

Motivados por el afán de conseguir un registro de la realidad física que fuera fiel a la percepción visual del mundo, los renacentistas florentinos idearon un modelo de representación pictórica basado en las leyes de la perspectiva lineal construida geoméricamente. Este modelo se mantendría en vigor hasta que la modernidad se hizo eco de la milenaria sentencia de Lao Tse: «Sin cruzar la puerta se conoce el mundo. Sin mirar a través de la ventana se contempla el sentido del cielo». Los vanguardistas históricos restituyeron el plano hasta lograr hacer desaparecer por completo en su obra el sentido de ilusión espacial que se atribuía tradicionalmente al cuadro. Este perdió interior y ganó en exterioridad al tiempo que el centro visual único se descomponía en un mosaico de superficies cromáticas yuxtapuestas. La figura se eliminó para que la intención pudiera penetrar en el mundo de los valores íntimos de la psique y el espíritu, alejándose del de los objetos. Agotado el ilusionismo, el drama perdió fuerza como narración ilustrativa literaria. La tradición nórdica de la abstracción se transformó cronológicamente en el expresionismo abstracto norteamericano. Sus protagonistas insistían en la necesidad de eludir todo efecto ilusionista de tridimensionalidad en el cuadro, argumentando que ello contribuía a ampliar una percepción restringida del mundo.

Frank Stella afirmaría: «mi pintura está basada en el hecho de que sólo lo que puede verse ahí, está ahí». Más tarde se daría cuenta de que también la abstracción muestra síntomas de debilidad cuando se convierte en la víctima de aquella máxima por la que se ve obligada a responder a un materialismo autosuficiente.

Así las cosas, el cuadro ha recuperado hoy su valor tradicional como posible escenario para la representación de una historia narrada. En los de José Maldonado también puede verse sólo aquello que muestran. Lo insólito es que cada receptor vea algo diferente. Escéptico, pero a la vez interesado por la fuerza comunicativa del medio, Maldonado llegó a las artes plásticas como heterodoxo autodidacta. Consciente de vivir en una época dominada por el principio de simultaneidad y ajeno a las limitaciones intelectuales que supone el aprendizaje académico, utilizó desde el principio el cuadro como pantalla: el espacio posible para materializar visualmente los resultados fruto del ejercicio personal del pensamiento intuitivo y el especulativo analítico, llevando a cabo sin mayor dificultad la elección de elementos que le permiten «escribir la idea». La obra de esa época -1984-86- aparece directamente influenciada por expresiones y medios culturales distintos a las artes plásticas: la música rock, la ciencia ficción, la estética del consumo o el lenguaje televisivo. Son paisajes interiores, descontextualizados, escenas electrizantes de extrovertido cromatismo en las que surgen siluetadas las grandes presencias del arte contemporáneo, mitos o fantasmas de peso abrumador.

No sin frivolidad se le adjudicó rápidamente la etiqueta de artista «graffitti». Quienes así lo calificaron quizá olvidaron analizar cuestiones de fondo que aparecen en las obras de este período y que no permiten limitar la cuestión a cómo articular un par de acordes funky. La obra que ahora nos ocupa sigue conservando el espíritu reflexivo de la anterior; sin embargo, es mucho más introspectiva y se ha enriquecido con grandes dosis de ambigüedad. El artista ha madurado y recurre sin trabas a los elementos pictóricos propios de la más genuina tradición ilusionista figurativa: volumen, espacio interior con perspectiva, graduación tonal variable que refuerce la sensación de espacio tridimensional. Estamos ante una especie de amnesia voluntaria de la memoria de la modernidad.

Mediante el empleo de la morfología correspondiente al código pictórico académico, articula un discurso de sustantivos sin verbo, manteniéndose en el ámbito de la abstracción: «abstracción y figuración son herramientas conceptuales y no ejercicios de estilo», afirmaba hace dos años con motivo de su última exposición en este espacio. Es de esperar que, ante la atractiva oferta de estos escenarios cargados de un supuesto clímax, no falte quien tome asiento en primera fila dispuesto a esperar la llegada de Godot. Está claro: no vendrá.

Las expectativas frente a estas supuestas ventanas ilusionistas se ven frustradas al desvelarse el engaño de su premeditada artificialidad, lo huero de su dramatismo. Las puertas desaparecen, las luces se extinguen, del mismo modo que se desvanece el misterio de la magia cuando descubrimos el cuerpo prieto de la paloma oculta en el forro del chaqué del ilusionista.

Las nuevas imágenes tradicionales de Maldonado no expresan. Son modelos ejemplares, prototipos que advierten de cualidades abstractas de formas intelectuales. Tienen su origen en el gesto del artista que describe en el paisaje de su mente una horizontal energética, el horizonte limitativo y nuevo a partir del cual tratará, aquí recurriendo a la geometría euclidiana, de construir un espacio propio con la esperanza de que se extienda en el tiempo y en el espacio de su discurso. Poseen una premeditada indefinición que les confiere un estado de precaria estabilidad. Han sido construidas lentamente, meticulosamente medidas, calentadas y enfriadas al tiempo para conseguir un equilibrio azaroso. Arriba y abajo, delante y detrás, dentro y fuera se confunden en cada imagen. La rotación de noventa grados del cuadro obliga a redefinir la propia posición, a replantear la lectura de un orden que creíamos cerrado. Su complejidad requiere la complicidad del receptor, sometido a una cadena continua de situaciones de inseguridad.

Para lograr que operen como artefactos de simulación, el artista juega con la construcción de profundidad visual ocultando o entrecruzando elementos en el cuadro, reduciendo o ampliando formas y disponiendo a éstas sobre o por debajo de la línea de fondo de la estructura en cuestión. Dobla los focos de luz de modo que la iluminación se convierte en un jeroglífico sin solución. Para acentuar la irritación, evita en lo posible, en la manufactura, la presencia del relieve textural. La suya no es una concepción en perspectiva del espacio, una revisión nostálgica de la pintura del siglo de oro español. El uso de elementos homologados tan comunicativos como los que emplea, responde al interés en compartir la propia reflexión, en hablar con formas de un lenguaje abierto y socializante. Estas nuevas imágenes tradicionales nacen de la necesidad de crear situaciones que ofrezcan nuevos datos esclarecedores del funcionamiento que determina la percepción. Surgen cuando el mundo se ha convertido en un espacio en el que conviven yuxtapuestas múltiples dimensiones, donde tiene lugar un permanente juego de variables inestables. La cibernética ha abierto las puertas de entrada al espectáculo del drama simulado, los escenarios vacíos pero solícitos de Maldonado. Son imágenes efímeras que se rebelan a persistir en la memoria, que requieren la participación activa de su «usuario» en cada nuevo visionado. Como cápsulas de imaginación espacial y sensualidad emocional brindan manifiestamente a cada uno lo que en ellas quiera ver: el poeta verá poesía, el ciego oscuridad, el artesano habilidad, el cómico humor. Sin embargo, siguen siendo pintura, aquello que como dijo Maurice Merleau-Ponty, «nunca celebra otra cosa que el enigma de la visibilidad»

José Lebrero Stals

Podemos medir coordenadas o impulsos, pero no ambos. Un único lenguaje teórico que relacione variables a las que se pueda atribuir un valor bien definido no puede agotar el contenido físico de un sistema. Los diversos posibles lenguajes y perspectivas sobre el sistema son complementarios. Todos tratan de la misma realidad, aunque sea imposible reducirlos a una sola relación. En esta irreductibilidad de las perspectivas acerca de una y la misma realidad, se expresa la imposibilidad de hallar un punto de vista divino desde el cual fuera posible abarcar simultáneamente la realidad en su totalidad.

Ilya Prigogine

en «Dialog mit der Natur»