

De la forma ideal al ideal de la forma

“Al igual que el hombre, el cuadro también tiene un esqueleto, músculos, una piel. Se puede hablar de una anatomía particular del cuadro. Un cuadro, que tenga por objeto “un hombre desnudo”, no hay que configurarlo según la anatomía humana, sino según la del cuadro. Se empieza por construir un armazón para la pintura que se va a hacer. Lo que es facultativo es el grado de distanciamiento: desde el armazón se puede ejercer un efecto pictórico más profundo que a partir sólo de la superficie”

Paul Klee, Diario

El advenimiento de la fotografía fue sin ninguna duda uno de los factores que más contribuyeron a una decisiva e intensa reformulación de la imagen pública del cuerpo humano, que hasta la llegada del nuevo prodigio había estado confiada casi exclusivamente a los artistas. La insobornable fidelidad a las apariencias de la que era capaz este singular invento, su exhaustivo registro de los más pequeños detalles, *fijaron* ante la vista de todos el aspecto de la verdadera naturaleza; una serie de evidencias que, inexplicablemente para muchos¹, acabarían provocando la quiebra de las convenciones dentro de las que se mantenía la representación de la figura humana. Aquella *forma ideal*, heredada de la antigüedad clásica, que durante siglos había informado el criterio de los artistas a la hora de enfrentarse al cuerpo humano, se vio irremisiblemente desbordada por la cruda realidad de ese mismo cuerpo². Desde entonces hasta hoy, el desarrollo de los más diversos medios de reproducción y registro de imágenes así como su implantación masiva en la sociedad contemporánea no han hecho sino ahondar, de manera cada vez más irreversible, en esa fisura abierta en aquellos lejanos tiempos del daguerrotipo, generando unos hábitos visuales -fomentados básicamente por la iconografía de los informativos- que parecen dejar un escaso margen para la idealización plástica del cuerpo. En la actualidad, buena parte de los discursos artísticos que circulan en torno al mismo se instrumentalizan a partir de la más inmediata corporalidad³.

Quizás por esto pueda resultar chocante una figuración como la de Salustiano, que incluso en sus aspectos más superficiales (por ejemplo, las túnicas y tocados con los que suele vestir a sus modelos) es posible asimilar a un cierto *clasicismo* de sabor renacentista⁴. En sus pinturas con fondo rojo, los cuerpos se encuentran delimitados por unos contornos precisos;

¹ Charles Baudelaire, uno de los más ilustres detractores del medio fotográfico, emparentó el realismo artístico, en boga hacia mediados del siglo XIX, con la objetividad propia de la fotografía, en la que quiso ver la consumación de aquella, para él, execrable tendencia: “*Progresivamente, el arte se pierde respeto a sí mismo, se prosterna ante la realidad exterior y el pintor tiende cada vez más a pintar no lo que sueña sino lo que ve*”. Transcrito de Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1999; pág. 344.

² Refiriéndose a aquel contexto, William A. Ewing reseña lo siguiente: “*Una queja muy extendida era que*” la mujer” –*el ser humano idealizado en general- era una creación artística pura, mientras que la mujer revelada en la fotografía era específica, identificable e imperfecta. (...) La fotografía de desnudo también suscitó inquietud entre las modelos. Ellas también estaban acostumbradas a la visión enaltecedora de las Bellas Artes y no les gustaba demasiado la fidelidad de la cámara a la naturaleza*”. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996; pág. 22.

³ Uno de los ejemplos extremos de esta nueva situación lo constituye la presencia directa de cuerpos reales en las obras, pasando así de ser *objetos* a convertirse en *sujetos* artísticos; desde los integrantes del llamado *accionismo vienés*, de mediados de los sesenta, pasando por las diversas experiencias del *happening* y la *performance*, hasta llegar al radicalismo deconstructivo de Orlan.

⁴ Él mismo se considera como un *artista clásico*, en Fernández, Juan: *Conversación de Salustiano y Juan Fernández*, dentro del catálogo *Salustiano*, Sevilla, 2002, correspondiente a las exposiciones celebradas en La Algabe, Madrid y Nueva York; pág. 13. Una declaración que hay que entender en su contexto, que es el de la pintura actual: en la obra de Salustiano se perciben algunos rasgos en consonancia con valores estéticos tenidos por clásicos o tradicionales, pero no un anclaje en presupuestos de estilos pasados.

una particularidad que recuerda a las *formas cerradas*⁵ características de la pintura prebarroca, dato que, sin embargo, no debe llevarnos a engaño: si en aquella los perfiles eran consecuencia de un *disegno* que surgía del interior, de la adecuada disposición y proporción entre sus partes⁶, en la obra de Salustiano advertimos que la conformación parece deberse a una comprensión externa de la figura⁷, producto de un estudio de superficie y, por lo mismo, semejante en su apariencia al resultado de un recorte o una separación, cuyo aspecto es el de un aislamiento previo efectuado sobre base fotográfica en el que, sea cual sea su proceder, reconocemos el sustrato icónico contemporáneo. Esta sensación de aislamiento se agudiza asimismo por la diferencia además de cromática también de luminosidad entre la tonalidad de los cuerpos y la del resto del cuadro, de un rojo intenso, profundamente saturado. El modelado de las figuras, trabajado con un claroscuro leve, escasamente contrastado, apenas resta nada del esplendor sobre el que aquellas se materializan como consecuencia de las sucesivas veladuras y realces.

En los dibujos sobre fondo blanco, por el contrario, la relación de las figuras con la superficie del soporte es más permeable, no sólo por la inexistencia de cambios tonales entre el exterior y el interior de los cuerpos sino porque en ocasiones define algunas zonas sólo mediante la línea del contorno, lo que hace que ambos casi se confundan perceptivamente. Un tratamiento que le permite enfatizar aquellas partes que considera más significativas sin renunciar a la totalidad del retrato, planteando de paso una suerte de itinerario visual para su apreciación.

Con bastante frecuencia, la objetividad, que a otros medios se les reconoce como un valor -el llamado *documentalismo* es hoy uno de los géneros más transitados por los autores contemporáneos-, a la pintura o al dibujo se les suele imputar como algo impropio, casi anacrónico, como un vicio heredado del último academicismo. Si algún mérito se le concede en estos casos no es otro que el del virtuosismo: es una especie muy extendida el considerar al pintor realista como a un artista carente de imaginación, un habilidoso que sólo es capaz de copiar aquello que tiene ante los ojos, un simple *imitatore della natura*. Es aquí precisamente donde la mayoría de los que juzgan las cosas en los términos señalados cometen el tremendo error de dejarse llevar por las meras apariencias -por el destello de lo *reconocible*- sin haberse tomado la molestia de reparar en el lenguaje con el que la realidad ha sido codificada por el pintor, es decir, sin ni siquiera plantearse si enriquece o diversifica nuestra lectura perceptiva del entorno. Lo que para el profano supone la prueba máxima de la calidad de una obra -la hipotética semejanza- para el *entendido* se convierte en el estigma por el cual la minusvalora. En un momento como el actual, en el que nuestra experiencia visual es tan rica como compleja, no deja de resultar chocante esta sintomática ceguera ante el trabajo de aquellos artistas que mantienen un estrecho diálogo con la realidad, atendiendo al modo en el que la percibimos visualmente⁸.

Salustiano sorprende por su capacidad para representar la fisonomía humana con un alto grado de verismo, lo que constituye una de las claves del atractivo de su obra. El otro es, sin duda, su notable sentido compositivo, asimilable en su concepción general al de ciertos pintores abstractos -me vienen a la memoria, particularmente, algunos ejemplos de la llamada *abstracción pospictórica*-; lo que sucede en su caso es que la continuidad de los campos de color queda soberbiamente interrumpida -*punctualizada*, utilizando el famoso término de Roland Barthes- por la presencia inalienable de un rostro o una mirada, elementos que de

⁵ En alusión al célebre concepto de Heinrich Wölfflin, quien lo define con estas palabras: “*por forma cerrada entendemos la representación que, por medios más o menos tectónicos, hace de la imagen un producto limitado en sí mismo*”. **Conceptos fundamentales de la historia del arte**, Madrid, Espasa Calpe, 1999; pág. 254. Por su parte, el artista ha manifestado lo siguiente: “*voy luchando por conseguir un dibujo cada vez más cerrado, más perfecto. Quiero que mis obras sean objetos preciosos y que, por su perfección, parezcan acabadas a máquina*”. Fajardo, Laura, *ABC*, Sevilla, 9 de diciembre de 2002.

⁶ De esa adecuada disposición y proporción dependía la consecución de la belleza, fin último de la obra de arte, como así lo expresa Leone Battista Alberti, en *De re aedificatoria* (1485): “*la belleza es la armonía de todas las partes mutuamente adaptadas*”. Transcrito de Tatarkiewicz, Wladislaw: **Historia de seis ideas**, Madrid, Tecnos, 1988; pág. 259.

⁷ No en vano, Javier Rubio Nombrot empleó la expresión “*exaltación del perfil*” al referirse a la obra de Salustiano. *El espejo mágico*, *ABC Cultural*, Madrid, nº 514, diciembre de 2001; pág. 30.

⁸ Sin olvidarnos, claro está, de aquellos artistas que han tomado como fuente de información el objetivo de la cámara fotográfica o de cualquier otro medio audiovisual de cuantos reproducen nuestro sistema óptico natural, como son Gerhard Richter, Robert Longo, Chuck Close, o Richard Estes, entre otros.

inmediato galvanizan nuestra atención al hacerse efectiva aquella “comunidad ontológica” señalada por Hans-Georg Gadamer en alusión a la respuesta que una imagen puede despertar en quien la contempla. En el teatro antiguo bastaba con evocar una localización determinada -planteándola, eso sí, con las más ilustrativas palabras- para introducir al público en la ficción desde el comienzo. La ausencia de un decorado no era óbice para la ilusión, pues a los asistentes se les ofrecía la escenografía más fabulosa: la de su propia imaginación. De la misma forma, el vacío que rodea a la figuras de Salustiano debe entenderse como un ámbito de proyección⁹ que les confiere un marco espacial determinado -necesario para que el cuerpo exista-, al tiempo que se sirve de las tensiones estructurales que se generan entre aquellas y los márgenes del soporte para provocar una situación cuya intensidad emocional no sabríamos muy bien cómo interpretar¹⁰. Una ambigüedad construida matemáticamente -tanto en el plano representativo como en el formal- en la que los actores no son sólo los personajes, aunque parezca lo contrario, sino el conjunto de elementos que el artista pone en juego a varios niveles¹¹ y que cabe situar en un mismo plano de significación: en primer lugar, la elección del formato, cuyos límites instauran la creación simbólica de un espacio virtual, polisémico en su caso, que junto a la disposición en su interior de las figuras constituye la operación más determinante de su trabajo; el color que predomina en sus composiciones, blanco o rojo, de carácter totalizador¹², ambiental, que establece una particular relación con aquellas -unas veces aislándolas y otras dialogando con ellas, bien sea porque emergen de él o porque aquel se interna en su anatomía, subrayando las partes así separadas-; y, por último, los personajes, seres concentrados en su maravillosa y escueta apariencia, entregados -en las últimas obras- al abrazo, al contacto, a la mirada que en ocasiones se dirige también hacia nosotros, comprometiéndonos como espectadores¹³. Cuerpos, en definitiva, que en su serena concreción bien pueden ser tomados por una loa a la naturaleza humana: la devoción por nuestra fisonomía y su exacta representación constituyen hoy el ámbito de un ideal no por más indeterminado menos admirable.

Víctor Zarza

⁹ “El espacio en mis cuadros funciona como una metáfora de la realidad (...) Mis cuadros tienen la intención de ser como un test de Rorschach (...) Yo también invito a la gente a que vea lo que quiera en ellos, y sobre todo es en los espacios vacíos donde el espectador pone más imaginación”. Fernández, Juan, (*op. cit.*); pág. 15.

¹⁰ “El camino que inició en 1992 ha convertido sus pinturas en contenedores emocionales”, Molina, Margot: *Contenedores emocionales*, dentro del catálogo *Salustiano* (ver nota 5); pág. 24. El artista, por su parte, ha sido muy explícito a la hora de manifestar cuál es la reacción que espera ante sus cuadros: “busco causarle un determinado estado en el alma al que los contempla. Es un trabajo intelectual, muy calculado, pero siempre persiguiendo una finalidad emocional”. Fernández, Juan (*op.cit.*); pág. 10.

¹¹ “Me planteo el reto de trabajar con tan sólo tres elementos: la figura, el color rojo y el espacio”. Fajardo, Laura (*op. cit.*).

¹² “El fondo plano de mis cuadros representa el cielo, lo trascendente”. Fernández, Juan: (*op. cit.*); pág. 14.

¹³ “Mi conexión fundamental con el otro debe poder referirse a mi permanente posibilidad de ser visto por él”. Cita de Jean-Paul Sartre transcrita de Laín Entralgo, Pedro: *El cuerpo humano. Teoría actual*, Madrid, Espasa Calpe, 1989; pág. 261. Para Salustiano, la mirada no es una mera circunstancia del rostro; respecto de las que aparecen en sus obras, él mismo ha comentado lo siguiente: “la intención (...) es la de ver al espectador. (...) mires donde mires te devolverán la mirada”. Declaraciones del artista en entrevista realizada por Javier Díaz-Guardiola, *ABC Cultural*, Madrid, enero de 2003; pág. 29.