

# *Jaime Giménez de Haro (Port de Sagunt, 1951). Vitalismo, deseo y fantasía como núcleos creativos*

**Ricard Silvestre**

Universitat de València – Estudi General

## **RESUMEN**

El itinerario artístico recorrido por Jaime Giménez de Haro (Port de Sagunt, 1951) permite ejemplificar la continuidad de un quehacer plástico liberado de etapas estrictas o fragmentaciones historicistas. La aproximación a la poética del pintor, grabador y ceramista, que se realiza a partir de esta premisa en donde se construye el valor de un razonado impulso, destaca el protagonismo de las nociones de deseo y fantasía junto al carácter vital de su obra en el conjunto de su original universo figurativo, lo que convierte su lenguaje en algo excepcional y sin paralelismos en los contextos valenciano y español.

**Palabras clave:** Jaime Giménez de Haro / Pintura / Valencia, España / Siglo XX

## **ABSTRACT**

*The itinerary allows artistic tour Jaime Giménez de Haro (Port de Sagunt, 1951) exemplify the continuity of a chore released from plastic or fragmentation stages strict historicism. The approach to the poetic painter, engraver and ceramist, is made from this premise is built where the value of a reasoned impulse, highlights the centrality of the notions of desire and fantasy next to the vital character of his work in all its original figurative universe, making their language into something unique and unparalleled in the Valencian and Spanish contexts.*

**Keywords:** Jaime Giménez de Haro / Painting / Valencia, Spain / 20th century

*¿Qué hacemos, en efecto, cuando deseamos? Juzgamos que el gozo de un bien nos es necesario. En seguida nuestra reflexión se ocupa de él únicamente. Si está presente, la imaginación le recuerda y pinta vivamente el placer de gozarlo.*

**Étienne Bonnot de Condillac.**

*Extracto Razonado del Tratado de las Sensaciones.*

Por lo general, al analizar el trabajo creativo de algunos artistas es preceptivo y siempre posible hablar de transición o momento de crisis respecto del quehacer artístico desarrollado a partir de o desde una determinada experiencia personal, una obra bisagra, o cualquier otro acontecimiento o factor susceptible de ser esgrimido como sustancial para postular el cambio, un giro en esa poética sobre la cual se realiza la aproximación teórica. Sin embargo, al contemplar el caso de J. Giménez de Haro la cuestión debe arrinconar esta perspectiva dada a lo fronterizo e histórico. Y ello, a nuestro modo de ver, puesto que, por un lado, no muestra a lo largo de su trayectoria creativa un proceder estratificable en fases o etapas que permita “disecionar” líneas de trabajo en función de caracterizaciones formales, temáticas, o iconográficas excluyentes unas de otras, y, por otro lado, el lenguaje plástico del artista, además de enriquecerse con la pluralidad de imágenes, referentes, técnicas y disciplinas con las que hasta la actualidad se ha ido determinando y ampliando su universo imaginario, ha ido encontrado algo así como las estructuras gramaticales básicas de las que no se alejará y en las que profundizará

ensanchando, diversificando, y siempre recapitulando aquellas emotivas “realidades fantásticas” que líricamente impulsan su itinerario artístico. Esta aproximación a su poética tratará de recorrer el sendero que han dejado las formas y el deseo que las origina. Nos parece adecuado decir, utilizando una expresión no muy ortodoxa pero que por el contrario abraza la vivencia de la pintura de Giménez de Haro, que el artista siempre se “explaya a gusto” mostrando las prioridades de su memoria y los recursos de un aprendizaje de gran importancia a lo largo de su quehacer artístico.

Será antes de la beca Alfons Roig –obtenida en 1983–, cuando el artista atraviesa ya los territorios de la ilustración y el grabado junto a los de la pintura, avanzando, todos ellos, al unísono. Efectivamente, esta *transtecnicidad* corresponde no solo al momento de aprendizaje, como lógica incursión en los ámbitos más variados de la creación artística, sino a la propia esencia de su trabajo, a la libertad de acción y agilidad productiva que ha venido demostrando en el vitalismo de sus imágenes. De hecho, como es frecuentemente referenciado en los textos que se incluyen en los catálogos que acompañan sus exposiciones, el profundo “descubrimiento” de la pintura se establece hacia 1976 con un viaje a Göteborg con el que culminaba sus estudios artísticos, ampliándolos, a partir de un curso de estampación desarrollado en la ciudad sueca. Desde aquel momento, hasta principios de la década de los ochenta del siglo XX y en sucesivos viajes, el artista hace suyos algunos aspectos de las obras cuyos creadores despertaron en parte su mundo pictórico. En este sentido, cabría destacar la importancia del collage en su elaboración constructiva, como ensamblaje que tomará referencias de las realizaciones “Merz” de K. Schwitters, y también la variación técnica que, conociendo la obra de De Chirico, se evidencia en sus acrílicos, temperas y temples. Junto a lo anterior surgirá la presencia de un cierto grado de decorativa banalidad que, desde la luz y el color, se contaminan de sus admiradas composiciones hopperianas, y, sin duda, el impacto visual y espiritual que supuso contemplar



Fig. 1. *Secuencia de tres figuras femeninas*. 2007. Pintura acrílica sobre papel. 100 x 70 cm.

la iglesia de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup> de Ronchan<sup>1</sup> sintiendo la atmósfera mística que Le Corbusier logró crear. También se nutre del simbolismo expresionista de F. Holder “ampliado” con las figuras de caballos y jinetes realizadas por Hasió<sup>2</sup> o de aquellos retratos fauvistas de Jaulenski, de los árboles rojos de Vlaminkk, de la materialidad de Tápies o de la alegría cromática de Mompó, todo ello observando también la radicalidad compositiva de Munch. Así, en este conjunto de artistas, no será difícil reconocer, con la precaución que tales aproximaciones conllevan, ciertas características reformuladas, apropiadas, o reconducidas en la poética del artista saguntino, un hacer elaborado también desde, como hemos dicho, viajes que delimitan un tiempo de experiencia y de aprendizaje, argumento que justificaría el hecho de que en algunos de sus curriculum el artista dedique, frente a lo que suele ser habitual, un apartado a los mismos junto a los más comunes de exposiciones y formación. Viajes imaginarios, trazados a la búsqueda de un saber pictórico, de un saber del alma, ocupado, pues, en abundar en los problemas de la transcendencia de la vida, en su interioridad, en estrategias de ocultamiento del padecer, sin grandilocuencias ni poses forzadas para liberarse del peso del tiempo, y sabiendo que la pintura, como la filosofía, no es únicamente una cuestión de conceptos, sino de símbolos creados en la esperanza de la vida.

De algún modo, este enfoque trascendente, así entendido, podría ir en paralelo a la idea de Razón poética que María Zambrano mantiene como uno de los ejes de su pensamiento, y a par-

tir del cual el hombre se entendería fundador de ámbitos de sacralidad en los que cabría construir y destruir lo divino, soñar, y, por tanto, alejarse de la realidad o buscar en el presente para producir una forma, una nueva forma. Hacia semejante espacio de reflexión recaen las expresivas imágenes de Giménez de Haro, tan dispuestas a la experimentación como ellas, de suyo, siendo producto de ésta, y abriendo los cauces a la mitología y a la papiroflexia, al grafismo ágil y a los objetos de la infancia, a la luna y a las piedras cubiertas de mineral industrial, y a la palabra escapada del lenguaje para hablar de mundos antiguos pictóricamente intemporales y conceptualmente vigentes. Bien mirado, no resulta vano recordar que aquellas acuarelas de “caligrafía china”, expresión con la que se podrían describir los primeros trabajos expuestos por el artista en 1978<sup>3</sup>, toman ya el que será un camino alrededor de la ilustración, un camino vigilado por un ilimitado campo procedimental que tendrá en el grabado la punta de lanza, pero que irá enriqueciéndose con el tiempo. Precisamente este aspecto, tomando al género del grabado como lugar de formación y por ello centro de variaciones formales y técnicas, se puede haber convertido en precedente desde el que adquirir aquella heterogeneidad de modos de hacer plásticos generados en la pintura del artista, e incluso en las incursiones realizadas considerando las tres dimensiones. Sin duda, el componente ilustrativo de algunos libros, de entre los que en un primer momento cabe destacar el de Joan Perucho realizado en 1981<sup>4</sup>, no sólo se evidencia en el tratamiento de los catálogos,

1 Es hasta cierto punto frecuente, que en una conversación con cualquiera de los alumnos que asistieron a las clases de Alfons Roig, como fue el caso de Jaime Giménez de Haro, que surga el comentario sobre las explicaciones de éste alrededor de la obra de Le Corbusier, y en concreto sobre la Iglesia

2 W. Hasió se basó, en muchas de sus composiciones, en los mitos polacos, creando unas imágenes especialmente expresivas que intentaban reflejar la conciencia del hombre “de provincias”. Consideradas las características visuales de sus trabajos como una influencia en Giménez de Haro, no es menos significativo destacar el carácter mítico de los mismos, un camino que atraviesa también la poética del artista valenciano.

3 Véase: E.L.-Ch.A. “Galería de exposiciones”. *Las Provincias*, 28-2-1978.

4 Se trata del libro *Petit museu de monstres marins* que la editorial Prometeo publicó en 1981. Perucho, que siempre nos introduce en un universo de metáforas desde un estilo literario en el que se mezclan realidad y ficción, “colabora” con su prosa en la apertura del universo mágico de Giménez de Haro. Es importante destacar, que entre las miradas mágicas de la literatura con que se ha vinculado la obra de éste, la de Borges aparece citada con frecuencia. de N<sup>a</sup>. Sr<sup>a</sup>. De Ronchan, a la cual consideraba síntesis y cénit de su concepción arquitectónica.

cuidados en detalles, ordenamiento y en la propia objetualidad del mismo, sino que se pone de manifiesto en la que sería una de sus primeras exposiciones. Fue en la desaparecida galería “LLoc de l’art”, espacio en donde se realizó una de ellas allá por 1981, que Giménez de Haro despliega la diversidad de recursos por aquel entonces recién dominados y abiertos a mil pruebas y matices. Puntas secas, lápices, dibujos de cera y aguadas sobre papel y cartón juegan aquí, en obras por lo general de pequeño formato, la función de desarrollar la expresividad alegre y a la vez esmerada en el estudio, paulatinamente abocada a, cuanto menos, relatar la interioridad de la vida del hombre, los “conflictos humanos” dirá M. Muñoz<sup>5</sup>, que fluyen a través de lo que el mismo autor califica como una “nueva grafía”. En estas obras, se desarrolla pues un modo de hacer técnico, una *tecknè*, pero al mismo tiempo, se trata ya de configurar desde esta operatividad la encarnación de las ideas, como pintura vitalista, que reclama el pensamiento. Un pensamiento poético “definido” en las líricas y optimistas imágenes creadas por el pintor saguntino que tendrán a la metáfora como principal aliado compositivo.

Con frecuencia, los motivos elegidos se aproximarán a lo cotidiano, a lo sencillo, a lo infantil, a lo humano. Serán objetos como helicópteros, aviones o caballos infantiles que narran visualmente, es decir, son instrumentos que superan el decisivo valor ornamental para proponer la condición cognitiva, el estatuto cognitivo de lo metafórico que Ortega planteó y en el que Zambrano profundizó hasta ponerlo a la base de los lenguajes situados al margen de la racionalidad lógico-matemática, de los lenguajes también denominados preracionales. En tal circunstancia podrían encontrarse las referencias a culturas ancestrales y al propio hacer lúdico como aprendizaje e indagación técnica, pero todo ello sin perder de vista la percepción metafórica global expresada en la sutil tensión localizada en la imagen literal de un

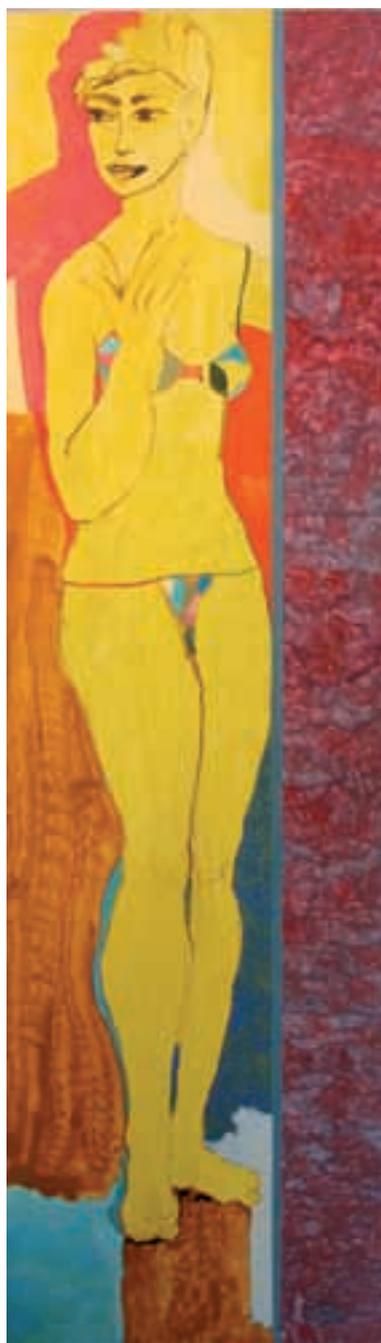


Fig. 2. *Bañista en espacio exterior*. 2007. Pintura vinílica sobre madera, 210 x 61 cm

5 Véase: Muñoz, M. “La emoción comunicable”. *Diario de Valencia*, 30-1-1981.

helicóptero, algo así como el referente canónico del objeto, y la imagen pintada. La interpretación metafórica surgirá de estos dos niveles, y, de la confrontación de ambos, será posible para Giménez de Haro penetrar en lo que se halla más lejos de nuestras posibilidades conceptuales. Así, en el encuentro con aquello más alejado, la metáfora pictórica del artista ni designa un nuevo objeto ni prescinde de consolidar una fulgurante decoratividad, elaborando, eso sí, en la conciencia del observador, la experiencia de adentrarse en un misterioso tejido fundamental. Por todo ello, sí existe, a nuestro entender, ese empuje trascendente –que en ciertas ocasiones se ha negado–, en la creatividad de Giménez de Haro, sin que ello suponga la eliminación de los maleables ámbitos de libertad de los que siempre ha dado buena cuenta el artista. No se trata de aplacar la profundidad de la cuestión con el peso de oscuros discursos pictóricos, geometrificaciones asépticas o abstracciones místicas que den pie a un sin fin de razonamientos que incidan, a su vez, en aspectos más próximos a la antropología social o cultural, sino en figurar la vida originada en una visión, en una imagen, y no en un sistema argumental. Experimentar visiones, pero no relatos preconcebidos en un montaje de significados y lecturas. Seguramente por esta razón, en algún momento el artista dirá que logra escapar de la pintura social de los 70<sup>6</sup>. Dados los primeros pasos, al tiempo de forma intuitiva y regulada por la experimentación, las ruletas, los caballitos, los helicópteros, y alguna que otra gran tetera, serán útiles para dotar de sentido a la realidad personal, extendida hacia los demás, mediante el juego de una conciencia subjetiva. Todos participamos pues de la cotidianidad del pintor y de su conciencia poética siguiendo el trazo de su grafismo en la forma-

ción de los objetos pero, asimismo, somos parte fundamental de la obra desde la que el artista va conformando su identidad. En parte a esta cuestión se refiere P. Ramírez cuando, remitiéndose a lo que denominará como búsqueda gráfica de Giménez de Haro, observa el resultado “recuperador de identidad”<sup>7</sup> que lleva implícita la investigación. No hay que olvidar que junto a la pasión por el grabado, el trazo de las “pinceladas” prehistóricas es apreciado por el artista en lo que de referente mítico puede significar, pero también tomado plásticamente, destacando la nitidez y contundencia que lo caracterizan, expresándose, en cierto modo, la rotundidad de la existencia, la presencia de la vida en la especificidad simbólica de las figuras representadas. De hecho, aquel aquel modo de recoger la realidad inabarcable para la razón, pero abierta a ser captada desde la pintura –desde la poesía, diría Zambrano–, es el medio natural a través del cual discurre el trabajo que Giménez de Haro presenta al 2º Certamen de Pintura Villa de Alfafar en 1983 y con el que consigue el primer premio. En *La caja de la luna y el avión en un cajón* (1982) –título de la obra ganadora–, la actitud creativa mantiene la intensidad del gesto radicalizando la expresividad del mismo a la vez que manifestando un control fundamental por lo que se refiere a la magnitud y ubicación del trazo, un gesto especialmente amplio, constructor de espacios y proporcionado respecto del protagonismo del que será un motivo clásico de su iconografía: la luna. Una luna habitualmente personificada, con rostro humano y mirada melancólica, que engrosa el triunvirato de elementos que hasta el momento tomaba como objetos narrativos, evocadores de las sensaciones de la infancia. De allí surge el impulso poético y la fortaleza expresiva de sus obras, pero también,

6 En las primeras páginas a un trabajo de documentación gráfica y literaria –no publicado- elaborado por Marisa Álvarez Landete desde el tristemente desaparecido Departamento de Estética de la Universitat de València sobre el artista, el propio Giménez de Haro lo expresa así: “Yo escape a la filosofía, en los 70, de la pintura social, a la crónica de la realidad valenciana y al Pop español con Boix, Heras, Armengol, Úrculo, etc., que son el antecedente a mi generación”.

7 Concretamente, Ramírez señala “que lo fascinante de su búsqueda gráfica consistía en esa especie de recuperación de identidad estético-lúdica a través del grafismo de ciertas culturas ancestrales –aún mal estudiadas-, cuyas concreciones icónicas grabadas en la piedra están profundamente vinculadas al entorno inmediato.” Véase: Ramírez, P. “El juego como técnica y el juguete como temática”. *Diario de Valencia*, 28-5-1981.

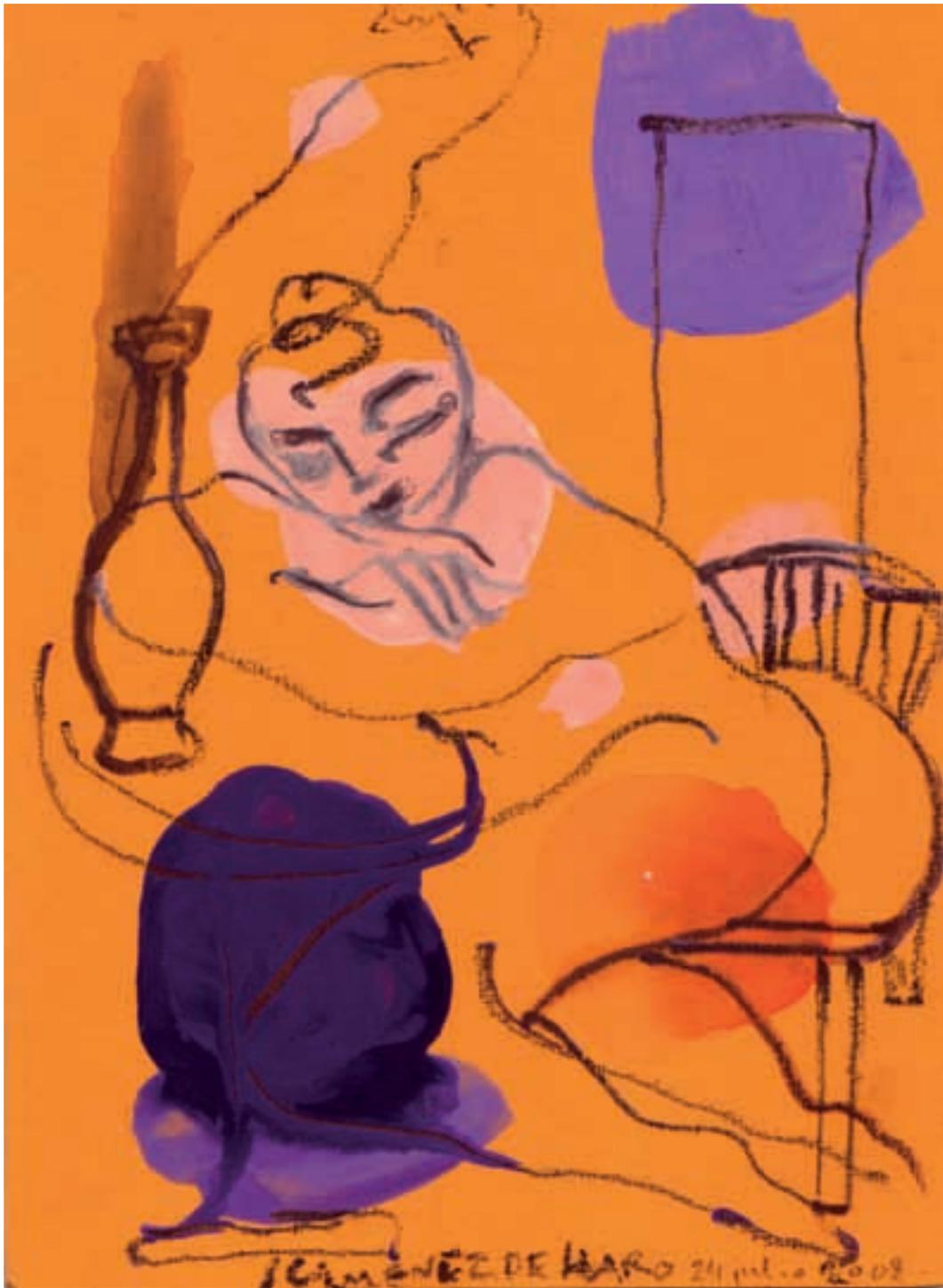


Fig. 3. *Ensoñación*. 2008. Pintura acrílica y lápiz sobre passpartout. 24,5 x 17,5 cm.

ligado a lo anterior, los fenómenos rítmicos de la composición que se dan, por tanto, al considerar la significación constructiva de la íntima entonación poética con la cual el artista maneja esa especie de deformación organizada de su pintura. Visto en tal perspectiva, resulta de una mayor comprensión pensar en la vinculación de cada elemento con una determinada técnica<sup>8</sup> para observar, llegados a este punto, que con la luna en escena se mezclan el resto de elementos al tiempo que empieza a asentarse el nivel de interdisciplinariedad en el que se vuelca el pintor. Las sensaciones son, por esta época, el resultado de un compendio de circunstancias formales y expresivas entre las que cabe destacar la predilección por las armonías cromáticas, y la presentación de un espacio, definido por lo anterior, pero también en base a la disposición de los elementos que parecen sustentarse en grandes planos que se enfrentan a los límites del formato pictórico, llevando la escena, por así decir, fuera de la imagen pintada y, finalmente, optando por la integración de lo tridimensional en la superficie pictórica. Color, espacio, y materia para reunir elementos que recaen en su nueva figuración de los ochenta como temas pictóricos para el ejercicio de la pintura, y a los que se suma la luna, siempre nocturna y omnipresente en la noche, paseada por el hacedor, el acomodador, el perseguidor de estrellas<sup>9</sup>. Junto a la luna y su clamoroso poder no se desprecia la indeterminación del dripping sobre papel, el lienzo o los cartones preparados en Cuenca. En esa época es cuando el trazo es particularmente suyo y la violencia expresionista se concibe deudora de Baselitz o Kokoschka, y desaparece

la teórica incompatibilidad entre las soluciones abstractas junto a la permanencia de una dirección narrativa, literaria, metafórica, para sus composiciones. Así, este conjunto de lados del prisma que hemos ido esbozando, asienta la matizada visibilidad del mundo y de sus propios recuerdos infantiles, de la realidad circundante y de su autobiografía, dejándose ver, al completo y con eficacia, en la metaforización, medio de visibilidad y expresión de sí y de ese mundo. El ejercicio del pintor parece estar dispuesto ahora a elevarse sobre sus propios condicionantes, a transportarse por el corazón para configurar una pintura del sentir, manifestándose, todavía más colorista y diversa, en sus temas y relaciones formales. Una pintura proclive a absorber que en sus escenografías pueden actuar ya todo tipo de actores representando diferentes acciones al unísono. Y, ciertamente, son esos actores *figurantes* de la gran comedia<sup>10</sup> pictórica, aquellos que se erigen en protagonistas de las delicias de un paraíso plástico de diversión sin comicidad. Lo maravilloso está entonces en plenitud con la Hacedora de estrellas, o con un centauro flanqueado por la música, o con un tritón cobalto acompañado de dioses del viento y de sirenas. Lo maravillosos se vincula a Cariátides en tierra y mujeres en el mar, en la niebla, en la isla añorada, y en la fantasía circular del centinela. Todos ellos integrantes del reparto de la fiestoria de la pintura. Una función viva, una *representación* refinada y porosa, siempre proclive a contaminarse de alegrías e imágenes.

De esta manera, el campo de influencias se extiende pues, entrando en la segunda mitad de la década de los ochenta, vertido a una

8 Así se pone de manifiesto P. Ramírez : “Con el caballito fue el dibujo y la escultura en cartón piedra. El helicóptero abrió la puerta a la pintura. Y, por último, el avión impuso el “collage, el “decollage” y la papiroflexia”. Véase Recién pintado. Conselleria de Educación y ciencia de la Generalidad Valenciana, 1983. Ramírez, P. “Los paisajes aéreos de Giménez de Haro”, pág. 18.

9 Las expresiones están tomadas de la primera estrofa del sugerente libro con los poemas que K. Power escribió surcados por los dibujos de Giménez de Haro –que realiza *ex professo* un aguafuerte estampado en cartón convirtiéndolo en las tapas del libro–, y que en su totalidad dice así: “es de noche, el hacedor, el acomodador, el perseguidor de estrellas continúa su tarea. Casi ya un extraño en este viento que se levanta como un regalo. la noche viste un hermoso collar, que hasta la tristeza brilla”. Véase: Giménez de Haro, J. Power, K. *La Noche*. Ed. Victor Orensa, 1985.

10 Comedia en el sentido de que, en cuanto a género teatral, no apela por obligación a la noción de lo cómico, sino que evoca la idea de diversión, en donde se percibe lo agradable, un humor jovial, la alegría... Véase: Souriau, E. *Diccionario de Estética*. Ed. Akal. Madrid, 1998, pág. 313.



Fig. 4. *Irma la dulce*. 2007. Dibujo de línea con pincel y tinta china negra sobre passpartout. 38 x 24 cm.

emoción que con frecuencia ha recibido el calificativo de mediterránea y a la que no le han faltado las correspondencias surrealistas, justificadas fundamentalmente a raíz de las evocaciones simbólicas que no escapan a desplegarse en tanto que corpus de imágenes babilónicas<sup>11</sup>, orientalizantes y, ya con una mayor cercanía en el tiempo, deslizándose sobre el grafismo íbero o a través de los derroteros de una amalgama grecolatina. Parece lógico que asumiendo tales horizontes desarrollados en su obra como una totalidad bien trenzada, entretejida tupidamente hacia el desarrollo formal de sensaciones particulares en donde lo lúdico se involucra tanto en la diversidad de procedimientos técnicos como en los elementos seleccionados, extraídos del sedimento cultural y emotivo del artista, sea el momento en el que aparece la figura humana, metáfora de la encarnación del tiempo, y de un tiempo elástico, dilatado, extenso como una línea horizontal trazada en el aire sin que se adivine su final, alargado, como las figuras pintadas en los grandes formatos expuestos en 1986 en la Galería Cànem de Castellón –junto a otros trabajos de menores dimensiones–, en general un periodo de grandes bastidores y espacios sin límites, ampliados, más allá del soporte, con las sensaciones del que observa. Y al hilo de esta aparición humana, el mundo onírico del artista se va completando sin saciarse, y la luna, las estrellas, se miran entre sí, a la vez vigiladas por la sonrisa irónica de un nuevo espectador. La figura humana, la figura femenina, puede aparecer sigilosa y enigmática pensando con la luna, junto a ella, compartiendo con ella algún hallazgo, soplando estrellas, entreabriendo sus parpados solucionados gráficamente con semejante curvatura a la que la vieja estrella nos tiene acostumbrados. El pincel es, ahora, un instrumento rector para dejar tras de sí un rastro cromático, que se absorbe en el papel, dejando la huella

distorsionada por la muñeca que lo sostiene. Líneas firmes que no rellenan espacios, los crean atravesando vacíos, arrogándose un poder para dispersarse perdiéndose entre áreas ya visitadas por centauros, sirenas o pequeños dioses que tan pronto participan de una escena esotérica como dan paso a ciertas naturalezas muertas pobladas por alguna voluta barroca, una tetera, o aquella diminuta flor rodeada de un aura imprecisa como una luminiscencia espectral, edificada entre manchas casuales reconvertidas en formas, y formas emborronadas transformadas en manchas. Giménez de Haro pinta aquí contra la tela de algodón para rasgar sutilmente los hilos que apenas si desprende de su superficie. Lo hace con acrílico, pero también al temple y al óleo, articulando una serenidad visual del que se coloca en el presente para contemplar pausadamente todo lo que ahora acontece. Los sucesivos ahora, ese tiempo vital de experiencias modificadas con la pintura que se repiten en las creaciones del artista, dialogan eternamente girando en el interior de círculos mágicos que pueden volvernos al pasado de unas vivencias recordadas a la orilla de la playa, a la subjetividad borrosa de la niñez, o a las vivencias, digamos objetivas, de nuestro pasado cultural enriquecido desde nuestros viajes –del viaje en su solidez de saber experimentado, y no del viaje consumista, tan frecuente en la actualidad como simple desplazamiento estandarizado–, ampliado por nuestras lecturas y materializado, reconstruido, con nuestras propias manos<sup>12</sup>. Guardando el paso al narrar su historias pictóricas, aunando contenido y forma en la plasticidad que se ha ido sedimentando mediante el collage, la gestualidad, los contrastes cromáticos incruentos, y, en síntesis, definiendo una composición siempre articulada como una sola cosa a pesar de la identidad intrasferible y rotunda de cada uno de los elementos presentados, el ce-

11 Esta perspectiva la tiene en cuenta A. Gascó al hablar de que “Hay vinculaciones con la civilización babilónica tratando de encajarlo con un sentido mental.” Véase: Gascó, A. “Giménez de Haro y el mundo del simbolismo, en galería Cànem”. *Diario de Castellón*, 12-3-1986.

12 K. Power vinculará el vigor de lo manual con la mediterraneidad, cuando comenta que el artista “se aferra a lo manual, a las tradiciones artesanales del Mediterráneo. Véase: De la Calle, R.; Power, K. *Jaime Giménez de Haro*. Universitat de València, 1987, pág. 7.



Fig. 5. *Avión y luna*. 1983. Collage y técnica mixta sobre papel artesano. 70 x 50 cm.

remonial pictórico del artista y su teatralidad metafórica encaran nuevos itinerarios y procesos creativos con incursiones en el ámbito de la instalación, que una vez más mantiene en pie la idea de intemporalidad. Tal vez sea aquí necesario insistir en el argumento que nos viene sugiriendo el conjunto de la obra del artista, es decir, aquel que habla de su quehacer como una historia repetida al modo en que el alba aparece sinfónicamente cada día. Una metamorfosis continua en la que el pintor anuncia un reto concluido explorando ritos y fábulas. La propuesta tendría lugar en la Universitat de València<sup>13</sup>, y esta vez las visiones recaerían sobre el mar y el viento, alternados como antiguos mitos, reuniones órficas y, como se ha dicho, con algún que otro relato homérico<sup>14</sup>. Sin dejar de escudriñar a través de cualquier rendija que facilite una mirada clásica, una mirada como aquella que aprendieron Matisse y Picasso para deslizarse hacia los aspectos más escénico-narrativos de su lenguaje figurativo, a caballo entre los ochenta y los noventa, la obra de Giménez de Haro sigue reinterpretando estereotipos figurativos adecuando la visceralidad, como creador emotivamente proyectado hacia la radicalidad del impulso, con aquellos elementos recurrentes, mítico-simbólicos, extrañamente familiares, mediante los cuales se configurará una pintura hasta cierto punto biologicista si tenemos en cuenta el amanecer repetido de la historia, del que antes hablamos. El hecho es que se renueva, al repetir o recuperar renovando, algún extraño acontecer inconcluso como el que sucede en la conformación de una cultura. En tal situación, la promesa de renovación y de un nuevo inicio queda siempre pre-

sentada en su pintura, engarzada por mil y un lados aparecidos en la tensión imaginaria de sus composiciones, delimitadas conceptualmente por la contemporaneidad más integradora y mestiza. Es como la búsqueda de una heterogeneidad tipo, en vital unidad, que regresaría metafóricamente desde el fluir de lo artístico hasta las costas más alejadas entre sí, pero de un mismo mar. Nos vienen al pensamiento los sonidos de la música de M<sup>a</sup>. del Mar Bonet<sup>15</sup> para tratar de acariciar esta idea en lo que de diverso poder evocador puedan tener para el lector los ritmos de las playas de Siria, de la isla de Rodas, de los pueblos agrícolas próximos a Venecia, de Sicilia, Cerdeña, Mallorca, de Estambul, Creta, Fraga o Guardamar, reunidos, repetidos, con una voz intensa que no elude la anarquía mediada por una belleza nuestra, como el mar que la alumbra, oscilante y flexible como sus olas, adaptable a la vida y, por tanto, integradora como bucle sin final, aquel de las cerámicas perpetuas en las catas de la cultura. El cielo llenado de ficciones y de fragmentos<sup>16</sup> construido por Giménez de Haro e intuido en experiencias diferentes, se inclina, sin que haya una dirección que se imponga unívocamente, sobre el ejercicio de “abandonarse” a un mundo que se ilumina actuando en los esquemas de ornamentación, libremente escogidos, de un mediterráneo efectivamente combinado, profundo, innato y eterno. En dibujos y pinturas no se resolverán intrincadas cuestiones, sino que se organizarán sensualmente y, en ocasiones, a través de un orden geometrizable no jerarquizado, los motivos decorativos nos dispondrán a relacionarlos con entornos conocidos, visualmente codificados por la historia.

<sup>13</sup> Véase: De la Calle, R. ; Power, K. *Jaime Giménez de Haro*. Universitat de València, 1987.

<sup>14</sup> E. López Chavárri dira del artista que es “...un pintor imaginativo, mediterráneo y homérico”. Véase: López Chavárri, E.L. “Piedras, huellas, el paso del tiempo...” *Las Provincias*, 1987.

<sup>15</sup> En concreto, “Amic Amat” –un trabajo editado por la cantante en 2004–, propone un diálogo musical entre culturas mediterráneas: la cultura musical de los países árabes, la musicalidad de las *muaxajas* sirias y la canción catalana.

<sup>16</sup> Véase: Giménez de Haro, J.; Power, K. *La Noche*. Ed. Víctor Orenga, 1985. Pg. 16.



Fig. 6. Sin título. (JAPONESA). 1991. Técnica mixta sobre tela. 150 x 120 cm.

Apercibidos a estas alturas de los cambios iconográficos que se han sucedido en el seno de la poética del artista, podríamos decir que el sistema de señalización<sup>17</sup> empleado, sin eliminar el marco intuitivo de momentos previos, varía unos grados y pone rumbo a un cuadrante en donde la línea da el tono sostenido de la melodía. En modo alguno queda atrás el color y sus gamas arrastradas sobre otros planos cromáticos anteriores. Ni la luz, indiferente por lo general al detalle y concebida como resultado de la paulatina adición de objetos en la composición. Pero la obra de estos años está tocada por el espíritu de la línea dibujada con grafito, acuarela, y óleo, y está ubicada como una verdad objetiva entre Roma, Grecia y el mundo árabe<sup>18</sup>. Cabe insistir en que, esencialmente, el cambio iconográfico supone una sustitución de imágenes-objetos por otras menos pautadas y más integradas, o afirmadas plásticamente en sus obras, desde las estrategias compositivas. Planteado de este modo, la idea que nos impulsa no es, obviamente, dejar constancia de que los helicópteros no sobrevuelan el monte Olimpo, o que los caballos de juguete no son montados por los jinetes árabes, sino descubrir que el marco modificado en donde ahora tienen cabida nuevas imágenes, descansa, siempre, en un corazón con diferentes pulsaciones. Por eso las figuras poblarán sus telas apareciendo en distintos contextos, entendidos estos últimos como fondos pictóricos, y, al tiempo pudiendo ser resueltos como pequeñas estancias en el interior de las cuales la figura femenina se presenta acompañada por objetos de su entorno cotidiano. En otras ocasiones, aparece emparejada con una figura masculina –de menor protagonismo en las creaciones del artista–, junto a una pequeña mesa y delante

de enrejados de arabescos que con la anterior se adhieren compositivamente a los ropajes de los personajes. En la exposición que el artista tituló “Divertimento” (1991), se van desvelando estos planteamientos junto al desarrollo de una línea atrayente, que lo mismo se enreda en motivos vegetales, impone una multiplicación de formas seriadas al contemplar una greca, como se origina tras la pincelada cargada, lanzada sobre una zona a la que se concebía plásticamente ocupada por los hilos de la pintura chorreante. Permanecen los colores muy vivos y una sensación de tridimensionalidad producto del uso de la perspectiva que aquellos suavizan y consolidan. Nos recuerdan, corroborando esa diversión ornamental en sí misma –y también como propuesta funcional–, a los frescos de las casas romanas. El pintor porteño encara aquí las cosas tocando todos los temas de un modo elegante y amable, haciendo habitables los espacios, agudizando un tono festivo en donde la forma es contemporánea de la sensibilidad. Escenas cotidianas, apariciones mitológicas y rostros de mujer con ojos románicos y almendrados surgen de un lado de la composición para oler una flor, es decir, se representan alegremente festejando el puro acontecimiento de la pintura sin postular un antes o un después al propio hecho de pintar. Ciertamente, lo “divertido”<sup>19</sup> es en parte consecuencia de una desvinculación con aquello que precedería o sucedería al acto mismo de pintar, tal y como originariamente se definió el tipo de composición musical breve que, ya a principios del siglo XVII, se intercalaba en los entreactos de Ballets u Operas para aliviar al público del esfuerzo que implicaba su seguimiento en las salas de audición. Se tratará, pues, de pasarlo bien viajando entre la flexibilidad de las formas. A

17 La expresión “sistema de señalización” está tomada de la Estética Lukacsiana pero, con menores pretensiones. Es decir, simplemente apelando a la experiencia estética que el propio artista recogería de su quehacer artístico sin reducirlo, de este modo, a un lenguaje explícito.

18 Bajo un decorativo dibujo que ilustra la página, J.Giménez de Haro dirá: Diseño de interiores en el azul. Es como empezar una imagen que se fuga, arquetipo de un icono, quizás romano, otras veces griego y con el grafismo o la marca del mundo árabe”. Véase: J.Giménez de Haro. *Divertimento*. Ed. Centro de Arte María Caballero. 1991, pág. 18.

19 Para rastrear una primera consideración de la belleza estética como divertimento, véase: Nicole, P. *DLa vraie beaute et son fantome et autres textes d'esthetique*. Ed Honoré Champion. Paris, 1996.

veces acercándose al Picasso de la Suite 347<sup>20</sup>, otras, como comenta Vicent Andrés Estelles, “seguint el llapis d’un Matisse que hagués patit, no aquell Matisse discret que seguía les línies i no manava en elles: elles determinaven, girs de la ment i girs o atencions del cor...”<sup>21</sup>. Y también acercándose a los ejercicios abstractos de Kandinsky, como en aquellas montañas de cimas azules sobre esfumatos amarillos.

Distintos frentes, efectivamente, para enamorarse de la forma delineada en semblantes acabados por tocados voluptuosos, en ocasiones con sombreros, y otras, inscritos en cabelleras abundantes. Frecuentemente los ojos son como lunas llenas, y siempre vemos flores sobre aguadas y retratos, éstos últimos también en el fondo de cocciones cóncavas o cenefas cerámicas realizadas en pequeños formatos en donde el color siempre les acompaña, por lo general, sobre una base de porcelana. El gres, la chamota, aportan aquí su consistencia y característica textura. Danzan las bailarinas en una cerámica nada instrumental, inusual, tan impropia para el uso cotidiano como ornamentada en el recuerdo ático de los perfiles femeninos<sup>22</sup>, pues el artista no modela, sino que se apropia del volumen a través del trazo. Así, en los engobes, esmaltes y óxidos, la forma tridimensional de la cerámica se transforma en el amable pero contundente soporte de la pintura, el dibujo y la belleza clásica, ésta última atrapada como un pasado perpetuamente actualizado o, sin más, acotado en un presente técnico ejemplificado en el óxido de vanadio, un material proveniente de ese metal cuyo nombre deriva de Vanadis, la diosa nórdica

de la belleza y el amor, y que bien podría mirarse al espejo o reconocerse en amarillo tras una cocción a 1280° C.

Ya en otras ocasiones apareció lo escultórico en el quehacer de Giménez de Haro. Cabe recordar aquellas formas como dibujos preparatorios de piezas escultóricas en donde la verticalidad y los sueños adquirirían relevancia y volumen a través del hierro. Bodegones, palmeras, antifaces, cenefas florales y torsos femeninos construidos con varillas maleables en el espacio interno fabricado por la geometría de un cono<sup>23</sup>. Todo ello, tramas a un lado y a otro de la imaginación, que yuxtapone superficies y gestos menos ligados a lo pulsional y más atentos a decorar con aguadas, tintas, ceras, temperas, ácidos, óxidos y hierros, cuyo principio directivo es la síntesis formal que da lugar al conjunto de entidades del museo personal del artista. En ese espacio expositivo se mostraría decididamente todo aquello que podría dar de sí la vitalidad de la ornamentación que se ha relacionado con Ruskin o con el movimiento modernista y, completando esta perspectiva, así se ha argumentado en tanto que mecanismo para la desimbolización de las imágenes, apoyándose especialmente la idea de un espacio pintoresquista producto del uso de mitologías, ancestros y naturaleza como mera gramática constructiva<sup>24</sup>. Sea como fuere, tratándose al espacio en su decoratividad como fondo reticular o área de apariciones técnicas o motivos formales en respectividad zubiriana, creemos que el hacer de Giménez de Haro no acoge lo que podríamos denominar una actitud teórica, sino teórica

<sup>20</sup> Nos ceñimos específicamente a esta serie de la etapa final del pintor, por el simple recuerdo visual de uno de los grabados que integran la Suite realizada en 1968. A nuestro modo de ver, considerando el tema del desnudo femenino como temática insoslayable para ambos artistas, en el aguafuerte “Guiño al *Baño turco*: mujeres tomando el sol en la piscina” es fácil observar, fundamentalmente en los rostros, algunas de las características de los retratos de Giménez de Haro.

<sup>21</sup> Véase: Estellés, V.A. *Antología poética*. Consell Valencià de Cultura, 1999. pág. 183.

<sup>22</sup> El repertorio de esos perfiles femeninos está muy próximo a los rostros definidos por las culturas griega y romana, tamizados a través de los acercamientos picassianos. Hacemos notar está cuestión para determinar algunos ejemplos de cada una de estas esferas de influencia. Así, nos parece ilustrativo recordar tanto en las tanagrinas áticas de terracota, como en las mujeres subidas a los carros romanos que estampó Picasso en sus grabados de finales de los años 60, los trazos, los espacios y la vitalidad que despliegan las mujeres de Giménez de Haro.

<sup>23</sup> Véase: *Jaime Giménez de Haro. Luz y Forma en el hierro*. Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual, 1991.

<sup>24</sup> Véase: *Jaime Giménez de Haro. Enamorado de la forma en distintos frentes*. Galería Luisa Torres, 1991.

y práctica al mismo tiempo, es decir, vital. Una poética vitalista entregada al orden y al cambio, disolviendo lo estable ilimitadamente para sintetizarlo y trascender toda su determinación. Así, en buena parte, las cenefas serpenteantes realizadas por el artista nos son útiles para poner de manifiesto el mundo real desplegado en su quehacer artístico a lo largo de los noventa, puesto que los meandros constituidos en su itinerario rearguyen problemas y soluciones. Un mundo, en palabras de M. Beguiristain, más platónico que newtoniano<sup>25</sup>, abierto al sentido del humor no forzado, que no requiere de nombres ni títulos en muchas ocasiones, y que también es capaz de profundizar en la cerámica haciendo valer el poder expresivo de sus imágenes con el impulso omnipotente de Zeus, el deseo de Eros, los augurios de una echadora de cartas, o los mil rostros fijados en las vasijas torneadas, o las metopas co-elaboradas con el Equipo Rutilo<sup>26</sup>. Sin mimetismos, tal vez una cuestión que aparca de entrada cualquier necesidad de nitidez argumentativa, la espontánea sensualidad del artista viaja constantemente –permítasenos de nuevo el uso del término– de lo ínfimo hacia grandes acontecimientos plásticos, y viceversa. El desplazamiento es posible como se haría con la metáfora más rotunda, sin comparación a la vista pero definitiva como cualquier azul del mar, cualquier día, cualquier hora, pero no cualquier mar. Insistiremos ahora en reconducir aquel lirismo en las propuestas, que se puede llevar a cabo durante la comida, recogiendo los posos de café y ampliándolos con algo de tinta china junto a algunas manchas de pintura acrílica. En los temas, corregidos de algún estudiante o de la trastienda iconográfica personal. En los dibujos, hechos al atardecer recuperada la vigilia, y tras

la pasajera somnolencia alimentaria, que ayuda a aferrarse al lápiz de grafito como un símbolo de vitalidad. Y en la experiencia, puesta de manifiesto en muestras como la realizada en la biblioteca municipal “Cronista Chabret” y, acercándose asimismo a un sentimiento interno que recae callado sobre la privacidad del artista, en “Soliloquio”, un sueño expuesto en la Sala Naranja a principios del año 2001 repleto de juegos circenses, erotismo y construcciones en donde la madera otorga al cuadro los huecos destacados por la pintura. Un soliloquio que, lejos de cumplir con una costumbre al uso, se dedica, en el delicado e íntimo catálogo de la muestra, “a la memoria de Alfons Roig Izquierdo”. Ciertamente, la obra de Giménez de Haro nunca fue del todo para los demás. Nunca ha sido exclusivamente para el otro. Parte de los sentidos, se crea desde ellos, pero retorna a la conciencia del artista. En ello no hay, sin embargo, ningún plan anticipatorio, ni se urbaniza sabiendo el orden de las edificaciones, simplemente se amplía la percepción con líneas y colores que en silencio, en los silencios de las flores, los interiores y la luna<sup>27</sup>, hacen del arte una razón poética atenta a la observación. Esta, podríamos decir, consolidación íntima de la observación, justifica la cita de Aristóteles que elige el artista como prólogo a las obras en “Papeles del viaje compartido”, título de la exposición y del catálogo que la Galería Argenta realizó en el 2004<sup>28</sup>, y en donde el arquetipo de lo femenino no solo se debilita en las huellas arrastradas de los pinceles, sino que se desnuda, impudoroso, a través del tema clásico del “pintor y la modelo”, con nuevos gestos. De hecho, el lenguaje no verbal expresado por la posición de las manos, las miradas, los giros de la cabeza y otras posibilidades corporales,

25 Concretando la distinción, se señala que “...es más un ideal que un ser cosico”. Véase: Beguiristain, M. T.; Pedraza, P., “Jaime Giménez de Haro. Viaje por el Mediterráneo” en *Jaime Giménez de Haro*. Ayuntamiento de Morella, 2000, pág. 97.

26 El equipo esta formado por dos ceramistas, Antonio Calvo y Juan Diego Jordán. Véase: *Jaime Giménez de Haro. Límites y horizontes*. Fundació Caixa Sagunt. Ajuntament d'Almassora. Ajuntament d'Alcora, 1997.

27 Las Flores, Interiores y La luna, son las tres partes en que J. Giménez de Haro “dividió” su libro *Silencios*. Véase: Giménez de Haro, J. *Silencios*. La Imprenta, 2003.

28 Véase: *Papeles del viaje compartido*. Galería Argenta, 2004, pág. 34.

enfocarán en los últimos tiempos su quehacer artístico en un movimiento imparable hacia la creación de otros dioses, paisajes, bodegones, mitos y mujeres que, susurrando, nunca traicionan al corazón ni logran que se olvide que, hoy más que nunca, somos *seres mirantes*. Esta vía de investigación es precisamente aquella en la que actualmente se ve inmerso J. Giménez de Haro, un trabajo emocional resuelto poco a poco con los restos de carbón de las puertas quemadas tras el incendio, con la sensualidad de las oropesinas, también a través de planchas entintadas y de ensoñaciones en pequeño formato cada vez más libres y enigmáticas, cada vez más cerca del mar en un gesto salino, rápido. Todas estas vías productivas, latentes y diversificadas en la exposición que el autor realizó en 2010 en la Fundación Bancaja de su ciudad natal, encaradas con la perspectiva de una muestra retrospectiva de dicciones, símbolos, frisos y, con estos últimos, nuevas cerámicas. En realidad, referencias de un quehacer artístico tan ornamental como reflexivo, pues ninguna de las dos características le ha sido nunca ajena a esa original y poco común fantasía creativa del pintor, forjada sobre las sugerencias del sueño, los seísmos del deseo, y la experiencia razonada. Con el elemento humano, el artista nunca está pendiente de alcanzar un punto de vista estable, y nunca es un esfuerzo conseguir la habilidad para crear una nueva ficción.



Fig. 7. *Naturaleza muerta*. 1991. Acrílico sobre tela. 180 x 90 cm.