A close-up, high-contrast photograph of a horse's face, focusing on the eye and muzzle area. The lighting is dramatic, with deep shadows and highlights that emphasize the texture of the horse's coat and the shape of its features. The background is dark, making the horse's face the central focus.

Antonio
JIMÉNEZ

3

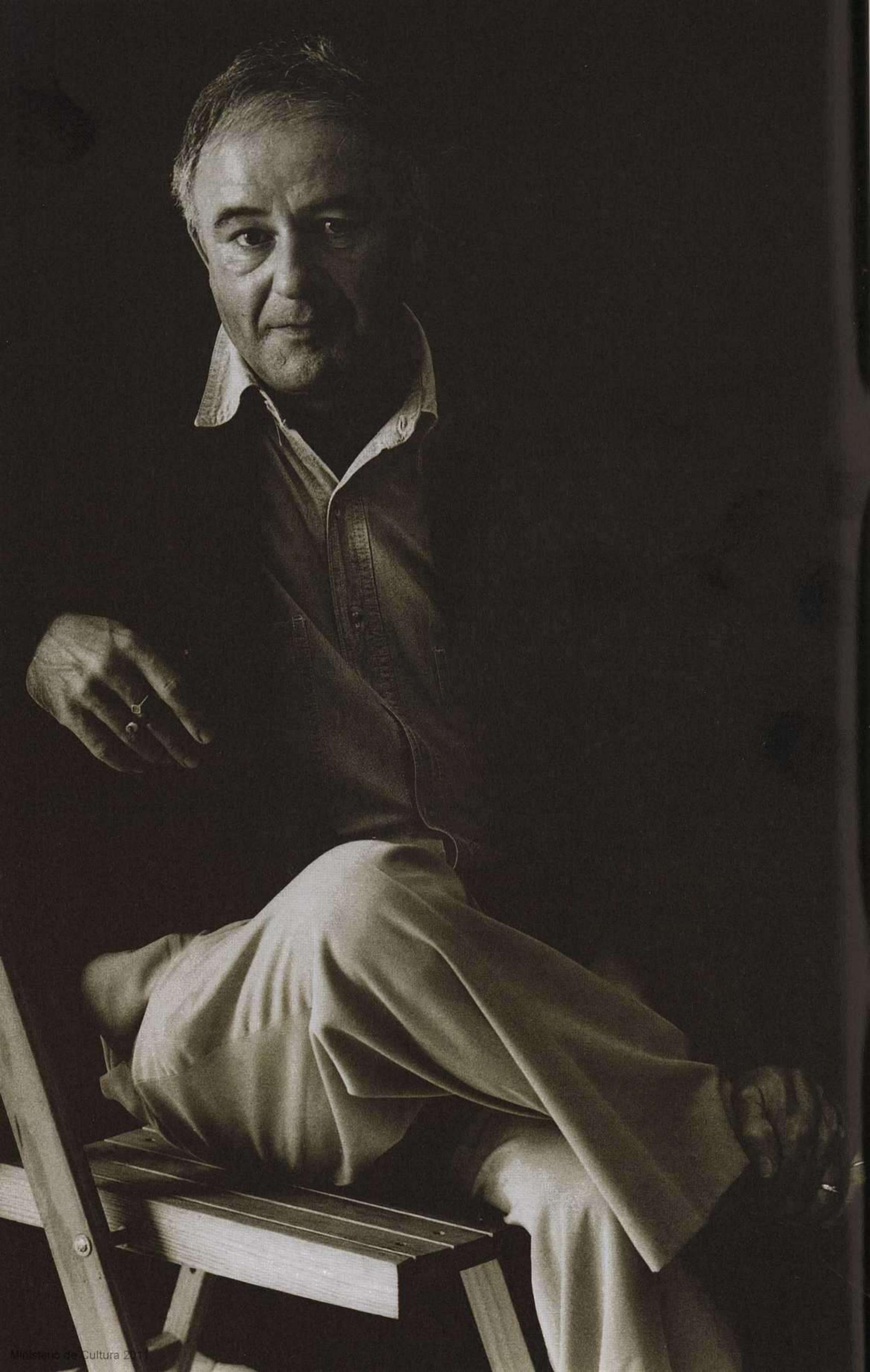
El agua en la boca
Litoral / Suplementos

EXPOSICIÓN
LIMONES

3
El agua en la boca
de un limón (1900)

ANTONIO JIMÉNEZ

3
LITORAL
El agua en la boca



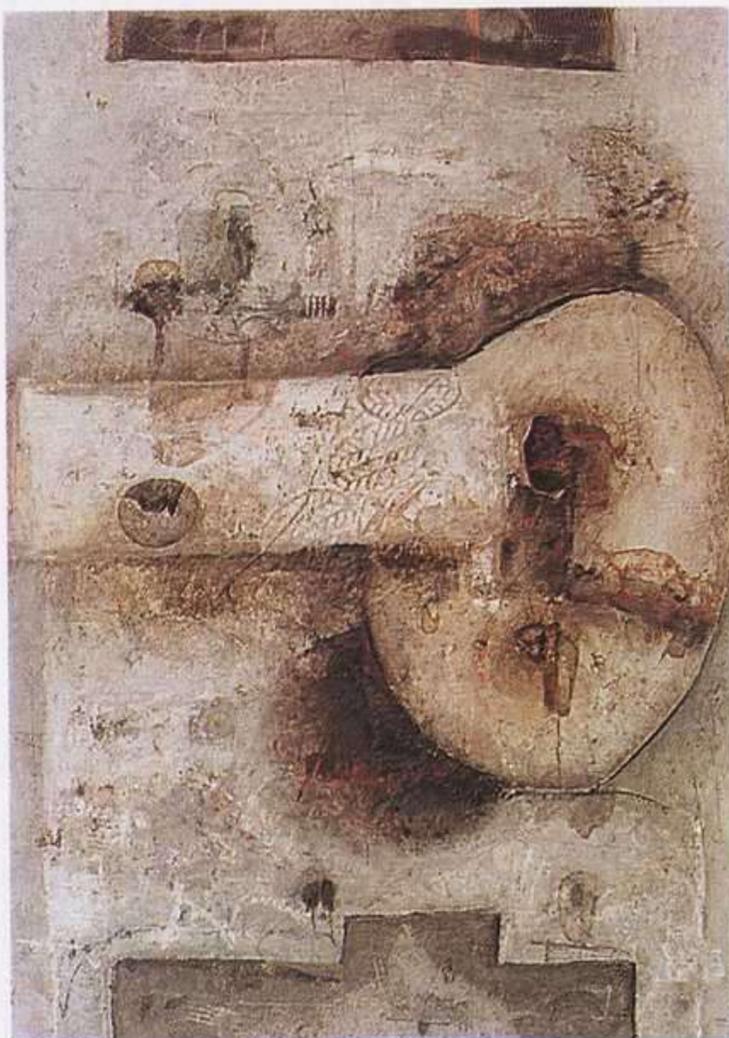
Dialéctica y caos en **Antonio Jiménez**

INTRODUCCIÓN

Una de las características de la evolución artística de la España democrática ha sido la progresiva descentralización de la iniciativa creadora. Ésta no puede ser entendida únicamente desde hace tiempo por los acontecimientos culturales que ocurren en los anteriores centros de difusión cultural que han sido, y siguen siendo, Madrid y Barcelona. En paralelo con el desarrollo del Estado de las autonomías se ha ido asentando en nuestro país un mapa plural y diverso de creación artística en el que no todo el mundo ha optado por exiliarse a aquellas capitales para hacer una obra importante, sino que muchos han elegido posarse en su tierra, asentarse sobre sus raíces, y en profundo diálogo con lo que estaba ocurriendo en otros lares, poner en marcha una obra seria, profunda y sentida, del mismo nivel artístico, por lo menos, que la producida en aquellas latitudes. El salto al ámbito internacional, que en la España de la segunda mitad de este siglo se inició en pintura ya en los cincuenta, y que luego se reanudó con el denodado esfuerzo del Estado en los ochenta, sigue siendo una de las obsesiones de nuestro arte, más angustiada a menudo por su repercusión en Nueva York, Kassel o Venecia, que por su valor directo, su ansia de sí mismo. Ese salto, como rito simbólico de las aspiraciones de la España condenada durante décadas al ostracismo exterior, ya se ha hecho posible, no obstante, desde cualquier ámbito periférico del país sin necesidad de pasar por el filtro sacralizante de los anteriores centros de decisión política y cultural. Antonio Jiménez es, junto con otros, una de las mejores pruebas de esa nueva situación político-cultural. Ha desarrollado una obra pictórica ingente desde su modestísimo taller de Málaga, con algunas instancias transitorias en París y refrescando sus veranos en las aguas casi intactas de los Caños de Meca. Desde esos tres puntos de apoyo su obra se mueve hoy por los circuitos internacionales con la soltura de alguien reconocido, sin necesidad de haber estado en esas exposiciones colectivas de los últimos veinte años de este país, que han acabado tomándose como una especie de relicario y de admonición salvífica de la calidad y el futuro artístico de nuestro tiempo. Con sus actuales exposiciones en países de dos continentes nos hallamos en las antípodas de situaciones anteriores como las que se daban, por ejemplo, alrededor de aquella exposición *New Images from Spain* en el

Guggenheim de Nueva York de principios de los 80. En aquellos momentos el Gobierno central trataba de impulsar en la metrópolis la nueva pintura española. En este caso la obra de un andaluz, realizada en Andalucía, bajo el aire y la luz de nuestra tierra, está recorriendo por sus propios pies, sin la tutela y el patronazgo de críticos ni de instituciones, galerías de una gama de países inconcebible hace pocos años. La pintura de Jiménez se mueve sola fuera de nuestras fronteras dejada ir por el viento de su propia fuerza. Una exposición suya sirva ya en cualquier caso para mostrar una nueva posibilidad de abrir nuestro arte

Paradigma
Óleo / tabla
106 x 95 cm
1995



más allá de nuestras fronteras sin necesidad de haber estado situado en ninguna de esas órbitas "crítico-artista-amigo" de las que habla Victoria Combalá y que parecían imprescindibles para sacar una obra hacia adelante en la España de nuestro tiempo.

En este artículo se pretende analizar la obra pictórica del mencionado pintor malagueño distinguiendo dos momentos bien distintos en su evolución. Por un lado se atenderá al significado de sus obras más alejadas en el tiempo, aquellos grandes lienzos y otras obras de los años setenta y hasta mediados de los ochenta, que tuvieron una presencia pública a través de innumerables exposiciones, pero en las que

habría que destacar dos en las que se realizó una importante selección de sus obras en aquel período: la de 1977 en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y la de 1986 en la Sala Chicarreros de Sevilla. Por otro lado se tendrá en cuenta la obra que ha empezado a realizar en los años transcurridos de la

presente década de los noventa. Esta última obra ha aparecido más fuera de España que dentro de ella, representando el reconocimiento internacional de este pintor malagueño, que no abandona su estudio entrañable junto al cada vez más decrepito cuartel de la Trinidad, en un barrio donde siempre espera uno encontrar de todo menos esa fibra tensa del

arte andaluz más nuevo que supone la pintura de este hombre. Alemania, Francia, Finlandia, Suecia, Estados Unidos, Canadá o Bélgica son algunos de los países por los que está circulando en estos años su obra última. Aunque hay características comunes entre ambos períodos, sin embargo se va a tratar de exponer muy especialmente las diferencias existentes entre esos momentos del desarrollo pictórico de Antonio. Entre ambas fases hay una serie de obras, que se analizarán con posterioridad y suponen una clara ruptura con el primer momento. A través de ellas se realizó el tránsito entre estos dos grandes períodos de su madurez artística, porque en todos ellos Anto-

nio se muestra como pintor pleno de concepciones y en poder de un estilo personal y característico.

LA DIALÉCTICA DE LA VIDA

Escribir sobre arte es algo tan aleatorio como el arte mismo. El que piensa sobre arte, si atendemos a la etimología griega de la palabra, sería un tecnólogo. ¿En qué lugar de la historia se ha separado el arte de la técnica cuando en Grecia era una misma palabra la que los designaba a los dos? ¿En qué lugar de nuestro pasado se ha separado la vía de la expresión y el sentimiento concentrado en una obra de la producción y manipulación inteligente de objetos? ¿Será posible concebir una técnica que vuelva a ser artística, es decir, que no sólo sirva a la práctica que la exige sino que enamore y encandile? ¿Será posible superar este estadio de la técnica entendida como el lazo que aprieta la faz del mundo?

Sin pretender aquí enfrentarse directamente a esas cuestiones, lo cierto es que cada tecnólogo, en el sentido mencionado, o cada "crítico", como se dice hoy, adopta una perspectiva distinta ante el objeto artístico. Unos hablan de la materia empleada. Otros de los sentimientos que expresa. Otros de las ideas contenidas en la obra o en la mente del artista. Otros de la forma o de la distribución del espacio. Otros de las condiciones socio-políticas que la inspiran. Otros de los movimientos estéticos y artísticos en que está inmersa la obra. Otros, como Kant, de las condiciones de construcción del juicio estético. Y esto en los casos en que realmente se exprese algún conocimiento concreto sobre la producción artística. En muchos otros casos sólo se capta un galimatías ininteligible, una ensalada de abstracciones, o alfalfa estética, cuya relación con la obra es difícil de entrever. Hasta tal punto es vago su contenido que se puede hacer la experiencia de comprar artículos sobre artistas distintos que vienen a decir en el fondo lo mismo, es decir, nada de ninguno de ellos.

Pensar en una obra como la que hizo Antonio Jiménez en el primero de los períodos arriba mencionado siempre me supuso un desafío importante, una necesidad muy fuerte de ser aclarada, impuesta por el halo misterioso que envuelve esa pintura. Lo que me interesa desvelar ante ella no es sólo una cuestión formal o de estilo. Tampoco voy a atender de una manera positiva, aunque sí crítica, a los movimientos ideológicos o artísticos que puedan envolver a su creación pictórica en ese momento. Lo que sobre todo me interesa desvelar es algo muy simple y muy complejo al mismo tiempo: ¿Qué significa esta pintura? No quiero saber qué nos quiere decir Antonio con ella, ni se lo he preguntado nunca porque toda su respuesta está ya dada desde un principio. De lo que se trata es de preguntarse por el significado de los símbolos que aparecen en ella. Para hacerlo no voy a perseguir los detalles concretos que se presentan en ella, sino que consideraré cuáles son los tipos generales de contenidos que nos presenta. Antes de proceder a ese análisis aclararé cómo se diferencia mi punto de vista de los más importantes que se han adoptado ante su obra en aquel momento de su evolución.

La tentación más grande en que se cae al enfrentarse a una obra como la de Antonio en sus primeros momentos es la de calificarla como surrealista. Se ha podido hablar de una escuela surrealista malagueña de pintura, en la que Santiago Amón introduce no sólo a los más evidentes, Jiménez, Brinkmann, Díaz Oliva, Peinado o



Sueño sajarami.
Hierro y bronce
pintado.
24 x 37 x 14 cm.
1996

Alberca, sino también, y eso es ya más insólito, a Dámaso Ruano y a Barbadiello. También Simón Marchán habla de la llamada Escuela de Málaga como una de las manifestaciones en nuestro país del nuevo surrealismo no dogmático. La obra de Antonio es de las que más sirven para sostener una denominación como esa, que por otro lado no es una explicación sino sólo eso, una denominación. Puede llamársele a Antonio surrealista con una cierta propiedad ya que nos presenta un mundo irreal y profundamente imaginativo, que son algunas de las características de ese movimiento. Amón, no obstante, usaba el término surrealista de una manera amplísima siguiendo quizás al mismo Breton, que ya llegó a tomar como surrealistas a Gaudí, Goya, Dante o Uccello. Es de Breton la idea de que surrealista en arte es todo aquello que apunta a una mayor emancipación del espíritu. Si aplicamos esta noción cualquier artista innovador de cualquier siglo ha sido y será surrealista. En esto sucede en el fondo lo contrario de lo que se pretende. Se intenta extrapolar un movimiento a toda la historia pasada y futura de la cultura, pero con ello se pierde la personalidad propia de cada momento cultural, que ya no es nada por sí mismo, sino sólo en función de la etapa cultural que, desde arriba, lo interpreta. Ya algunos cristianos cayeron en pasadas épocas en parecidas trampas, viendo a Platón, Aristóteles o Séneca como cristianos *in pectore*, o también algunos marxistas, bien que de segunda clase, considerando marxista a cualquier luchador por la causa de los desgraciados que haya aparecido en la historia. Esto es una prueba del imperialismo ideológico en que caen algunos movimientos culturales, religiosos o políticos, que, prisioneros en la pasión de sus categorías, son incapaces de comprender nada ajeno si no es asimilándolo a lo suyo. Hay en esto un profundo provincianismo, visible en la

incapacidad de ver y captar nada distinto sin usar los tópicos y costumbres en que se está inmerso. Estas debilidades son comprensibles en movimientos dirigidos de alguna forma al predominio e imposición sobre los demás, como pueden ser el cristianismo o el marxismo. Estos movimientos se han presentado como la clave última de todo lo que existe y no puede haber nada que no se interprete bajo sus esquemas. Son comprensibles también en ciertos autores, como por ejemplo Hegel, con una filosofía consistente en tomar cualquier momento anterior de la historia del espíritu como un paso en el desarrollo de su propio pensamiento. Extrañan más, no obstante, en un autor como Breton que caracterizó al surrealismo como un movimiento de profunda liberación mental. La libertad del espíritu no tiene condiciones, ni siquiera el ser surrealista, pero Breton no puede admitir que alguien se pueda liberar intelectualmente sin que por ello se aparte un ápice de los esquemas surrealistas. Estas pretensiones son normales, por otro lado, en un personaje como Breton, tan proclive a ejercer funciones de mandarín cultural o de comisario político del movimiento surrealista. Ahí están las “expulsiones” del surrealismo de Artaud, Soupault, Vitrac o Dalí, alejados cada uno a su manera de la particular concepción del surrealismo que tenía el pretendido dirigente, gurú o sumo sacerdote. La noción misma de expulsión suena más a práctica de orden religiosa, de secta o de partido político —en los que siempre se trata de defender públicamente una sola doctrina y la discrepancia se convierte en traición—, que a un grupo de intelectuales espontáneamente reunidos y dinamizados para la liberación de las mentes ajenas. Estirar tanto el término surrealista parece inadecuado, en fin, por dos motivos. Porque se engrandece demasiado un término que tiene sentido para designar un movi-

miento particular y concreto, todo lo hermoso que se quiera, pero no para ser el mentor absoluto de cualquier iniciativa cultural importante. Y segundo porque se minusvalora el valor propio del movimiento u obra que se acaba considerando sólo como surrealista.

Incluso si admitiéramos que la primera obra de Jiménez es surrealista, aún nos quedaría por explicar en qué se diferencia de pintores tan distintos como Masson, Ernst, Miró, Tanguy o Dalí. Admitiendo, incluso, que todos ellos hayan sido, al menos en algún momento, surrealistas, aún quedarían por aclarar las diferencias de contenido entre unos y otros, que son enormes. En el caso de Antonio el contenido de su obra aún no es llamativo y original, ya que nos presenta unas formas y unos seres casi plenamente inéditos y desconocidos. Quizás participe Antonio de algunas de las ideas surrealistas en cuanto al valor antirracionalista de la obra de arte, y en cuanto a ser generada a partir de esa fuerza ignota que es el inconsciente. Pero tampoco se aclara que su obra sea surrealista haciendo una referencia a que esté producida por el inconsciente. Con ello se hace sólo una mención hipotética sobre el origen de su creación artística, que rechaza los elementos visuales ordinarios para recrear imágenes. Aparte del que ya es discutible y oscuro lo que sea psicológicamente el inconsciente, con ello en realidad tampoco se dice mucho de lo más específico de una obra. Con estas apelaciones al inconsciente para intentar explicar una obra en el fondo se está diciendo tan poco de ella como si quisiéramos explicar a todos los filósofos clásicos diciendo que su obra ha sido creada desde la razón. Es una explicación tan clara que en realidad no explica nada. Con razón decía Hegel que tampoco se ve en la oscuridad absoluta como en la luminosidad completa. Con una explicación como esa en el fondo seguimos sin saber qué diferencia a Par-

ménides de Aristóteles o a ambos de Espinosa o Descartes. Todos ellos crearon su obra usando intensamente la razón, pero eso nos dice muy poco del carácter específico de cada uno. Decir que la obra de Antonio Jiménez procede del inconsciente puede quedar bien ya que se sabe que tiene que venir de algún sitio. ¿Qué ese lugar es el inconsciente? En definitiva lo único que se consigue con ello es cerrar con una palabra y un supuesto nivel de la mente el profundo misterio de la creación artística. Incluso admitiendo eso, nos quedaríamos al final sin saber qué es lo que diferencia a la obra de Antonio Jiménez de la de otros supuestos manipuladores de las fuerzas oscuras y últimas del alma.

Usar esas categorías para referirse a la obra de Antonio Jiménez sirve en todo caso para colocarla dentro de una determinada orientación general en la pintura contemporánea o para apartarla de otras, pero aún no nos dicen nada concreto sobre cuáles son los elementos propios y exclusivos que la caracterizan. Por otro lado se corre el riesgo de que al colgarle una etiqueta, aunque sea tan digna como la de surrealista, se deje de lado el profundo carácter de producción original y personal que esta obra tiene. Cualquiera que conozca a Antonio sabe que no es hombre de escuelas ni de movimientos. Su presencia inspira siempre una fuerte concentración en sí mismo, una absorción devota en lo que su propio ser le sugiere. Usar etiquetas generales para designarlo supone una ocultación y una traición a su fuerte capacidad creadora, original como pocas.

Aparte de las aproximaciones al surrealismo o al expresionismo, realizada también por José Manuel Cabra, la intensa y original personalidad del pintor que nos ocupa justifica que sea más propio compararlo con individualidades insólitas de la historia anterior de la pintura que con movimientos genera-

les. Así el mismo José Manuel Cabra de Luna lo compara con Arcimboldo, el pintor de rostros humanos compuestos de vegetales y animales, marcando bien las diferencias. Una referencia caso obvia es su comparación con el Bosco, y sobre todo con su Jardín de las Delicias. En esa obra ese pintor flamenco realiza una composición completamente nueva y original sobre el tema de los goces eróticos, apoyada, en conocimientos sobre mundos esotéricos como la cabalística y la alquimia. Pero el Bosco mezcla aún, al igual que Arcimboldo, elementos naturales, aunque cambiando la proporción de los mismos: pájaros o peces enormes junto a hombres pequeños. En él aparecen, no obstante, algunos elementos ausentes de la naturaleza o la sociedad de su época, sobre todo vegetales o recintos desconocidos y animales extraños. Pero ni siquiera en él se da la profusión de seres vivos completamente nuevos y con mínimas referencias en el mundo natural actual que se da en Antonio Jiménez. El Bosco crea situaciones inéditas mezclando hombres, mujeres y animales en comportamientos y lugares totalmente fantásticos y sin respetar las proporciones naturales. Antonio Jiménez crea una composición inédita, introduciendo formas y seres que no tienen nada que ver con los seres naturales existentes; en cualquier caso cuando se pudiera encontrar algún referente externo, da a lo microscópico el mismo estatuto y nivel de lo macroscópico.

Una de las más lúcidas aproximaciones al mundo primero de Antonio Jiménez, además de la de José Manuel Cabra, la hizo Lorenzo Abad Colomer. Él señala su carácter de reactualización del mito del eterno retorno y de los mitos del origen de la vida en general. En ello trasluce una vuelta al sentido oceánico que tienen los seres inmersos aún en el vientre materno. Este sentido cosmogónico, ontogénico y filogénico, de la obra de Antonio sí es que, en

nuestra opinión, algo totalmente suyo. José Manuel Cabra, por otro lado, fijó su atención al estudiarlo en cuestiones formales como es la concepción del espacio en su obra resaltando su concepción total y globalizadora del mismo. Una obra de arte puede ser vista desde innumerables puntos de vista y está claro que las dos perspectivas mencionadas han servido para explicar y ahondar claramente en el significado de la obra de Antonio. Aquí, se trata de seguir el proceso iniciado con las reflexiones anteriores atendiendo a otros aspectos de su obra, que no pretender ser ni más esenciales, ni más importantes que los anteriores, sino únicamente otra dirección para continuar la reflexión sobre ella.

En la pintura de Jiménez de este primer período, y dentro de un carácter claramente figurativo, aparecen por lo menos tres tipos distintos de elementos, cada uno con una carga significativa propia: lo antropológico, lo textil y lo biomorfo. Lo antropológico se muestra a través de la frecuente aparición de rostros, cabezas y otros órganos humanos, o quizás, mejor, humanoides. Las facciones dan muestra de un cierto monstruismo o primitivismo antropológico. Las caras aparecen hinchadas y horriblemente deformes. Todo ello se podría tomar como un vestigio de formas pasadas de nuestra evolución biológica pero también como un signo de nuestra degeneración actual. Muestra un proceso de clara bestialización en el desarrollo global de nuestra especie, tan capaz y laboriosa en sus avances científico-técnicos. Este primer elemento no lo tomo al modo de Lorenzo Abad como una señal de vuelta al origen, sino más bien como un signo de la situación presente, como una premonición de futuro. Esta deformación total de la faz humana aparece con una insistencia plena de riqueza en todos esos cientos de Personajes que en pequeño formato o en cuadros mayores produjo Antonio



Meca III.
Óleo / papel.
50 x 40 cm.
1994

en aquellos primeros momentos. Aparte de la ridiculización que supone en algunos casos concretos de determinados estamentos sociales como el burgués o el eclesiástico, implica más bien una sensibilización profunda ante el estado actual de la vida humana. Esta se nos aparece en sus líneas generales como enormemente deteriorada y deformada. Una humanidad que se ha acostumbrado a vivir al borde del abismo de su eutoextinción, técnica y racionalmente lograda, y cada vez más asumida en el predominio exclusivo del interés económico como nota básica de la organización de la vida. Unas sociedades industriales estupidizadas por la sociedad de consumo, un tercer mundo viviendo en el límite de la extenuación y el hombre como una "Macrocabeza" dominadora de la naturaleza, que se va deshinchando entre sus dedos como un brocado antiguo que no resiste ya ni el aire que lo rodea.

Todo ello es materia más que suficiente para fundamentar una visión deforme de lo humano como la que nos da Antonio. Visiones parecidas las podemos encontrar en las figuras de Bacon, deformadas por la velocidad y el dinamismo frenético de nuestro tiem-

po, en esos seres desolados de Cremonini, en los que, como indica Valeriano Bozal, el clima de desesperación y agotamiento se compensa, igual que en Jiménez, por el colorido rico y luminoso, o en el monstruismo de las figuras de Saura en nuestro país. Los únicos elementos humanos que no aparecen deformados en su obra de entonces, sino con una forma próxima a la que realmente poseen son los ojos, el falo y el útero. Los ojos aparecen, no obstante, marcados casi siempre con unas miradas perdidas, desoladas, estúpidas o brutales, disueltas en la atonía del vacío espiritual. La única excepción notoria a este tipo de miradas es el retrato de Mercedes. En su rostro aparece una mirada clara y transparente, densa de pureza y ternura, y unos labios dibujados con precisión en un rostro firme pero evanescente. Juntos componen uno de los escasos rostros atractivos, que, en una serenidad erotizante, forman un conjunto casi angelical de un ser que se nos acerca por el calor erótico de su boca, y que permanece inaccesible y lejano por la profunda paz y dulzura de su mirada; una mezcla de Buda y Marilyn Monroe, que es una clara excepción a toda la tensión dialéc-

tica que aparece en la mayoría de sus cuadros. En Berlín hay un "San Sebastián" de Botticelli que conserva una soberana tranquilidad dentro de su martirio, y que, en la santidad de su estado, tiene un gran atractivo erótico en su rostro y en sus carnosos labios, tan frecuentes en los jóvenes del pintor florentino, fieles reflejos de la dulzura del vivir que comenzó a degustarse en los salones de los palacios mediceos. Su cara, vista aparte de su cuerpo asaeteado, es la de un adolescente pleno de atractivo, de aplomo y de sugerencias. Es la misma tensión que aparece en la obra de Antonio entre todos los demás rostros y miradas, sumergidos en el furor o la decadencia, y el rostro de Mercedes, unido al amor por los hilos de color de su mirada. Es la misma tensión que aparece por otro lado, en el rostro de Mercedes entre la beatitud de su mirada y el calor lujurioso de su boca, que surge sobre la frondosidad del monte de Venus.

El falo en la obra de Antonio, siempre rotundo, siempre claro, está presente por todos sitios como la cúpula del Duomo en Florencia, o la Giralda en Sevilla, distribuido como una semilla sempiterna que aparece donde la lleva el viento. La vulva y el pubis siempre aparecen en primeros planos, sin perfiles ni insinuaciones, como una expresión explosiva, como una cañería-sangría-vorágine. En este aspecto continúa la importancia de la simbología sexual que aparece en el surrealismo o en el pop-art, en pintores como Allen Jones o Wesselmann en los que lo sexual no aparece como pornografía o como obscenidad, sino como, según ha indicado Simón Marchán, conversión de lo erótico en algo estético. Antonio se ha alejado del valor psicoanalítico de representación de lo reprimido que tuvo lo erótico en el surrealismo, o de ese nuevo esteticismo metalizante del pop-art. Esos falos que aparecen donde menos se los espera tienen, más bien, un senti-

do sarcástico: la socarrona sorna e ironía que conlleva lo orgánico cuando se muestra junto a la pompa y a la seriedad de lo existente. Por otro lado están a menudo exentos de sentido erótico: aparecen distribuidos entre la diversidad de elementos de sus cuadros con la misma simplicidad e indiferencia con que en otras épocas decoraban los interespacios los pámpanos o los ramilletes de flores.

Otro elemento que aparece en su pintura de esa época es el textil. Aquellos elementos humanos deformados aparecen envueltos o rodeados a veces por delicados trozos de tejidos, por encajes y por primores de hilos imaginados. Aquí deja Antonio solazarse toda su exquisitez de pintor emparentado con los antiguos flamencos, maestros como él de la filigrana y el detalle. En los tejidos comienza la delicia de Antonio. En definitiva no son sino un envolvente lujoso de la realidad humana deteriorada. Donde más claramente se ve esa oposición es en los retratos de "Los novios", que acompañan el esplendor de sus trajes con unas expresiones de estupidez y de estupor profundos, con la desolación de la impotencia y de la ingenuidad aterida y asustada.

El tercer elemento, el más pródigo y frecuente en sus cuadros, es el elemento biomórfico, sobre todo de forma microbiológica, minúsculos seres elementales, mínimos vegetales y animales. Ninguno de ellos parece existir de esa forma, sino que se presentan como seres nuevos y distintos a cualquier ser actual. También aparecen formas microbiológicas más desarrolladas, como una especie de asaduras o intestinos irreconocibles e indeterminados. Son masas vivas indefinidas y sin forma. Por la peculiar distribución del espacio y las figuras que hace Antonio en realidad no se sabe quién pertenece a quién, quién es parte o trozo, o quién es un ser separado e independiente. Todo

aparece entremezclado en un *maremagnum* inextricable. Son elementos no-humanos, seres que aparecen en la plenitud de su forma propia sin la degeneración y deformación con que se nos aparece lo humano.

Dice Fernando Zóbel que "La contradicción en la pintura crea tensión, diálogo y conversación. La contradicción en arte no siempre significa enfrentamiento. Puede ser la solución y el por qué". Con ello se alude al carácter esencial de este momento en la Pintura de Jiménez. En su pintura hay una constante lucha de opuestos, una intensa dialéctica entre significados contrarios. En sus cuadros aparece una permanente tensión entre un hombre en descomposición y decadencia y una naturaleza y una vida que aún no acaba. Si el hombre muere, la vida da lugar a nuevas formas, a nuevas recreaciones inéditas junto a lo muerto. El falo es el punto de unión entre ambos. Lo erótico es lo único que se salva en el marasmo. Las fuerzas genitales son las únicas que aún permanecen intactas. Gordos y duros pollones, plenos de erección y turgencia o pequeñas pollitas, casi de nácar. Joder y pintar son las únicas actividades posibles y depuradoras. La naturaleza y la vida son indiferentes a nuestra decadencia. El comienzo de la vida continuamente presente en sus obras es su símbolo de esperanza. Es lo que en esta parte de su obra, junto al continuo delirio de color, anuncia ese carácter de presagio de un futuro mejor, que Ernst Bloch le ha adjudicado a la obra de arte. No se trata de una esperanza en ninguno de los programas ideológicos al uso. En todo caso sería una esperanza en algo indefinido, en algo que nadie sabe qué podrá provocar ni en qué dirección nos situará en el movimiento histórico. Esos minúsculos seres pueden dar lugar a nuevos monstruos, —de hecho ya aparecen algunos que no tienen vestigio humano alguno— o, quizás, en su gracia y frescura

originarias son la semilla de una salvación. En la obra no hay nada que marque cual será la dirección futura: únicamente aparece la presencia simultánea de la degeneración bestializada, y de los nuevos seres ingenuos y virginales. Pueden tomarse como el ciclo inevitable de lo igual y lo mismo o como una vía de esperanza. Sea como sea, viendo sus cuadros, siempre huimos de lo bestiarío y perseguimos esos cientos de seres recién nacidos como un alivio a la sensación aplastante de los rostros.

La introducción que hace Lorenzo Abad Colomer del eterno retorno en esta cosmogonía es un lúcido supuesto, una bella y sugerente teoría, que abre muchas posibilidades de interpretación de esta pintura, pero que no está totalmente fundada en lo que aparece en la obra. El mismo Hegel, que fue de los primeros en hacer una interpretación dialéctica del mundo del arte, ya reconoció que la exposición de los diversos momentos de una colisión y un enfrentamiento sólo corresponde al arte dramático y a la poesía, que pueden presentar unos desarrollos diacrónicos, pero no a las artes plásticas como la pintura y la escultura, limitadas al terreno de lo sincrónico. La aparición del mito del eterno retorno implicaría tomar estas formas primigenias como una vuelta al origen primitivo de la vida, pero en realidad no hay nada que indique en la obra si se trata de una vuelta atrás o de una mirada hacia adelante. Aunque se admita la riqueza hermenéutica de la lectura de Abad Colomer, aquí se prefiere más bien incidir en lo que supone esta obra de representación del presente y de premonición del futuro que en la vuelta a un pasado que se repitiera mecánicamente. El eterno retorno no es sino la negación de la novedad en la acción del hombre sobre el mundo. Hoy estamos precisamente en la tesitura de que podemos hacer saltar todos los ritmos naturales e históricos por el deterioro de la vida

sobre el planeta que impulsa la civilización técnica. En realidad, en la pintura de Jiménez no se sabe si el monstruo humano está ya muerto o en él brota, como gusanos de un cadáver, lo nuevo, o, quizás, se limita a observar el nacimiento de lo nuevo para destruirlo o devorarlo. Sea como sea, lo que estrictamente hay es un nacimiento en el seno de una mala bestia que lo observa indiferente y que en cualquier momento podría destruirlo de un zarpazo. Lo que aparece, pues, es sólo que en lo deforme y monstruoso, en lo más decadente, ya aparece algo nuevo, lo más simple e ingenuo, las nuevas homeomerías de lo existente. Antonio profesa una mezcla de nihilismo antropológico con un epicureísmo erótico y estetizante: cómo goza Antonio pintando, qué espléndidos y rotundos son sus falos y qué nube de sugerencias aparece en las vaginas como ornamento y refugio en la decadencia.

Todo ello queda rematado con un vitalismo que lo salva de caer en la negrura de la destrucción absoluta. La vida se conserva y renace sobre lo descompuesto aunque sea en sus formas más primitivas. Casi toda su obra en óleo de entonces es una hermosa dialéctica de descomposición y de nacimiento. Lo único que está exento de esta dialéctica, aparte del retrato de Mercedes, son los "Personajes", que son sólo la expresión de lo horroroso en estampitas santificales. Pero también en ellos juega Antonio con lo horrible, que es siempre ocasión para un nuevo derroche de color y formas. Su alegría y su sosiego, no obstante, está sólo en lo desconocido, en lo no-humano, en las semillas originarias de una vida nueva que pulula incesantemente. Los dos polos de esta dialéctica aparecen por separado en los "Personajes" y en "Mercedes". Mientras que aquellos son la expresión de lo deforme y monstruoso, el retrato de esta es la alegría de la vida erótica y la lujuria de una nueva vida en

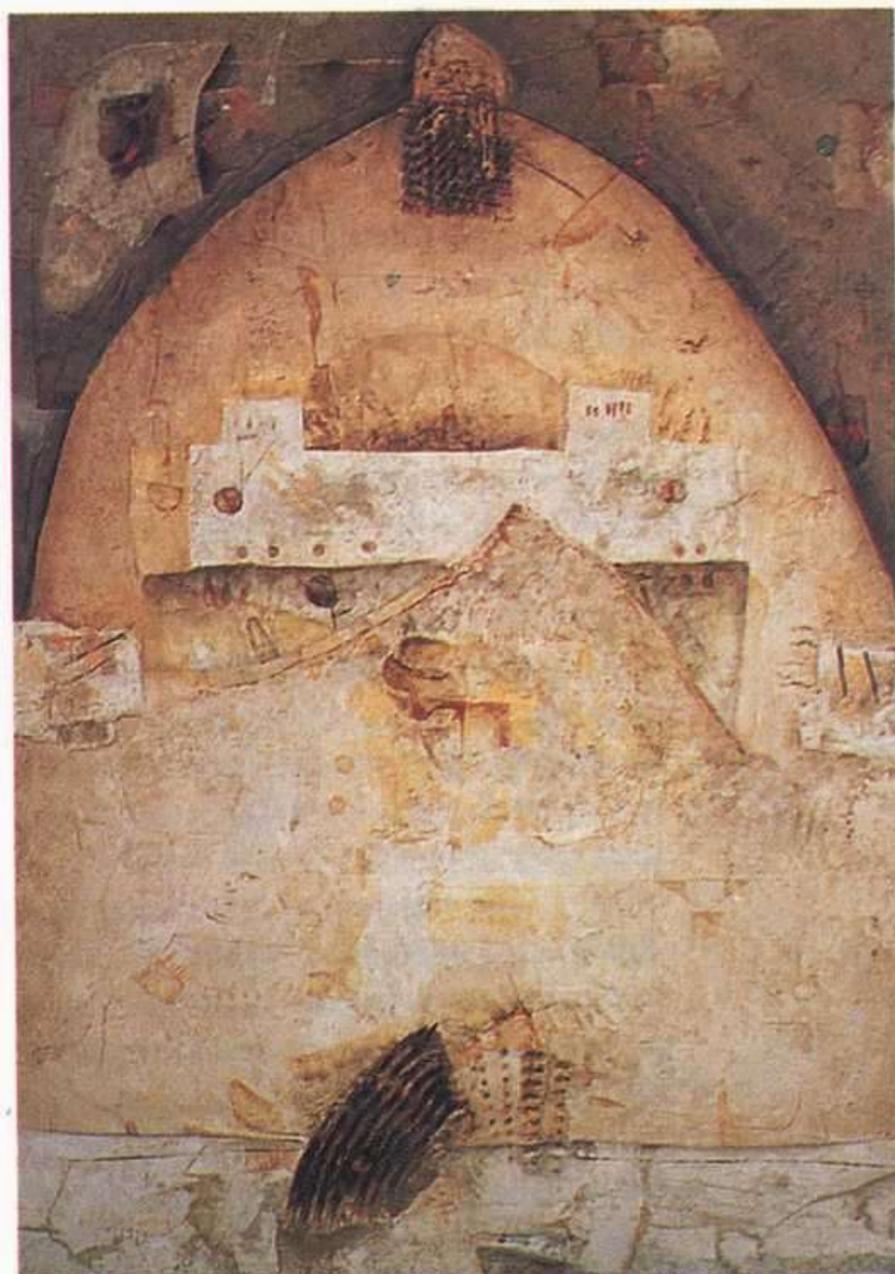
el ardor y la incandescencia. El resto de la obra es un diálogo constante entre ambos polos pictóricos, pero sin resolver las contradicciones que conlleva, sino manteniendo el espíritu tenso por la violencia que se desata entre ambas corrientes de la vida.

Nada de lo anterior puede llevar a la sensación de que la pintura de Antonio está impregnada de un utopismo optimista y fácil. Propiamente no hay ninguna indicación en su obra de que vaya a existir un predominio temporal o vital de unos elementos sobre otros, al igual que no hay localización y diferenciación espacial propiamente dicha. Su obra de esta época queda siempre impregnada en rojos, marrones y verdes con tonos opacos y oscuros. No hay luces brillantes y claras por ningún sitio. No aparecen aún los azules, celestes o amarillos vivos o los tonos pastel, afrancesados según él, de épocas posteriores. Todo sugiere una máquina ciega de vida en la que los nacimientos son tan oscuros y necesarios como la muerte. La vida que comienza y que nace es hermosa, pero está oscurecida por el hedor de lo que se descompone. No hay ya ningún nacimiento que sea indiferente y ajeno a lo que ha ocurrido. El nacimiento, por otro lado, es más omnipresente y potente que la muerte. Por un ser que ha muerto, —el hombre—, nacen miles de nuevos seres vivos. El empuje de la vida es arrollador por encima de nuestra decadencia y de nuestro fracaso histórico. Se aprende más metafísica contemplando cualquiera de las grandes obras de Antonio que leyendo muchos de los mamotretos que se han vendido en nuestro siglo como filosofía contemporánea y no son sino el reflejo de una mala digestión en una noche hueca.

Todo lo dicho anteriormente es una interpretación de la relación existente entre los elementos más importantes que he distinguido en su obra. Con nada de ello he aludido al significado

del ser de conjunto formado por todos esos elementos. Lo primero que le dije a Antonio sobre ese ser de múltiples elementos es que me recordaba a los *mandalas* indúes, representaciones religiosas en las que se yuxtaponen diversos seres religiosos, físicos y orgánicos. También Abad Colomer hizo la misma apreciación sobre la referencia al *mandala* de ese enigmático ser de conjunto. Ese ser global no suele tener límites definidos. Si aparecen esos límites, como en la “Macrocabeza”, padecen un proceso de intercambio y movimiento continuo con seres minúsculos que entran y salen en el más grande. Siempre se tiene la sensación de que ese ser polimórfico podría prolongarse más allá del marco. El marco no es límite, sino la cadena: algo que impide el desparramamiento total de la materia. Antonio podría llenar cuarenta Capillas Sixtinas con un solo ser macroscópico en el que conviven las fuerzas opuestas, y que no acaba ni empieza en ningún sitio. Con ello se apunta el carácter indefinido de la materia: la presencia y la fuerza de lo vivo más allá de los límites de cada individuo. En Antonio hay una intuición y una captación constante de la fuerza ingente de la materia viva como algo que se mantiene por encima de la muerte de sus individuos y por encima de sus diferencias y partes, externas y superficiales. Esto es lo que ocurre en la visión integral de la vida que se presenta en Oriente, donde se da una visión estética no sólo de la vida sino también de la muerte, como ha señalado Chantal Maillard, y que se refleja en el *mandala* como reunificación de todo. Pero ninguna de estas referencias históricas y exteriores puede ocultar, —aunque exista y gravite sobre su persona—, las claras dosis de intuición personal de este pintor, que mira sobre lo traspuesto, sobre lo que nadie capta con evidencia.

Antonio Jiménez, tras su contemplación y su éxtasis, no es sino un gozo-



so esclavo. Así aparece en esa foto que se hizo bajo una pintura suya con dos calabazas que lo cogen como dos tentáculos del cuadro. Un gozoso esclavo en poder de la vida y de la pintura. Los brazos de la pintura y de la vida lo envuelven pero no lo aprietan: son un lazo suave, casi un abrazo, una acogida que deja serenamente dispuesta su gentileza y su ilimitada disposición para el amor y para el trabajo.

Icono
Óleo / tabla
105 x 75 cm
1995

LA DULZURA DEL CAOS

Al figurativismo surrealista y expresionista de la primera etapa de Antonio Jiménez ha seguido una completa inmersión en el mundo de la forma pura, casi completamente desligada de aquel mundo fantasmagórico de los primeros años. La poética del informalismo de que habla Valeriano Bozal es el ámbito por el que se desenvuelve, dentro de una expresión propia, la pintura de Jiménez. Casi todas las caracte-

rísticas que Cirlot en una pequeña obra, "El arte otro", atribuyó al informalismo que surgió en Cataluña y Madrid a partir de los cincuenta se aplican a la última obra de Antonio. El predominio de las manchas, como ámbitos informes de color sin límite. La disolución casi total de cualquier orden o estructura y sobre todo el predominio de la textura, la aparición de la materia con un valor en sí misma, con una intervención clara del fondo ante la importancia de la forma, son características que se pueden ir rastreando en la obra de los últimos años de Jiménez. Todo ello, además, presenta un valor poético de expresión del mundo interior del artista, con una relación tenue o indirecta con la expresión del mundo real y cotidiano. Todas estas características de la pintura de Jiménez sirven para situar su obra en el ámbito de los grandes informalistas de nuestro tiempo, de Tapies a Saura, pasando por Millares o Lucio Muñoz. Al mismo tiempo con ello su pintura última se introduce en el ámbito de lo que Juan Manuel Bonet ha denominado "pintura-pintura", que impulsó en nuestro país aquella famosa exposición colectiva "1980" y que denomina como una pintura que se reduce a su propia sintaxis sin ninguna vinculación ideológica o figurativa. En este horizonte se halla más próximo a la abstracción lírica de Castortega, o de las últimas obras de Marta Cárdenas, que al estilo más estentóreo y desenfadado, que, siguiendo los pasos del impresionismo abstracto norteamericano, han realizado Teixidor, Broto, Salinas, Juste o Alfonso Albacete. Su obra, no obstante, tanto en este momento como en el anterior, siempre ha de entenderse dentro de lo que desde "Presencias reales" de George Steiner se ha denominado la demanda de la intensidad de la obra de arte frente a "la cultura de lo secundario" y que hace poco nos recordaba aquí Fernando Castro. En la obra de Antonio, ya sea

como figuración subrealista o ya sea como informalismo o abstracción lírica, siempre se halla una emoción contenida, unas formas apretadas en un borbotón de sentido y de voluntad de belleza, de luz contenida. Para él la pintura nunca será un juego o un frenesí formal, sino, pinte lo que pinte, un trozo de alma pegada al lienzo, un desgarrero espiritual entre colores abierto. En cualquier caso, esos calificativos generales que usamos para designar la pintura de Jiménez en ningún caso deben de entenderse como explicaciones de su obra sino como indicaciones que sirven para acercarla a otras de su tiempo. Ni con ellas ni con todas las consideraciones que haremos se deshace el enigma de su obra, que, como dice Diego Romero de Solís, en el arte siempre "ha de permanecer y no disolverse".

El paso de su obra anterior, realizada hasta mediados de los ochenta, hacia una obra tan distinta como la que realiza en los dos o tres últimos años no ha sido, sin embargo, brusco y violento, sino gradual. Hay obras en 1986 como "Personaje" donde aún conserva todo el figurativismo imaginativo que se ha comentado anteriormente, pero donde se va produciendo una clara simplificación en el barroquismo de formas y color de la primera época. En ella se mantiene aún la cabeza repleta de figurillas interiores, pero los colores se han hecho cada vez más suaves y más pálidos, y el lienzo ya no aparece enteramente cubierto de su *horror vacui*, sino con superficies planas de tonos claros que anteriormente no aparecían. Esta progresiva simplificación de formas y de color acaba desembocando al final de los ochenta y principios de los noventa en obras como "Casa", (1989) "Óvalo" y "Entrada" (1990), "Agamenón", "Vulcano", "Inicio", "Pintura G-5", "Smatita" o "Meca" (1991). En ellas se detecta una fase de tránsito entre el período inicialmente analizado y la obra última. Las características de

esta fase serían la de abandonar completamente la simbología e imaginería típicas del período anterior, la explosión fulgurante de figuras y de color, para acceder a una expresión completamente sobria y austera en la que las superficies son prácticamente monocromáticas con tonos claros y en algún caso oscuro como "El inquisidor" (1990), pero donde la expresión pictórica de Antonio busca vías completamente inéditas en su trayectoria anterior. Aunque la comparación inmediata de este momento con la obra última pudiera llevar a entenderla como un período distinto al desarrollo posterior, sin embargo creo que no es sino un primer ensayo de lo que últimamente realiza. Es en estas obras donde comienza a utilizar la materia como fondo del cuadro y a jugar con su relieve y sus hendiduras como un elemento expresivo nuevo. En este momento parece estudiar detenidamente los efectos que la materia sola, casi sin colorearla, cubriéndola de suaves velos, proporciona. Es una especie de retiro espiritual y de descanso de la vorágine anterior, de la cornucopia incesante de vidas y tensión, que aparecía en sus cuadros anteriores. No hay prácticamente nada en esta fase del período anterior, salvo alguna sombra, algún destello de figurillas como si se evaporaran ante la presencia fuerte del relieve y de la textura. La habilidad pictórica de Antonio para perseguir el detalle hasta su minuciosidad última se traslada a sondear los grandes espacios sin formas, las superficies monocromáticas, la eliminación del lienzo como soporte inmediato. Parece como si Jiménez, después del delirio pictórico anterior, se hiciese portador de alguna de esas reiteradas "muertes de la pintura" que se han ido anunciando, siempre sin éxito, en nuestro tiempo y que en algún momento han representado las superficies limpias de casi todo de Malevich. Ese tipo de cuadros le van a durar a Jiménez poco tiempo, a lo

sumo tres o cuatro años, para continuar sobre esa nueva base el desarrollo más complejo en que consiste su obra última.

Pero el empuje creativo de Antonio Jiménez rompe continuamente con los tópicos creados sobre su obra. Enfrentarse a su pintura únicamente bajo la perspectiva de tratar de encontrar en él la permanencia de algunas de las principales corrientes plásticas de nuestro tiempo —subrealismo, informalismo, expresionismo, abstracción— siempre puede resultar una operación frustrada porque en él no prima nunca una voluntad teórica de sometimiento a una determinada corriente.

Él no pinta como resultado de la aplicación de ningún principio teórico, ni de ningún manifiesto de los que tan frecuentemente han pretendido en nuestro siglo encauzar por una sola dirección en aire libre y fresco del arte contemporáneo. En él vale como en pocos la frase de Rafols Casamada de pintar "Sin pensar, sólo mirando". Porque Jiménez no hace sino perseguir por formas y texturas el brillo de la luz mediterránea que aparece en su mirada. En pocos artistas se contradice como en Jiménez esa fatua pretensión del arte de nuestro tiempo, que confunde la erudición y el disertar sobre arte con el fundamento mismo de la obra artística. En este sentido nada valdría menos para entender la pintura de Antonio que aplicarle esas pretenciosas palabras de Simón Marchán cuando pontifica que hemos entrado en un momento en el que debe prevalecer el concepto sobre el objeto artístico y en el que ya no bastan las obras, "sino que deben enmarcarse en las teorías que la fundamentan". En estas aseveraciones se fundan las actuaciones de muchos artistas de nuestro tiempo más hábiles para hablar y dictaminar sobre lo que debe ser el arte que para hacer una obra que resulte medianamente lúcida y penetrante. Ni siquiera uno de los autores que más han acen-

tuado la conexión entre el espíritu y la obra de arte como es Hegel, llegó a formular una opinión como esa, sino más bien la contraria: "...con una teoría errónea, o con la mejor, lo que produzca será siempre mediocre y endeble". La construcción de una obra de arte que pretenda acceder a la conciencia ajena y encantarla en su frenesí no puede hacerse a base de aplicar un determinado programa como se hace en el mundo de la seriedad funcional y productiva. El arte como espacio de la jovialidad llevada a su máxima intensidad nunca brota del esfuerzo del concepto, sino más bien estos artistas de hoy, tan ardorosos en su exposición lingüística del arte y que tan convincentes resultan en sus charlas y artículos, nos dejan más bien helados a través de obras que no son sino el catálogo de su impotencia.

Si lo que se ha derivado de buena parte de la aportación artística de nuestros días ha sido poner en primer plano la libertad expresiva del artista por encima del anterior sometimiento a las exigencias de la reproducción de lo real, esa orientación se da en Antonio Jiménez de una manera aún más explosiva porque su libertad se aplica continuamente sobre su propia trayectoria anterior para abrir espacios siempre inéditos. En él se cumple perfectamente lo que H. Rosenberg ha señalado con respecto a que "el valor de lo nuevo es el valor supremo que ha emergido del arte de nuestro tiempo". Antonio es un continuo explorador de nuevas imágenes y de nuevos juegos de color en una trayectoria que es ilimitada e infinita porque no sabemos cómo ni dónde puede finalizar.

Una prueba clara de esta capacidad expresiva por encima de cualquier tendencia particular está en algunas de sus obras del 95, muchas de ellas sin nombre aún como el niño recién parido. Antonio ha abandonado aquel universo de nuevos seres, que como las nuevas homeomerías oníricas llenaban por

doquier sus cuadros anteriores, como el derroche de figuras omnipresentes de algunos cuadros de autores clásicos como el Tintoretto. Después de aquello parecía que se dejaba ir hacia una eliminación de cualquier principio figurativo, aunque no fuera real sino surgido de la imaginación. Cuando parecía culminar su trayectoria anterior en manos de un informalismo abstracto, ahora nos sorprende introduciendo elementos extraídos de la realidad misma: copas enormes como las de los ritos de una religión desaparecida, árboles informes y primigenios, botas como las de un niño grande y desaliñado, barcos pesados que parecen no querer flotar, fachadas fantasmagóricas y desalmadas como las de unos almacenes abandonados, corazones abiertos en una herida que no cesa. Esa presencia de formas extraídas de la realidad cotidiana deja clara su falta de respeto a esa infidelidad con lo real que ha caracterizado a gran parte del arte de nuestros días y al suyo propio. Aunque esta vuelta a la representación figurativa se ha dado con la mayor rotundidad dentro de los movimientos noerrealistas que en nuestro país pueden representar pintores como Antonio López o Carmen Laffon, la utilización de elementos reales en él no procede nunca de esa especie de nueva devoción por lo fotográfico, sino de una utilización de los mismos en el marco de su sintaxis propia y personal y no como un elemento predominante dentro de la configuración de sus cuadros. En este sentido ha seguido un proceso paralelo al que Valeriano Bozal ha detectado en otros pintores de la poética del informalismo como Hernández Pijuán o Lucio Muñoz, que dentro de esa búsqueda de la forma personal y propia alejada de lo real volvieron a introducir objetos procedentes del mundo cotidiano. Esta nueva presencia de lo real en Jiménez recuerda asimismo a ese fenómeno que ha surgido en la arquitectura contemporánea, harta del geometrismo

funcional a la que la han condenado el hormigón armado, el vidrio y el urbanismo economicista de nuestro siglo. Ese aburrimiento de la monotonía de las líneas rectas y de los paralelepípedos idénticos y repetidos al infinito ha empezado a romperse con la aparición de formas insólitas en nuestras ciudades, dibujadas con una regla gris. La aparición de un ave gigante en la esquina de un edificio en Viena diseñado por los arquitectos del estudio Coop Himmelbau, la branquia que Alfredo Arribas ha diseñado sobre un edificio del Barrio Gótico de Barcelona, la oruga que el estudio Mecanoo ha colocado en un edificio de Budapest, el cuerno luminoso que el francés Philippe Stark ha situado en un edificio en Tokio o la veleta rematando una torre de Josef Paul Kleihues en Berlín no son sino diversas apariciones de un mismo fenómeno que es la vuelta a utilizar elementos biomorfos o procedentes de las esferas de la vida cotidiana para romper el predominio obsesivo de la racionalidad y exactitud geométrica en la arquitectura de nuestro tiempo. Aunque Antonio Jiménez nunca se ha dejado llevar por esas ínfulas geometricistas, la aparición de esos elementos de la vida cotidiana suponen una nueva vía en el expresionismo e informalismo en que se había movido en los últimos tiempos.

No obstante su hambre de color y de juego pictórico está por encima incluso de la forma empleada. Igual le da jugar con una gama de formas indefinidas, en las que aprieta y anuda el color para hacerlas propias y únicas,



que usar como guía de un cuadro la verticalidad recia del tronco de un árbol o el recogimiento transparente del cristal de una copa. Con ello pone de manifiesto que ni antes era lo esencial en él la destrucción y el olvido de la forma real y natural, ni tam-

poco lo es ahora la incorporación de objetos del mundo cotidiano. Ni entonces pintaba sin formas concretas por sometimiento a los principios de un arte no figurativo, ni tampoco se acerca ahora a un nuevo realismo fantasmagórico en el que se pretendiese impulsar una nueva visión de los objetos. Tanto la eliminación de los objetos como la presencia de objetos reales o la introducción de seres subreales, —meras hipótesis oníricas— son siempre en Jiménez excusa y medio para conseguir su fin primordial: la construcción de su propia sinfonía de color, su constante delectación con volúmenes y atmósferas plásticas tratadas de igual forma con que la música modela el sonido o la poesía la palabra. A él, en el fondo, le da igual destruir o representar la realidad. Lo que nunca le deja indiferente es que ninguno de los espacios del cuadro no aparezca acabado en una construcción compleja y armónica. Las combinaciones y atmósferas de color no son nunca en él producto de una acción violenta y despreocupada, que tira la pintura sobre el cuadro al modo del expresionismo de un Pollock, sino el resultado de una atención delicada y minuciosa sobre cada detalle, con el mismo grado de equilibrio e integración de tonos que se da en una tela de

Diamante V
Óleo / tabla
105 x 75 cm
1995

Cezàanne o que conseguía en otra época un pintor tan aparentemente alejado como Fra Angélico.

Antonio Jiménez pinta para transmitir una determinada vibración espiritual a través de la construcción de un universo propio, como empezaron a hacer Kandisky y Mondrian o en nuestros días Tapies u Oteiza en escultura. Igual puede hacerlo envolviendo en color la línea de una bota, que extendiendo los mil matices que aparecen en una forma indefinida como brilla el aire en el borde de una nube. El soporte formal lo puede ir haciendo variar de una manera imprevisible. Lo que nunca faltará en ninguna de sus obras es la emoción contenida, una acabada expresión pictórica que pretende ser plena y fecunda de manera musical y poética, o sea, envolviendo el espíritu de una ensoñación misteriosa. Con ello se pone de manifiesto la banalidad de la importancia central que se le ha dado al soporte objetivo de la obra, el carácter secundario para la fuerza artística de referirse o no a lo real, como se ha mostrado en nuestro siglo a través del hundimiento y del resurgimiento de los realismos a través de ciclos que se repetirán ya ilimitadamente. Así se muestra el carácter básico de la combinación de color, del equilibrio e intensidad lumínica de los tonos, la trascendencia del ritmo con que la paleta del artista es capaz de retener y embargar la mirada.

Una de las novedades más importantes de su última obra es la incorporación de una base de materia sobre el papel, la tabla o la tela que actúa de soporte de su expresión pictórica. Este mayor interés por la aparición de volúmenes y huecos en su obra pictórica se ha dado en paralelo por su interés por la escultura. Las obras escultóricas de Antonio Jiménez no son sino la búsqueda de nuevos ámbitos para seguir pintando. Jiménez es incapaz de diseñar y de elaborar una escultura limitándose a soñar con la forma propia que

adquiere el volumen que haya elegido, piedras, trozos de madera o metal, abanicos. La forma escultórica elegida no es sino un nuevo soporte no plano para seguir pintando, para seguir rellenando todos los huecos y superficies de su sed constante de expresión de color. Las superficies de sus esculturas son nuevos espacios de pintura que acaba extendiéndose como una plaga incontenible por las aristas de la piedra, por todos los espacios metálicos elegidos como nuevos soportes de delicadas combinaciones de color. Como escultor Jiménez no puede reprimir su condición básica de pintor originario, impotente para no bordar con los encajes de su pincel todos los espacios de su escultura.

El ensayo que ha hecho pintando sobre espacios tridimensionales lo prolonga en sus cuadros rompiendo con el espacio bidimensional clásico, e introduciendo las tres dimensiones en sus obras, continuando líneas que ya habían abierto Tapies con sus texturas de muro, Lucio Muñoz con la madera, Millares con la arpillera o, más cerca, Miquel Barceló con las piedrecillas, la arena o el arroz. La importancia de la textura en la obra última de Antonio queda reflejada en su propia técnica para preparar un cuadro. Comienza con un laborioso proceso de construcción de una base material sobre los papeles artesanales parecidos por su grosor al cuero y de un tacto consistente y tierno a un tiempo, que ya hacen sentir cuando aún no han recibido ni un solo gramo de la intervención del artista. La primera actuación no es comenzar a extender la pintura sobre el lienzo o el papel sino preparar una pasta grumosa con la que se construye un determinado relieve sobre la superficie plana del comienzo. Ese relieve, con sus incisiones, con sus formas imprecisas de construcciones pretéritas, con su tacto y su presencia de una arquitectura derruida cubierta por el polvo de los siglos, es la base sobre la que empieza a actuar el

color, la extensión de una y otra capa de pintura para buscar la dimensión inédita. De esa manera el color se haya incorporado a unas construcciones abiertas e indefinidas, arquitecturas evanescentes de un paisaje urbano abandonado, arrasado por el siroco de la marea histórica. Esos soportes nunca son indiferentes, meras excusas para transmitir el color, sino que añaden la ensoñación y la ansiedad de un territorio desértico a la nube incandescente de su color. Si sus cuadros más antiguos son una explosión de cientos de nuevos seres primigenios que anuncian una nueva vida tras la explosión y la destrucción de las formas existentes, en sus cuadros más recientes la expresión de color se hace sobre volúmenes indefinidos, que tanto pueden ser el único rastro de una civilización perdida, como el germen del nuevo urbanismo troglodita de la sociedad post-tecnológica.

En cualquier caso en la construcción de espacios Jiménez recurre de manera muy accidental a la geometría, el espacio distribuido de una manera prescrita. Las formas que predominan en sus cuadros tienen siempre un amplio halo de imprecisión, de irregularidad, de falta de estructura racional y simétrica. Si en sus cuadros de la primera época aparecían nuevos seres inéditos, pero con una forma definida y limitada, aquí se introduce en el reino de la imprecisión y la apertura completa de formas. Sus figuras, cuando no recurren al esquema de un objeto ordinario, son haces de líneas y huecos que se rompen y se entrecruzan en una presentación de la corrosión intrínseca a tanta ordenación aparente, a tanta estructura corrupta que se nos presenta como modelo de orden para atrapar en una forma estática la vida que se escapa. Incluso cuando ha incorporado como marco la forma más o menos precisa de algún objeto ordinario, esa forma queda atrapada en unas formas continuamente en dilución, en ese temblor y esa sacudida que

cualquier ordenación figurativa conlleva cuando Jiménez la usa como pulpa prieta de sus cuadros. Sobre lo vaporoso e indefinido de sus formas, sobre la corrosión de estructuras muy aparentes, pero sin peso ni forma, siempre se extiende la capa de la ensoñación de su color, el rastreo de una expresión hermosa de tonos que pugnan entre sí en una mezcla sin orden, con una capacidad de atracción continua, con una elaboración cuidadosa de cada uno de los hilos de esa gasa iridiscente que envuelve mágicamente todo su espacio.

La opción que Jiménez toma por una representación abstracta en sus cuadros no está desligada de su inicial predilección por lo orgánico y por la vida. En el mundo de la pintura abstracta se ha dado una opción destacada por las formas geométricas, que llegaron a servir para denominar un movimiento como el cubismo de Picasso, Bracque o Juan Gris, o a predominar en representaciones como las de Mondrian, Klee o Sempere, y en gran parte del pop-art, absorto en el juego cristalográfico de las formas. Ese rechazo a las formas reales supuso en una buena medida el refugio en el orden racional, la búsqueda de un nuevo equilibrio y armonía rellenando de color los contornos exactos, precisos y proporcionados del *ordine* geométrico. Ese proceso fue paralelo históricamente al intento por reducir toda la explicación física de la realidad a unos principios matemáticos en el que se hallan inmersas tanto la física como la misma lógica cuando a través de los primeros neopositivistas y los atomistas lógicos trataron de establecer todo el edificio del conocimiento científico del mundo a partir de la formalidad y la cuantificación matemática. La huida y el refugio del arte contemporáneo en el mundo geométrico no es sino la formulación estética de la representación matemática del mundo que viene haciendo la ciencia. Con ello el rechazo de lo real que aparece en las

imágenes externas o en el lenguaje ordinario o filosófico no formalizado abre un vacío que se rellena con una estructura sólida, transparente y armónica, fundamento racional y científico de todo lo existente.

Si en Jiménez se hallan momentos de abstracción nunca es para mostrar un universo de formas en equilibrio,

que en definitiva sólo se da de manera estática en el mundo de lo mineral, exento de la inquietud y el pavor de la vida. En el mundo irreal de Jiménez siempre aparecen formas que no son exactas ni simétricas, sino que en su tensa irregularidad y en su redondez sangrienta están más cerca de lo orgánico y visceral, del pánico y del gozo de la vida, que de la transparencia cristalina y gélida de una gema. Incluso cuando incorpora formas geométricas, siempre aproximadas y como haciéndose, como en el "Homenaje a mi nieto Jorge", las llena de materia y de tensión trágica, de un temblor y una negrura que no se dan en el

mundo de lo geométrico, o por lo contrario, como ocurre en "Caños de Meca", lo tiñe en los tonos celestes y fulgurantes de la fiesta y de la luz inquieta que no aparecen en lo racional y lo geométrico.

En este sentido sería oportuno considerar en Jiménez las reflexiones que ha hecho Pere Ginfrer refiriéndose a tapies. Ginfrer distingue dos grandes movimientos en la cultura catalana.

Uno sería el sentido de la claridad, el orden y el clasicismo presentes en el llamado "noucentisme" y otro la tradición que remonta a Lluís, Vilanova y Villena que se caracterizaría como la de los investigadores de lo oculto, "imágenes del hombre que aspira a arrebatar a lo desconocido una parte de su misterio". Aparte de que esas tradiciones o grandes

movimientos no son sólo catalanes, sino que se han dado en muchos otros ámbitos de la cultura europea, lo cierto es que la ausencia en Antonio de la regularidad y el orden racional y su continua inmersión en el ámbito de las formas indefinidas, en los hábitos imprecisos de manchas que se derraman con gentileza, no son sino una prueba de su apertura al sentido mágico de la materia y de la pintura.

En el tratamiento de las formas imprecisas e indefinidas de la última época siempre aparecen las sombras y los destellos que sólo se dan en el reino de la vida, en ese ámbito donde coexisten a un tiempo el pánico y la ternura, el dolor y la náusea con la mirada abierta hacia lo que no



Óvalo. Óleo / tabla. 105 x 75 cm. 1995

aparece. Si en su primera época la forma de la vida descompuesta se hallaba unida al surgimiento de nuevas formas minúsculas de vida ignota, en sus últimas obras las manchas indefinidas y sin forma toman el aire de líquidos vitales salidos de sus cauces, de órganos y vísceras abiertas a la luz, de cuerpos imprecisos que se van llenando de una nueva savia impenitente, de una luz de vida que brilla entre la sangre y lo des-

compuesto. Jiménez cuando huye de las formas cotidianas lo hace para adentrarse en el mundo de lo orgánico indefinido, de una vida desconocida que le brilla entre los dedos como palillos de colores de un nuevo pulso inconcebible.

Además de su rechazo al orden cartesiano de la geometría, también se aparta, con todos los respetos, de la pureza espiritualista de un informalismo como el de Tapies en nuestro país. Tapies —como hoy hacen Marta Cárdenas, Antón Patiño o Castrortega— pinta bajo la perspectiva oriental de reflejar un estado de concentración y de profundidad en las líneas suaves y firmes de una textura. Él, igual que Chillida u Oteiza, tratan de expresar estados de equilibrio y de densidad interior con la misma serenidad y limpieza de trazos con que, de un solo golpe, dibujaba sus líneas un Shih-T_ao en el siglo XVII chino. En ellos la búsqueda de nuevas formas es un medio para la expresión de la sonoridad del espíritu, una clave para acceder al arcano fondo de la perfección interior, de los sonos íntimos del alma que se alimenta de movimientos de color o del goce de doblar grácilmente la rigidez del hormigón o del hierro. Antonio Jiménez, sin embargo, siempre tiene en la punta de su pincel la expresión del caos. Las tenues formas que sirven de marco elástico a su pintura no son sino el límite lúcido de una serie de espasmos, el borde macilento y brillante de un mundo en descomposición.

El rechazo al orden y a la estructura definida y equilibrada se expresa en tonos y espacios oscuros donde surgen condensaciones de formas sin consistencia. El caos no es sino el desenvolvimiento de multitud de líneas de expresión sin regularidad ni persistencia en los ritmos y movimientos. En este aspecto ya había sido representado pictóricamente por Pollock en esos chorros de color en una trama inexplicable

sin principio ni fin. Mientras que Pollock representa el caos por una multiplicación casi infinita de líneas enmadedadas, Jiménez nos lo muestra, por ejemplo en su serie Lisboa, a través de la descomposición de las formas orgánicas, por medio de la aparición de sucesivas heridas que, en la dulzura de su expresión, dan la señal de lo descompuesto, de lo que irremediabilmente se hunde en la decadencia.

En este sentido la obra de Jiménez vuelve a poner en primer plano una polémica antigua en el arte contemporáneo y que desencadenó Lukács al señalar el carácter decadente del expresionismo y de la llamada "vanguardia" en general, que pare él tenía el caos como fundamento ideológico en general. Frente a ese carácter disolvente y desestabilizador de un arte de la descomposición y de la decadencia él oponía el realismo como la auténtica vanguardia artística, que llevaría al proletario al triunfo y culminación gloriosa de los tiempos. Aparte de que esta miopía fue ya debidamente contestada en su momento por una visión mucho más abierta a las posibilidades del arte moderno como la de Bloch, y aparte de que en esa época coincidieron en el rechazo a la vanguardia y en la glorificación de un determinado realismo los dos grandes totalitarismos de nuestro siglo, el nazi y el stalinista, lo cierto es que a esta altura histórica nos parece decadente precisamente lo que Lukács anunciaba como legitimador de la revolución y del futuro de los tiempos. Jiménez no es un pintor del espanto y del horror puesto como denuncia anecdótica y como proclama moralizante. En él la falta de orden, la imprecisión de las formas, el caos entendido como revulsión constante de la forma hacia un horizonte ignoto, aparecen unidos a su jovialidad constante en el color, a su capacidad constante para deslumbrar y para encantar en el alumbramiento. Esa aparición del caos como dulzura o esa

mostración del desorden como un encanto en el fondo viene a ser la misma tensión que Hegel descubría en la pintura romántica que era capaz de mostrar “la sonrisa a través de las lágrimas”, o de encontrar la fruición en el sufrimiento al igual que, como él comenta, ocurría en el romance del Cid con doña Jimena, que era hermosa hasta llorando. En el fondo esa mostración del caos y del vacío como tarea del arte es la que también ha expresado Diego Romero de Solís cuando ha dicho que la belleza no es sino “iluminar lo que no existe”.

La visión del caos en la pintura ha sido señalada asimismo por Kewin Power refiriéndose a la obra de Palazuelo. Para hacerlo ha utilizado las actuales teorías del caos entendidas no como expresión de lo aleatorio o de lo opuesto al orden, sino como algo que revela un territorio que no se asimila ni al orden ni al desorden. En estas teorías, expuestas por K. Hayles, se acentúa el sentido del caos como un precursor del orden, como la aparición espontánea de autoorganizaciones dentro de los sistemas desequilibrados o caóticos, o como el orden oculto que existe en los sistemas caóticos. Esta noción del caos se aplica muy adecuadamente a la pintura de Palazuelo en la que siempre aparecen formas que se pliegan y se adaptan entre sí con una regularidad insinuada y como formándose, en un estado de dispersión siempre abierto a una continuidad ilimitada. Pero aunque esa irregularidad en la disposición y combinación de las formas es constante en Palazuelo, no obstante cada una de las formas utilizadas tiene una figura precisa y muy delimitada. Como ha mostrado Fernando Castro, Palazuelo le da un sentido vivo a la geometría, que con él se resbala y se desliza sinuosa como un manojo de serpientes. Pero el fundamento último de su forma es la geometría, el color plano y limpio de mezcla, las líneas claras, los contornos defini-

dos, el sentido exacto del límite entre un volumen y otro como segmentos separados, como embuidos por el imperio y la intransigencia de la línea recta, que divide el espacio en ámbitos irreconciliables y ajenos entre sí. Por ello la exposición del caos en Palazuelo, de la falta de regularidad y de fijeza, siempre está ligada a la aparición de un nuevo orden, a la creación de una estructura nueva, aunque sea dentro de la combinatoria más imprevisible, más sutil y más indómita.

El sentido del caos en Jiménez es más primitivo, más originario. Aunque en él aparecen estructuras como una cierta ordenación de lo informe, y aunque en sus últimas obras incluso lleguen a aparecer reminiscencias geométricas, en la pintura última de Antonio no se dan contornos precisos y delimitados. En él se muestran formas de color en un estado de imprecisión y de interpretación continua. Al igual que no se puede establecer el límite preciso de un olor, sino que se expande sutilmente por un espacio de manera indefinida, o al igual que los gases y los líquidos se interpenetran entre sí sin que se pueda establecer hasta dónde llega y dónde acaba la expansión de cada uno, las figuras de Antonio, sus manchas, son como perfumes que se interconectan entre sí, son una representación de los estados líquidos y gaseosos de la materia en los que empieza a surgir la vida antes de llegar al estado sólido, a la fijeza de lo mineral, tan presente en Palazuelo como el estado en que se condensa y cristaliza un movimiento. En Jiménez el caos es el signo de la imprecisión y de lo indefinido, de lo que ha perdido la estructura anterior y está ensayando e intentando crear una nueva, pero aún aparece en el magma impreciso de la confusión y de la viscera, rodeada de sangre y de estertor, sumida aún en el ansia de no saber si el final de la vida anterior podrá desvelar otra nueva. Su sentido del caos es más

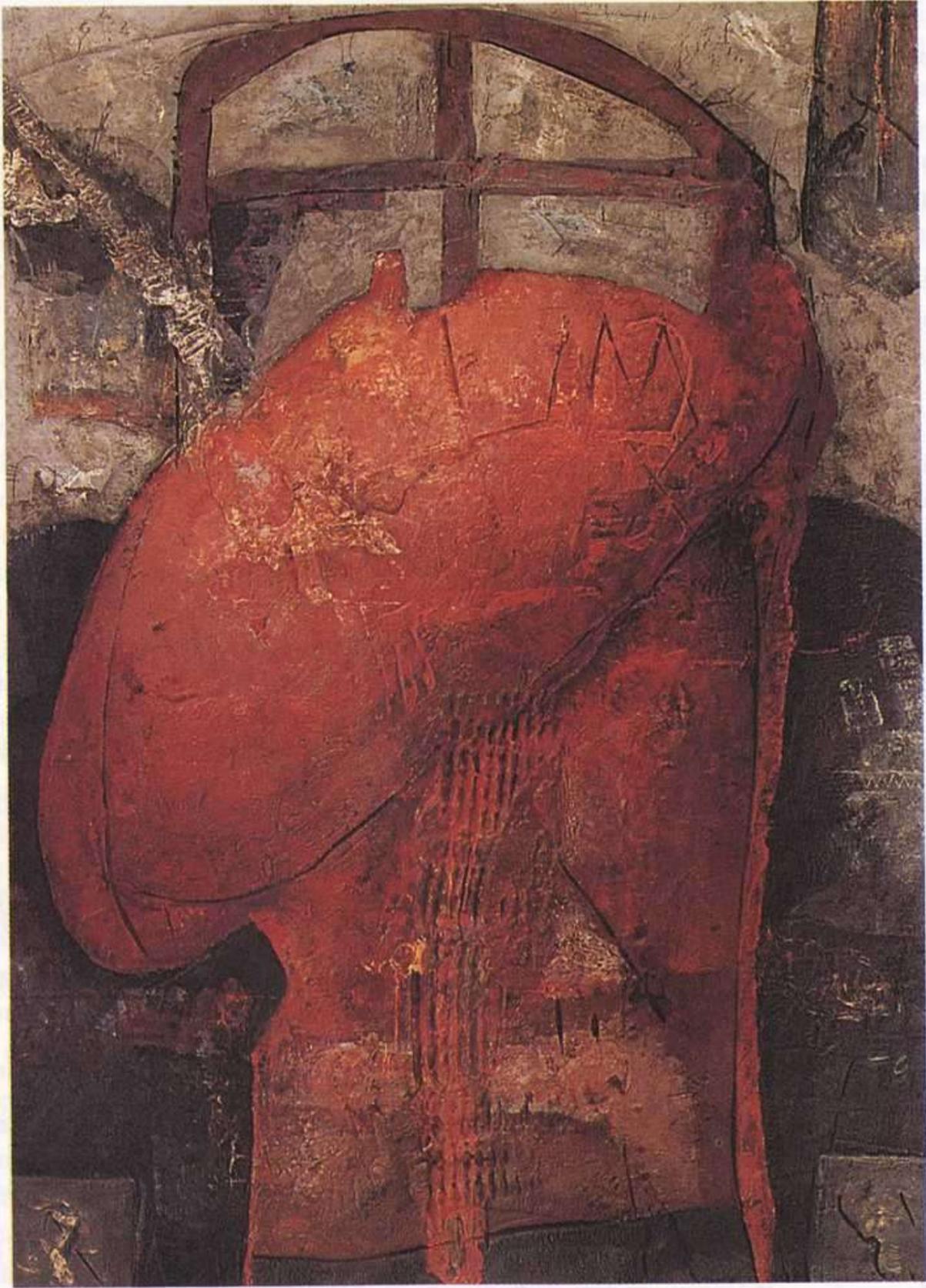
extenso que el de Palazuelo, que es un amante de las armonías y de los equilibrios, de las tensiones generadas por la acumulación suave y con finura de nuevas evidencias. Antonio nos muestra el espasmo del dolor y la belleza de la herida aún abierta, el sentido originario del caos en Hesíodo como un vacío indefinido, como la lucha entre las distintas materias por hacer surgir de nuevo la flor y la estrella, la vida que se perdió por la degeneración del cosmos anterior. Sus figuras no son el resultado de una delimitación clara y precisa del espacio a través de líneas rectas o de curvas armónicas y equilibradas, sino masas que se configuran con la plasticidad informe e indefinida de lo que aún no ha finalizado su maduración y su desarrollo, arquitecturas en descomposición y decadencia, girones del alma que navega solitaria en busca de lo ignoto.

Nada más utópico, en fin, que descubrir la emoción del placer contemplando el caos, no como Horacio, que contemplaba impávido las ruinas, sino con el ánimo del que no pierde la pulsión de futuro, ni siquiera en medio de la corrosión del tiempo que le rodea.

J O S É R O D R Í G U E Z G A L Á N

Bibliografía

- Amón, Santiago. "La pintura malagueña actual". Benalmádena. (Castillo de Bil-Bil). (Conferencia). 1982.
- Abad Colomer, Lorenzo. "Jiménez o la vigencia del mito". Galería Boheme. (Catálogo). Abril. 1982.
- Beja, Hugo. "O expressionismo matérico de Antonio Jiménez". Galería de S. Bento. (Catálogo). Lisboa. 1995.
- Bonet, Juan Manuel. "Voces de un fin de siglo". Artículo en *A la pintura*. Fundación Argentaria. Madrid. 1995.
- Bozal, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Espasa-Calpe. Madrid. 1995.
- Breton, André. "El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones". Trad. Jordi Marfá. Barral. Barcelona. 1970.
- Cabra de Luna, José Manuel. *Antonio Jiménez o el sueño de la soledad*. Graficasa. Málaga. 1981.
- Castro Flórez, Fernando. "La música de la geometría" Artículo en "Palazuelo". Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana. Madrid. 1995.
- Cirlot, Juan Eduardo. *El arte otro*. Barcelona. Seix Barral. 1957.
- Combaliá Dexeus, Victoria. "Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales". Artículo en *A la pintura*. Fundación Argentaria. 1995.
- Hayles, K. *La teoría del caos*. Gedisa. Barcelona. 1993.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz. De. Akal. Madrid. 1989.
- Jiménez, José. *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*. Tecnos. Madrid. 1983.
- Maillard, Chantal. *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Tecnos. Madrid. 1993.
- Mas, María José. "Antonio Jiménez: virtuoso de la poética imperecedera". Galería de arte Dadá. (Catálogo). Granada. 1993.
- Marchán Fiz, Simón. "Del arte objetual al arte de concepto". Alberto Corazón De. Madrid. 1972.
- Power, Kevin. "La semilla y la cosecha". Artículo en *Palazuelo*. Ministerio de Cultura y Generalitat Valenciana. Madrid. 1995.
- Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Alianza. Madrid. 1992.
- Romero de Solís, Diego. *La impaciencia del deseo*. Alfar. Sevilla. 1991.
- Tapies, Antoni. *La práctica del arte*. Ariel. Barcelona. 1973.
- Vallés, José Manuel. "Diálogo e silenzio nell'opera di Antonio Jiménez". ArteFiera'94. (Catálogo). Bolonia. 1994.



Nuevo orden. Óleo / tabla. 106 x 95 cm. 1995

Bibliografía

Antonio Jiménez nace en Málaga, en 1945. Comienza a pintar a los 12 años de forma autodidacta. En 1958 inicia cursos en la Escuela de Artes y Oficios de Málaga. En 1960 se traslada a Madrid, asistiendo en el Instituto de Atenas a unos cursos de dibujo y pintura. En 1963 se traslada a París. En 1979 funda junto a otros pintores el "Colectivo Palmo". Actualmente tiene su estudio en Málaga. En 1996 recibe el premio Notable Ibérico en Portugal.

- Abad, Antonio: "La exuberancia lírica en la pintura de Jiménez". *Sur*. Málaga, 13-3-81.
- Amor, Isabel: "Antonio Jiménez o la transformación", *Diario 16*. Málaga, 26-10-90.
- Bautista Ocaña, Juan: "Jiménez". *Jábe-ga*. Madrid, 18-5-1980.
- C. Centeno: "Materia, forma y signo en la pintura del malagueño A. Jiménez". *El Diario Palentino*. Palencia. 19-2-92.
- Cabra de Luna, José Manuel: "Jiménez al sueño de la soledad". *Sur*. Málaga, 27-11-1977.
- Caffarena, Ángel: "El mundo Lírico del pintor Jiménez". *Cuadernos del Sur*, 11-10-1985.
- Camacho Martínez, Rosario; Imágenes de una contradicción". Catálogo Museo de Málaga, 1981.
- Campoy, A. M.: "Jiménez". *ABC* Madrid, 15-5-1980.
- Castro Berraza, Joaquín: "Museo". *Que*. Madrid, 5-12-1977.
- Donskoi, A. N.: "Jiménez" (Art. 3.72 Basel). Alemania, 22-6-1972.
- E. L. Chavarri Andújar: "Antonio Jiménez, entre el surrealismo y la metáfora barroca". *Las provincias*. Valencia 26-12-1991.
- Eva. V. Galán: "Antonio Jiménez", *Ideal de Granada*, 14-6-93.
- San Ronaldo, Ana: "Dominar la materia". *El Adelantado* de Segovia. 7-3-1996.
- Fortea, José María: "Jiménez". *Mallorca Daily Bulletin*. Palma de Mallorca, 4-5-1971.
- Galán, José: "Jiménez un nihilismo erótico y vitalista". *Sur*. Málaga, 21-7-82.
- García Berrio, Antonio: "La pintura mágica de Jiménez". *El Correo de Zamora*, 23-10-81.
- García Maldonado, Andrés: "Jiménez, 25 años evolutivos de un sueño cromático". *La Tribuna*. 18-10-1985.
- García Maldonado, Andrés: "Jiménez, creador de fecunda imaginación". *La Tribuna*. 27-10-1985.
- García Maldonado, Andrés: "A. Jiménez o la indiscutible generalidad artística". *La Tribuna*. Marbella. 19-6-1986.
- García Viñolas, M.A.: "Jiménez". *Pue-*

- blo. Madrid, 21-5-1980.
- Gómez, Pedro Luís: "Jiménez, cuatro años después". *Sur*. 20-10-1985.
- Gómez Segade, Juan M.: "Jiménez en tres tiempos". *Alsur*. Jaén.
- Gómez Segade, Juan M.: "Jiménez en tres tiempos". *Ideal* de Granada. 15-10-1984.
- Hernández, María Teresa y García Berrio, Antonio: "Imagen surrealista y metamorfismo". *Analecta Malacitana* de la sección de filología de la facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga, vol. IV, 1-1-1981.
- Iglesias, José María: "Jiménez". *Guadalimar*. Madrid, 6-1980.
- J. Furriano: "Antonio Jiménez", *El adelantado* de Segovia. 19-7-91.
- Jiménez López, Antonio. Suplemento de la *Gran Enciclopedia Larousse*. Editorial planeta. Barcelona. 1993. (En prensa).
- Logroño, Miguel: "Jiménez". *Diario 16*. Madrid, 30-11-77.
- Lorente, Manuel: "Jiménez". *ABC*. Sevilla. 16-10-1986.
- M. G. Zabaco: "El Malagueño A. Jiménez presenta su nueva obra pictórica". *Alerta*. Palencia. 22-2-1992.
- Madrigal, Antonio: "Antonio Jiménez: Magna, hendidura y dentellada." *El Adelantado* de Segovia. 4-4-1996.
- Marquéz, Héctor: El artista oculto en Intelhorce. *El País* 10-9-1996.
- Marsa, Ángel: "Jiménez". *El Correo Catalán*. Barcelona, 15-1-1972.
- Martín Santiago, Manuel: "El surrealismo como apoyatura de lo lírico". *Adelanto* Salamanca, 8-11-1979.
- Mayorga, José: "Sólo podría ser artista". *Sur*. Málaga, 24-10-1990.
- Mayorga, José: "Antonio Jiménez, un Picasso de hoy." *Sur*. Málaga 28-10-1991.
- Ortega, María Teresa: "Jiménez". *Diario Regional*. Valladolid, 24-10-69.
- Ortega, Pilar: "Yo soy mi pintura". *El Diario de la Costa del Sol*. 13-10-1985.
- Palencia, José Manuel: "Surrealismo y actitud malagueña en la pintura de A. Jiménez." *Córdoba*. 11-12-1985.
- Prados de la Plaza, Francisco: "Jiménez", *El Correo de Zamora*. Zamora, 12-10-1975.
- Prados de la Plaza, Francisco: "Integridad plástica de una estética". Catálogo Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 11-1997.
- Parra, Antonio: "Jiménez o la rebelión en la casa". *Sol de España*. Málaga, 14-8-1970.
- Pedrero, Antonio: "Jiménez". *El Correo de Zamora*. Zamora, 24-10-81.
- Pelta, Raquel: "Antonio Jiménez." *Visual Magazine* de Diseño nº 63 Año VIII. 1996.
- Robert M. C. Donald: "Jiménez". *Look Out*, Mayo 1972.
- Sabine Marchand: "Grands Et. Jeunes D'aujourd'hui". *Le Figaro*. París, 9-2-1973.
- Sánchez Marín, Venancio: "Jiménez". *Goya*. Barcelona, núm.106. 1972.
- Santos, Tomás: "La pintura de Jiménez o el expresionismo de la realidad interior". *El Correo de Zamora*. Zamora, 18-10-81.
- Santos Torroella: "Jiménez". *El Noticiero Universal*, Barcelona. 11-1-72.
- Segovia. Antonio Jiménez "El sabor del sueño", *El punto*. 21-3-1996.
- Serra, Plácido: "Jiménez". *Andalán*. Zaragoza, 10-3-70.
- Sesmero, Julián: "Triunfo de la pintura de Jiménez en Line Art93." *Sur*. 16-11-1993.
- Tamarro, Angélica: "Huellas materiales." *El norte de Castilla*. 15-3-1996.
- Tortosa, María Dolores: "Antonio Jiménez, el gigante de aceite". *Diario 16*, 25-5-1985.
- Vallés, José Manuel: "Apuntes a la muestra de Jiménez". *Diario de la Costa del Sol*. Marbella, 1-4-1984.
- Vallés, José Manuel: "Los maestros de ayer nos muestran el hoy y el mañana (exposición de A. Jiménez)". *Sur*, 20-5-1985.

Vallés, José M^a: "El pintor malagueño A. Jiménez consigue un gran éxito en Arco 92". *Sur*. 4-3-1992.

Vélez, Anselmo: "Los maniqués de Jiménez". *Ideal de Granada*. Granada, 25-8-1970.

Vizivay, Miguel: "Pinturas y esculturas". *Ideal de Jaén*. 28-10-1989.

Premios

1970. 1^a Medalla de Oro Nacional Educación y Descanso, Salamanca • 1973. Premio Delegación Nacional de Cultura, 2^a Bienal de Zamora • 1973. Ilustrador 6^o Premio Internacional de Poesía Álamo, Salamanca • 1974. Premio "Moreno Carbonero" del Excmo. Ayuntamiento, 2^a Bienal de Málaga • 1975. Premio "Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia. 3^a Bienal de Pintura, Zamora • 1976. Premio Fundación Española de la Vocación. Barcelona • 1978. Premio

Nacional de Pintura Francisco Gil. Salamanca • 1985. 1^o premio de Pintura, VIII Bienal de Marbella • 1987. Premio 1^a bienal de Pintura, fundación. Jaume Guash • 1996. Notable Ibérico. Portugal.

Museos y Fundaciones

Museo de Arte Contemporáneo, Castellón • Museo de Arte Moderno de Barcelona • Museo Estrada Salardich, Barcelona • Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid • Excmo. Diputación Provincial de Málaga • Museo de Jerusalén, Israel • Museo Provincial de Bellas Artes, Málaga • Universidad de Málaga • Excmo. Diputación Provincial de Jaén • Museo Itinerante Salvador Allende • Fundación Banco Central Hispano Americano • Museo Picasso, Málaga • Unicaja, Málaga • Info Foundation Helan-Arts Bornen, Bélgica • Banco de Santander.

Últimas exposiciones individuales

- | | |
|---|--|
| 1994 Feria Internacional Art. Miami, EUA. | 1996 Galería Mondrian House Nueva York. |
| 1994 Feria Internacional Bologna, Italia. | 1996 Galería Roggia Pordenone, Italia. |
| 1994 Sala de Exp. del Comú d'Encamp. | 1996 La casa del siglo XV, Segovia. |
| 1994 Gallery Artguild la Anea. Los Ángeles, EUA. | 1996 Galería George Müller kuntetagen Remsehud, Alemania. |
| 1994 Galería Sender, Valencia. | 1996 Contempo Moden Art. Gallery B. V. Rotterdam, Holanda. |
| 1994 Galería H. Marbella. | 1996 Original Art Gallery Bastard, Suecia. |
| 1994 Galería Desgagnes, Quebec, Canadá. | 1996 Galería in der Preannerstrasse. Munchen, Alemania. |
| 1994 Palazo Datini, Prato Florencia Grandi Mostre Internacional, Italia. | 1996 Galerie Lisette Alibert. París, Francia. |
| 1994 Feria Ambiente del Grabado, Frankfurt. Collection Hirsch, Agosto 1994. | 1996 Galleria Dix Helsinki, Finlandia. |
| 1995 Galería Dix Helsinki, Finlandia. | 1996 Galerie D'Art. Declie, S.A. Luxembourg. |
| 1995 Feria Ambiente del Grabado, Frankfurt. | 1997 Galerie Lisette Alibert. París, Francia. |
| 1995 ABO, Feria Internacional de Finlandia. | 1997 Galería Art. Co. San Sebastián. |
| 1995 Galería de Sao Bento, Lisboa, Portugal. | 1997 Galerie D'Art. Yvon Desgagnes. Quebec, Canadá. |

Este tercer cuaderno de

El agua en la boca.

nombre barajado por Hinojosa, Cernuda, Aleixandre y Prados en 1929 para una publicación de signo surrealista que sucediera a las dos primeras etapas de Litoral, se edita como suplemento de la revista al cumplirse el setenta aniversario de la aparición del primer número de Litoral, con la intención de difundir la obra de artistas malagueños. • Colaboran en la realización de este cuaderno, dedicado al pintor Antonio Jiménez, el escritor José Rodríguez Galán y el fotógrafo Ignacio del Río. • Se imprimió en Málaga el día XXIX de IV de MCMXCVII con el diseño y bajo el cuidado de Lorenzo Saval y Miguel Gómez Peña, la orientación de José María Amado y el apoyo del Ayuntamiento y la Diputación de Málaga.

Este cuaderno está dedicado a la memoria de
José Rodríguez Galán

