

**SALUSTIANO: RENACIMIENTO Y CONTEMPORANEIDAD.
ENTREVISTA AL ARTISTA**

Beatriz Sánchez Morillas
Universidad de Sevilla. Grupo de Investigación HUM-447.

Recibido: 12 de Julio 2011
Aceptado: 15 de Septiembre de 2011

RESUMEN

El 2 de junio de 2010 se realizaba la presente entrevista al artista plástico español de renombre internacional, Salustiano, en su residencia de Sevilla. Con este artículo se publica por vez primera esta inspiradora conversación en la que el pintor nos descubre sus secretos técnicos y conductuales a la hora de enfrentarse a su obra, sus influencias y cómo inunda sus cuadros de magia haciendo pervivir el Renacimiento con el que nos conquistaron los Grandes Maestros. Hablará sin tapujo de sus modelos, de sus inicios en el campo artístico y del viaje a Italia que en 1992 resultaría ser un punto de inflexión para su posterior producción.

Palabras clave: Salustiano, Renacimiento, pintura española, dibujo, influencia renacentista.



Salustiano, *Como si no pasara el tiempo*, 2009. Pigmentos naturales y resina acrílica sobre lienzo.

Salustiano García Cruz nace en Villaverde del Río (Sevilla) en el año 1965. Su alias artístico se librerá de los apellidos utilizando únicamente la rotundidad de su nombre y será a comienzo de los años noventa que su firma empiece a sonar por las galerías, primero de España y, posteriormente, del mundo entero. Aunque Salustiano reconoce en Sevilla, su lugar de residencia actual, una fantástica tierra para vivir y crear, sus obras han abandonado la península para viajar a cada rincón del planeta, participando en ferias de conocido renombre como lo son el *Armory Show* de Nueva York, *Art Basel* (Basilea), varias ediciones de *Kiaf* (Corea) y *ARCO* (España), *Art Miami* y *Scope Miami* (Miami ambas) y *Scope London* (Londres); así como numerosas exposiciones en paraderos tan diferentes como Shanghái, Alemania, Japón, Rusia, Chicago, París, Austria, Portugal y España.

Existe algo en su personaje que arranca del Humanismo más profundo, una necesidad de perdurar, de hacerse inmortal con la trascendencia de sus obras en el tiempo. El carácter sempiterno que diera juego al gran Wilde¹, será el *modus operandi* que haga a Salustiano conseguir unos cuadros que se aprehendan en nuestra memoria, unos cuadros exactos y limpios como una máquina de corte, unos cuadros con unos modelos que no pertenecen a ningún espacio temporal y que a su vez los pueblan todos.

A medio camino entre la pintura renacentista (tanto alemana como italiana) y el arte oriental, sus creaciones rehúyen del arte crítico contemporáneo y de la sorna más de moda para trabajar la indefectible belleza del retrato. Para Salustiano, una pintura no es un circo de consejos ni una asamblea con la firme intención de cambiar el mundo. La belleza es algo más elevado y loable, una entidad que merece el protagonismo único en un cuadro. Él lo sabe y eliminará todo vínculo accesorio al retratado para mostrarlo en su más trasparente humanidad.

El artista se enfrenta a sus creaciones con el máximo respeto, respeto a la obra y deferencia al espectador, una cortesía de la que él mismo cree que deviene parte de su éxito. Afronta con su trabajo un compromiso intelectual que a su vez persigue una finalidad emocional. En ese aspecto, se permite presentarse como pintor abstracto o como músico, un empleado del concepto más científico del arte, un farmacéutico creando grageas para fantasear.

No cree formar parte de una corriente contemporánea española pues no siente que tal cosa exista a día de hoy. Y de ser así, tampoco identificaría su obra con ello: «[...] creo que el trabajo que hago no es muy español, no me siento identificado con ningún clásico español.». Considera que aún en nuestro país existe cierto tipo de reparo hacia la pintura figurativa «Quizá por complejo».

¹ Nos referimos a la mítica obra *El retrato de Dorian Gray*, donde el personaje principal crea una imagen inmortal gracias a un retrato.

La emoción tiene estructura geométrica

«Mi trabajo, aunque busque efectos emocionales, es un trabajo intelectual, metódico, un trabajo matemático. En ese sentido, sí, soy igual que un científico. Y mis cuadros son como un medicamento que altera nuestro estado de ánimo sosegándolo. ¡Pero esa medicina está hecha desde una labor analítica, no emotiva!»².

Una vez los Grandes del Renacimiento consiguieron ser tratados al mismo nivel que el científico, nada raro nos resultan afirmaciones como la de Salustiano, que racionaliza e incluso matematiza sus obras encontrando estructuras geométricas en su interior. De igual manera reconoce que sus cuadros carecen de tema: «En mis cuadros nunca pasa nada. Por no haber, no hay ni temática. Son imágenes que no pretenden contar ‘algo’. Yo busco algo más primitivo, más sutil, busco causarle un determinado estado en el alma a quien los contempla. Es un trabajo intelectual, muy calculado, pero siempre persiguiendo una finalidad emocional. En ese sentido, mi pintura trabaja como la pintura abstracta, aunque me deje la piel y los ojos en lograr la figuración más fina y exacta que soy capaz de trazar».

Y en un final, tras sugerir y provocar ese zarandeo emocional, esa marabunta en la espina dorsal del que se enfrenta a la obra como público, Salustiano nos inunda de un estado de calma. Considera que desarrolla una actuación benéfica para con el público, haciendo que abandone la sala cargado de espiritualidad. Y es que, lo que sí no se nos escapa, es que sus trabajos portan ese carácter sacro que en el Quattrocento los hubiera escogido para inclinarse y rezar. No sabría decir si lo que provoca la genuflexión es el profundo sentido de equilibrio de sus representaciones, o el fondo monocromo cargado de connotaciones (generalmente rojo) que consigue centrarnos y hacernos meditar.

En un momento en que se trabaja el qué, Salustiano decide arrancar emociones a través del juego entre fondo, figura y espacio como ya hiciera la pintura renacentista.

El viaje a Italia que lo cambiaría todo

No fue el *ambiotoma*³ de su momento universitario lo que influyó en las obras de Salustiano: «No sé ahora, pero en el momento en que yo estudié era una escuela muy clásica y creo que despertaba en todos nosotros una cierta rebeldía intentando hacer algo completamente más salvaje». Terminó la formación universitaria en Bellas Artes en la Facultad de Sevilla en el año 1986, coincidiendo con la época punk. De aquellos años,

² Extraído de la entrevista para Juan Fernández, redactor del Periódico de Cataluña. Entrevista facilitada por el artista.

³ Hablamos de *ambiotoma* o ‘poder del ambiente’ capaz de definir y modificar el carácter de una persona según el contexto del que se rodea, frente a genoma, ‘poder de la herencia’. Es un término de nueva acuñación del que podemos leer en B. TIERNNO, Sabiduría Esencial. El jugo de la vida exprimido para ti, Madrid, 2010, p.35.

le gusta recordar al profesor José Luis Mauri, docente de la asignatura de Dibujo al natural, con el que tuvo un acercamiento profundo y determinante con la materia que sería el cimiento de toda su producción.

Empapado de expresionismo, comenzó con exposiciones colectivas, instalaciones que aunaban diversas disciplinas artísticas. Con mucho sentido del humor, pasó a una obra más cercana al surrealismo, algo barroca, y acabó conociendo a finales de los noventa el arte conceptual y las posibilidades del blanco, creando unas imágenes minimalistas de figura blanca sobre fondo de mismo color.

En 1992 hace un viaje a Italia y el contacto con el Renacimiento italiano hace que Salustiano se replantee la dirección de su carrera artística. Hasta entonces, conocía a los Grandes Maestros a través de libros de la época, nada fotogénicos, pero, hasta no estar in situ no pudo vivir la emoción de observar las hermosas fachadas de Italia o sus míticos cuadros. Y no ya por los motivos, pues de hecho Salustiano no se declara cristiano. Sin embargo no por ello se dejó fascinar, de manera que hasta el día del hoy lo recuerda, en su encuentro con la obra de Rafael, la *Madonna del cardellino* o *Virgen del jilguero* (hacia 1505) en su visita a la Galería Uffizi, Florencia. Le asombraba la estructura de las obras, la precisión geométrica que conforma un cuadro. Se trataba del ritmo, de la música y sus elementos, de la estructura matemática que igualmente se ajusta a la construcción humana. También recuerda de Florencia *La Signoria* y esa fuerza increíble con que te reclama la falta de simetría. Recuerda con detalle hasta una ‘ventana en un sitio extraño’.

A su regreso a España, su intención quedaba más que definida: « [...] provocar emociones semejantes a las que yo había sentido al contemplar aquellas obras de arte. En ese momento es cuando empiezo con los **fondos rojos**, la representación de la **figura humana** y a trabajar muy profundamente con el **espacio vacío**».

Aun asumiendo en él la influencia renacentista, es consciente de que su obra puede remitir, mas no ser idéntica a los trabajos de la época. Y es que Salustiano no se limitará en su nueva dirección creativa a repetir la pintura del pasado, sino que aportará muchos elementos novedosos como la manera de trabajar la superficie del cuadro y la personalidad contemporánea que aportará un concepto diferente en el enfoque de las obras.



Influencias: el retrato alemán



Salustiano no considera que su obra devenga de sus precursores españoles, sino que sus retratos beben más de la retratística alemana: « Creo que el artista más perfecto ha podido ser Durero en tanto que se movía entre dos mundos, la perfección alemana con el color más fuerte y un poco más agrio, no tan dulce como los italianos».

Si podemos encontrar afinidades con la obra de Durero, no debemos dejar de lado su acercamiento a la obra de Holbein. También Salustiano nos habla de Holbein y Durero con las inscripciones de sus

A la izquierda, Salustiano, *Como si no pasara el tiempo (Tamara en Milán)* (detalle), 2009. A la derecha, Domenico Ghirlandaio y un ayudante de su taller, posiblemente su hermano David, *retrato de Selvaggia sassetti*, 1487-1488. Se presenta una modificación a través de programas informáticos para mostrar la conexión de los retratos de Salustiano con los de Ghirlandaio

lienzos, ya rectangulares, ya en forma circular. El artista acompaña en ocasiones a sus obras de mensaje escrito tal como en la Antigüedad lo hiciera Holbein sobre un fondo desvaído de azul o verde⁴.

Salustiano recoge del Renacimiento la orientación de tres cuartos del personaje, así como la mirada enigmática y el acompañamiento de los objetos personales del representado. Sin embargo, estos enseres característicos no tendrán un significado mitológico o alegórico como pudiera tenerlo hace siglos, sino que quedan vaciados de todo tinte simbólico.

Es importante señalar la afectación por el detalle: ropaje, rostros y manos están tratados con gran minuciosidad. Salustiano trabajará los cabellos con la misma acribia científica con que lo hiciera Ghirlandaio.

Algunas de sus obras quedarán enmarcadas en colosales marcos dorados. En el Renacimiento se enmarcaran de esta manera pinturas como el *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1489 – 1490), del que se dijera que tenía *uno chornicione messo d'oro*, esto es, 'un pesado marco dorado'.

A nivel de inspiración contemporánea, Salustiano nombra a su coetáneo Pierre Gonnord, fotógrafo francés que consigue que sus pinturas nos hagan dudar de si no estamos frente a una antigua pintura alemana.

⁴ N. WOLF, Hans Holbein El joven, 1497-98-1543: El Rafael alemán. Colonia, 2004. p. 82.

El rojo

Las influencias oscilarán salvo si hablamos de las influencias técnicas, que se corresponderán unidireccionalmente con el Renacimiento. Para Salustiano, que en épocas como el Barroco pueda verse la pincelada puesta por la mano del hombre, retira lo que de enigmático y atrayente puede tener una obra. Para él, «El arte debe tener mucho misterio», cosa que sí consigue la pincelada imperceptible de los pintores renacentistas. El ser humano sigue buscando el ideal, busca sentirse cerca de la perfección y, a poder ser, poseerla.

El *tutto di sua mano* o ‘todo de su mano’ es una cláusula que figura en muchos contratos del Renacimiento⁵, sobre todo los de gran envergadura, donde se pedía que en la imagen no tomara parte más que la mano del artista. Con su mano, Salustiano consigue lo perseguido, trabajando con la limpieza de una máquina que no deja huella alguna.

De joven, ayudó a hacer iconos para una tienda, hecho que le hizo indagar en los fondos dorados y en los colores fundidos que pudo aprender a practicar él mismo junto a las bases de *gesso*. Además, Salustiano trabajará con pigmentos naturales preparados en el estudio en la ardua tarea de elaboración de sus cuadros, que se sostiene con sesenta finas capas de diferentes rojos. Le sumará resina acrílica y, además del trabajo sobre lienzo, realizará dibujos y grabados.

Su convivencia con el rojo nace en la Basílica de San Marcos, Venecia. Quedó consternado con el recubrimiento de la cúpula a base de teselas de oro y comprendió la metáfora que emplazaba al oro como símbolo de la morada de Dios. El rojo en sus obras sería también metáfora de cielo y trascendencia: «El rojo tiene el poder de trascender a su propia condición de color. Es más que un color, es un símbolo». Lleno de connotaciones que nos desplazan por la atemporalidad y el absoluto, el rojo ha sido expresión de fuerza, el color de la sangre (sangre de origen y sangre de muerte), es «el color de las gargantas cuando cantan o gritan y del sol cuando lo miras con los ojos cerrados»⁶. ¿Y acaso no es también el rojo una cortina como aparecieran en los retratos del Renacimiento? Pues una cortina es también un escenario sin referencias como los que Salustiano nos plantea en una y otra obra.

No siempre se valdrá del rojo en los fondos. En ocasiones se da un descanso dándole entrada al blanco (para los dibujos) o al rosa, un color colmado de energía y pureza que, desgraciadamente, ha quedado asociado a lo blando, a los bebés y a las niñas. Para los cuerpos se moverá en una sencilla gama de ocre fríos: « [...] he visto que con el

⁵ G. J. SMAN, Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia. Madrid, 2010, p. 52.

⁶ A. BENITO, ‘Salustiano, la sensación, materia prima’ Revista Arte Al límite, Vol. Nº 38 (2009), p. 20.

mínimo claroscuro puedo conseguir figuras más resplandecientes». Para él, cuanto más escueta es la paleta, más cargada de espiritualidad resulta⁷.

Su tiempo medio de producción de una obra varía entre cuatro y cinco semanas. Está convencido de que, en caso de poder obtener el mismo resultado con una fotografía, lo haría⁸, mas sólo puede conseguir su intención con la pintura, una pintura con un grado de perfección que le mantiene pintando a todas horas. En una entrevista en 2005 llegó a afirmar que únicamente dormía tres o cuatro horas diarias. Esta dedicación completa es comprensible cuando se llevan varios proyectos al mismo tiempo y el proceso de creación comprende también trabajo de gestión, llamadas telefónicas, viajes...

«Aún hoy cuando todos en la ciudad duermen y la luz de mi estudio está encendida, y yo pinto tan aplicadamente como cuando de pequeño me peinaba con agua el pelo para ir al colegio, sigo pensando que podemos transformar la vida hasta que se parezca a aquello que deseamos. A esa hora, de noche, el recuerdo de aquella luz del sol me basta para ver las cosas con claridad»⁹.

Salustiano y la ‘autocensura’

Grandes obras de arte admiradas por el artista han nacido de las limitaciones del contrato en que se planteaban normas estrictas para acometer la obra. El artista era un hombre sumiso al que se pedía representar diferentes personajes (en especial en temas religiosos) con una determinada altura para sus cabezas y una cantidad cerrada de pigmentos especiales como el lapislázuli, el cinabrio o el púrpura¹⁰. Salustiano se avendrá a este método de renuncia en que el pintor se abstiene a contar todo lo que sabe y ve, sacrificándolo de manera voluntaria. Impondrá sus propios límites en un momento pictórico en el que todo está permitido.

La generosidad en los modelos

Salustiano busca a sus modelos en la calle y trabaja con ellos a través de sus fotografías debido a la cantidad ingente de horas que invierte en cada cuadro. Según el artista, no ha

⁷ Extraído de la entrevista para Juan Fernández, redactor del Periódico de Cataluña. Entrevista facilitada por el artista.

⁸ Extraído del texto para la revista Mu de 2009. Entrevista facilitada por el artista.

⁹ Texto *Changer la Vie*, Salustiano.

¹⁰ Un ejemplo es el encargo que recibió Signorelli para realizar diversos frescos en la catedral de Oviedo. Este contrato incluía como derechos una cantidad de dinero, oro, azul ultramar, alojamiento y una cama (cama que tras negociaciones pudo duplicar). «En primer lugar están los materiales, una cuestión importante debido al elevado precio del oro y el lapislázuli utilizados en los cuadros, y del bronce y el mármol de las esculturas. Algunas veces el patrono aportaba los materiales, pero otras lo hacía el artista. Los contratos a menudo especificaban que los materiales a emplear debían ser de alta calidad. Andrea del Sarto prometió usar al menos un equivalente de cinco florines de azul ultramar en el cuadro de una Virgen María y Miguel Ángel que el mármol de su famosa *pietà*, comenzada en 1501, habría de ser ‘nuevo, puro y blanco, sin ninguna veta». P. BURKE, *El Renacimiento italiano*. Cultura y sociedad en Italia. Madrid, 1993, p. 104.

de ser gente necesariamente bella, sino personas capaces de transmitir una determinada emoción que se conjuguen bien con el ambiente rojo de la obra. Curiosamente todos sus modelos han resultado ser gente muy especial en su mayoría relacionada con el mundo de la música.

Si bien en los últimos cuadros ha intentado buscar modelos más fríos y distantes, todos convienen en la condición de actores frente al cuadro, intérpretes de la emoción que acabará por transferirse al espectador. Salustiano está interesado en los rostros serenos de carácter atemporal en los que la mirada es fundamental: «Los ojos son muy importantes. Son contenedores emocionales».

El pintor necesita que todo el conjunto en un final ondee una apariencia de eternidad y para ello busca en sus modelos una característica común: la generosidad física. Precisa que en sus modelos se perciba que ‘están dispuestos a dar’ y ofrecerse.

La tensión que pueda llegar a percibirse en las obras ni mucho menos deviene de dificultades técnicas. Es totalmente intencionado acompañar con una mano tensa a la imagen de una cara dulce, de manera que reine el equilibrio. Salustiano juega con los polos, afeminando lo masculino y viceversa, dulcificando la faceta más dura del hombre y fortaleciendo lo que de blando percibimos.

En ocasiones él mismo ha aparecido en sus obras haciendo de algún personaje al igual que los demás modelos. Ha posado como el Arcángel San Gabriel o como Adán¹¹ pero a día de hoy prefiere utilizar los modelos que encuentra en la calle.

Además de los personajes que con los que se tropieza, ha tenido la suerte de contar con grandes modelos como Tamara Rojo, primera bailarina del Royal Ballet del Covent Garden de Londres y grandes actrices como Barbra Streisand o Sharon Stone han pedido aparecer en sus obras: «Es un lujo tener modelos tan llenas de magia e irrealidad».

The Missing Peace

Entre los grandes proyectos en que ha participado Salustiano, destacó el iniciado en 2006: *The Missing Peace. Artists Consider The Dalai Lama*, una exposición internacional entre la fundación Dalai Lama y el Comité *C100 One Hundred fo Tibet*¹². Ambos pretenden proteger la identidad cultural y religiosa del pueblo tibetano. Salustiano colaboró en un proyecto artístico de 88 artistas de 25 países (siendo él elegido por Rafael Vostell, galerista berlinés) junto a artistas de la talla de Marina Abramovic, Richard Avedon, Christo, Chuck Close, Anish Kappor o Bill Viola. La exposición itinerante dio la vuelta al mundo y la obra de Salustiano fue elegida como portada del catálogo. En la inauguración en Los Ángeles, Sharon Stone estuvo durante diez minutos sentada en el suelo

¹¹ Extraído de la entrevista para Juan Fernández, redactor del Periódico de Cataluña. Entrevista facilitada por el artista.

¹² En este comité destacan nombres como el compositor Philip Glass, los actores Richard Gere y Pierce Brosnan, el director David Lynch, y premios Nobel de física, literatura, medicina, y de la paz entre otros, como el arzobispo Desmond Tutu.

observando su cuadro. Quiso comprarlo, pero la obra había sido la primera en venderse, pasando la cuantía a los fondos de la campaña para cubrir las necesidades básicas del pueblo tibetano). El cuadro, titulado *Reencarnación* (2005), mostraba el rostro de una niña china nacida en un orfanato y víctima de la política de planificación familiar china que espera ser adoptada por una familia occidental.



Salustiano, *Reencarnación*, 2005. Pigmentos naturales y resina acrílica sobre lienzo.

ENTREVISTA A SALUSTIANO (viernes 2 de julio de 2010, residencia del artista).



- *¿Cuándo aparece la decisión de pintar? ¿Se trataba de un interés por el arte en general, o de la pintura en particular?*

Suelo responder a esta pregunta siempre contando una historia de cuando era pequeño. Yo creo que, realmente, uno se hace cuando es pequeño y creo que toma las decisiones más importantes en los primeros años de vida. Yo viví en el campo durante unos años, vivíamos mi familia y la familia de mi tía. Bastante aislados. Allí trabajaba todo el mundo mucho, incluida mi mamá y mi tita y por supuesto mi padre. Recuerdo que en vacaciones de Navidad yo hice un dibujo, y recuerdo perfectamente que era un dibujo de los Reyes Magos. Se lo enseñé a mi madre y le gustó mucho, me dio muchos besos y abrazos y dejó durante un rato su trabajo para estar conmigo. Se lo enseñé a mi padre, a mi tía, a mis hermanos mayores... y me pareció extraordinario conseguir ese plus de cariño de aquello que yo había hecho muy relajado, sin esperar desde luego esa reacción. Me gustó la sensación de sentir que, a través de un dibujo, de algo que yo había hecho, podía conseguir ese plus de cariño. Pensé entonces: a lo mejor hay una relación directa entre el dibujo, el arte y el cariño. Creo que ahí decidí dedicarme a esto. Y es curioso porque, de las mejores cosas que he recibido por dedicarme a esto es mucho cariño de gente que me ha conocido a través de mi trabajo. Recibo muchos correos electrónicos de todas partes del mundo, gente que me habla con mucho afecto, como si fuésemos amigos o tuviésemos amigos en común. Cuando la gente me conoce y conoce mi trabajo previamente, todo el mundo es muy cariñoso conmigo y eso me gusta y de ahí que el comienzo de esto y los frutos que estoy obteniendo, sean semejantes.

- *Estudiaste en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. ¿Qué asignaturas eran tus preferidas?*

Era dibujo, sí. Lo que mejor se me da es el dibujo más que la pintura.

- *¿Recuerdas algún docente que te marcara de manera especial?*

Recuerdo a José Luis Mauri, era un profesor muy sensible, muy elegante en los comentarios... no todos eran elegantes, no todos eran buenos profesores. A algunos se les notaba que eran maestros de taller pero él si era muy delicado explicando y a mí me dio mucha confianza en mí mismo. Me dio dos años de dibujo, Dibujo del natural, donde dibujábamos modelos y me permitía ser bastante libre en las clases. Cuando a todo el mundo se le pedía que sus dibujos se pareciesen a los de Ingres, con el máximo academicismo posible, a mí me permitía que los míos se pareciesen a los de Matisse. Pude estar menos pendiente del claroscuro y sí más atento a la composición del dibujo dentro del papel. No sé cómo se trabaja ahora pero entonces usábamos un formato bastante grande, creo recordar que dos metros. En aquél momento había muchos artistas luchando con lo clásico, o haciendo un clásico impresionista: se animaba a poner la pincelada y dejarla allí, lo que yo considero como el aspecto más feo del impresionismo...

- *¿Crees que influyó en tu trabajo el haber escogido la escuela de Sevilla?*

Mi momento universitario no influyó en mis obras. No sé ahora, pero en el momento en que yo estudié era una escuela muy clásica y creo que despertaba en todos nosotros una cierta rebeldía intentando hacer algo completamente más salvaje. Coincidimos también con la época del Punk, yo acabé en el 86 y mi obra tomó la dirección actual en el 92, por lo que desde luego, no influyó.¹³

- *¿Qué tiempo dedicas a la pintura en tu vida diaria?*

Todo el día y gran parte de la noche. Porque no solamente es el tiempo de estar delante del cuadro o no solamente es el tiempo en el que estás pensando qué vas a pintar o en lo que estás haciendo. Principalmente creo que es tener consciencia de lo que estás viviendo, ya sea tomar una taza de café o afeitarte, cualquier cosa es importante porque yo creo que lo que realmente hace a un artista es la capacidad de análisis de la realidad. No es ni mucho menos la imaginación, sino ver la realidad tal cual. En su esencia, sin adornos. Es como un científico que ve la vida a través de un microscopio.

- *¿Te toma mucho tiempo elaborar las obras?*

Sí. Sí. Realmente creo que desde que empecé todo esto estoy haciendo una obra, muchos cuadros pero una sola obra. En cada cuadro gasto mucho tiempo, a veces he tardado hasta seis meses en terminar un cuadro y nunca menos, desde luego, de dos o tres semanas. Pero luego también dedico mucho tiempo a intentar aislar bien el concepto de lo que quiero contar y quitarle todo lo superfluo, incluso hoy en día, que llevo un montón de años trabajando con muy pocos elementos.

¹³ Resulta curioso que Salustiano no encuentre una relación positiva entre su aprendizaje y su acercamiento al concepto de imagen renacentista en su obra, teniendo en cuenta lo muy semejante que es el plan de estudios en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y el proceso de aprendizaje del Renacimiento. En P. BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid, 1993, pp 56-57, se citan las palabras de Cennino Cennini al respecto: «Primero estudiar durante un año a temprana edad a dibujar sobre tabla; luego acudir al taller de un maestro que conozca todos los elementos inherentes a nuestro arte; ocuparse de moler los colores; aprender a moler las colas y moler el yeso, y tomar práctica con la tarea de imprimir los retablos, hacer relieves y rasarlos; dorar y granear bien durante un período de seis años. Luego practicar la técnica de colorear, aplicar mordientes, hacer estofados de oro, aprender a trabajar sobre muro durante otros seis años, siempre dibujando, sin desmayar nunca, ni en días de fiesta ni en días laborables. Y así, al familiarizarse con el uso se adquirirá una buena práctica». Esto recuerda mucho al plan de enseñanza impartido hasta la llegada del nuevo plan, bajo nombres como *Dibujo del natural, Imaginería policroma, Pintura mural, Pintura del natural, Conocimiento de materiales, Modelado...* etc. Nos diferencia el no tener trece años de formación (aspecto que también se percibe en los resultados) y el comenzar mucho más tarde (de Leonardo se dijo que iba tarde al comenzar con catorce o quince años en comparación a los siete de Andrea del Sarto o los nueve de Tiziano).

- *¿Cómo te gustaría que describiesen tus dibujos y pinturas?*

No me satisface mucho cuando la gente hace referencia al virtuosismo. Porque eso se puede conseguir con los años, como escribir a máquina sin mirar el teclado, como tocar el piano... hay técnicas. Lo importante o lo complicado sería transmitir algo con eso que sabes hacer. Por ejemplo si intentases escribir a máquina sin mirar el teclado, lo importante al final es si has hecho una poesía o no, no a cuántas pulsaciones por segundo has tecleado. Me gustaría que la gente dijese que se emociona con el dibujo o con el cuadro.

- *¿Qué te empuja a dar esa importancia al dibujo? En la guerra con la mancha, ¿gana una línea inteligente?*

Es la estructura que realmente sustenta el cuadro. Muchos de los artistas que me gustan son eminentemente dibujantes: Botticelli, Ghirlandaio o Matisse, que también es mucho más dibujante que pintor.

- *¿Reconoces tu obra en el estilo Renacentista? ¿Existe la intención de aludir a estos grandes pintores?*

Claro que remiten, remiten en varios aspectos. Cuando yo estuve delante de cuadros del Renacimiento y conseguieron emocionarme, yo analicé qué era lo que me estaba emocionando de ese cuadro. Desde luego no era el tema, porque eran temas bastante banales: la Virgen María, el niño Jesús, San Juan de pequeño¹⁴... Y desde luego sí era la estructura matemática, la composición, ese claroscuro tan delicado en que tú no veías la mano del hombre. Cuando tú estás viendo un cuadro del Barroco, de Velázquez por ejemplo, ves esas pinceladas que son absolutamente magistrales pero estás viendo que han sido puestas y sabes cuál ha puesto primero y cuál después, incluso cuál ha sido la que le ha dado esa magia. En cambio, en los cuadros del Renacimiento no sabes, no ves, te preguntas ¿cómo ha conseguido este claroscuro tan suave? Y también me fijé en el posado y colocación de las figuras. La mayoría de las veces, el personaje se gira, en lugar de colocarse de frente. Las posibilidades de sugerir al espectador, se acortan muchísimo si alguien está haciendo algo concreto porque la historia se empieza y se termina ahí pero si alguien está mirándote con un cierto gesto muy suave, la capacidad evocadora se multiplica.

- *Somos todo influencias, ¿qué lugar ocupan los renacentistas italianos en tu memoria? ¿Alguno con más predominio?*

¹⁴ Salustiano, que no se considera cristiano, no dejó que el motivo religioso le impidiera dejarse fascinar por esta obra de Rafael. Se refiere aquí a la *Madonna del cardellino* o *Virgen del jilguero*, pintura al óleo sobre tabla conservada en la Galería Uffizi, Florencia, Italia.

Ha ido cambiando de uno a otro. Creo que en un principio el que más me pudo influir fue Ghirlandaio que usaba una paleta muy fuerte, era muy limpio y elegante, con un punto metálico también. Podría ser el más flamenco de todos los pintores renacentistas, era un poco rígido y eso me gustaba. Luego con el tiempo, me gustó mucho Durero o Holbein. Además hay que sumarle artistas que han tomado como referencia la pintura renacentista como puede ser Otto Dix, uno de mis artistas preferidos, maestro en las posturas que comentábamos y con mucho cuidado en cómo pone la pintura. En fotografía, por supuesto, Pierre Gonnord¹⁵, indiscutiblemente conectado a mi trabajo.

- *En 1992 viajas a Italia, ¿qué te impresionó tanto como para querer modificar u orientar finalmente tu obra?*

Principalmente, que me emociona muchísimo. Pero no sólo viendo la pintura sino también la arquitectura. Es en la arquitectura donde yo descubro la geometría, la matemática que hay encerrada en cada una de las composiciones y que creo que es lo que consigue emocionar, lo que consigue contactar con la estructura matemática y química que tenemos en nuestro interior¹⁶. Y yo pierdo el interés por lo que estaba haciendo hasta ese momento, que era un poco *prêt-à-porter*, como hacer camisetas. Yo quiero hacer algo que trascienda, que puedas recordarlo, que la gente que lo vea se quede con algo dentro porque estamos en un mundo en que digerimos todo muy rápidamente: comemos una hamburguesa y la digerimos con rapidez, nos engorda y no nos alimenta. Todo se hace rápido, se consume de manera rápida y por esto yo quería hacer algo distinto, algo con intención de permanecer. No solamente que el cuadro perdure (cuido mucho los materiales) y esté mucho tiempo tal y como yo lo pinté sino que, dentro del recuerdo de toda la gente que ha visto el cuadro, también permanezca por mucho tiempo. Es una búsqueda de la eternidad en los demás. Por eso dejé de hacer *fast food* y empecé a hacer una buena comida para compartirla.

- *En lo referente a la técnica (procedimiento, útiles de pintura, pigmentos), ¿te instalas en la pintura más contemporánea o remites al pasado con alguno de sus métodos?*

Desde luego la intención es hacer pintura contemporánea por supuesto pero si necesito utilizar cualquier elemento del pasado, lo voy a hacer. Cualquier cosa que se esté utilizando hoy, ya es antigua. Quiero decir, si haces un cuadro, incluso si estás haciendo un video, el video ya tiene ¿40 años? No podemos

¹⁵ Fotógrafo autodidacta francés nacido en 1963, reside en España desde 1988. Fascinado por los grandes maestros del retrato pictórico así como fotográfico, actualmente trabaja para la galería Juana de Aizpuru. Curiosamente Gonnord se declara también admirador de los retratos de Dix.

¹⁶ De hecho, recuerda con gran detalle las hermosas fachadas italianas así como la Signoria (*Señoría*) de Florencia y «esa fuerza increíble con que te llama la falta de simetría». En la entrevista hizo incluso memoria de una de sus ventanas.

decir que el video es un medio más ‘moderno’ que la pintura, como referente tenemos a Bill Viola que ha hecho una colección de videos a modo de cuadros del Renacimiento¹⁷. Durante mucho tiempo estuve usando el mismo ocre de Paolo Uccello, el ocre de Turner.

- *Lejos de un arte panfletario o crítico con la época, tu obra se enmarca en la belleza y la perfección academicista. ¿Por qué la belleza como clave, por qué la depuración de la técnica?*

Es curioso, una vez leí que la diferencia que hay entre un mono y un hombre, entre el cerebro del mono y el del hombre, está en la parte frontal. Y es en la parte frontal donde reside la capacidad de apreciar el arte. De todas formas, cuando quieres contar una determinada emoción necesitas un buen vehículo. Yo creo que el vehículo de la belleza es un vehículo fantástico para inocular una determinada emoción en el espectador.

A mí gran parte de la crítica social que se hace en gran parte de los cuadros me parece esnob y oportunista. Cuando luego conoces al artista, te das cuenta de que es simplemente una pose.

- *No siempre es el rojo. ¿A qué se debe el color?*

A veces descanso del rojo y del blanco. Ha habido momentos en los que incluso he utilizado el rosa, que por desgracia es un color asociado a lo blando, a los niños y a las chicas. Para mí el rosa es un color muy energético y limpio.

- *El fondo rojo como espacio y una o varias figuras. Tú aseguras imponer límites en tu obra tal como los encargos lo hacían con las obras pasadas. ¿Qué beneficio encuentras en la contención previamente fijada?*

En períodos de mucha censura, los artistas sacaron lo mejor de sí mismos. No solamente los artistas, sino también los periodistas. Gente que quería contar algo y tenía una serie de limitaciones, por lo que tiene que trabajar el doble. Es como lo de ‘El hambre agudiza el ingenio’. Como actualmente puedes hacer lo que quieras, no hay limitaciones, yo mismo quise ponerme esa ‘autocensura’ de no poder incluir todo lo que quisiera o todo lo que me gustase, sino trabajar con muy pocos elementos. Yo decidí que esos elementos fuesen un fondo plano rojo, una figura y el espacio. La figura iba a ocupar una determinada posición en ese espacio, utilizando éste como si fuera una metáfora de la vida misma, de nuestro

¹⁷ ‘The Passions’ o *Las pasiones* del artista estadounidense Bill Viola nace en 1998, cuando, a la muerte de su madre, descubre una Dolorosa del s. XV que le hace llorar. La mayoría de los videos que componen la serie están grabados con cámara de 35 mm a alta velocidad y posteriormente ralentizados y aluden a obras renacentistas como ‘*Jesús en el sepulcro con la Virgen María y Santo Tomás de Aquino*’ de Fra Angelico.

recorrido. Por ejemplo, he pintado un formato muy alargado con una figura en el extremo. Si el espacio está detrás hace referencia a lo vivido y si es un cuadro más melancólico, eso ayuda a que se refuerce esa idea. Si el espacio está delante, es más optimista y feliz, habla de lo que viene, y en lo que viene, todo es posible. Son pequeños detalles en los que vas apoyando la idea general. A veces me gusta trabajar también con el contraste, pero todo muy matizado y contenido. Si en el cuadro alguien tiene una expresión muy dulce, si te fijas en la mano, está muy tensa. No es todo dulce, la balanza no se vuelca demasiado hacia ningún lado.

Hace poco me invitaron a una conferencia que hablaba sobre el arte y el género. Llevaban a artistas en los que el sexo en sus cuadros era muy importante y yo fui como representante de que el sexo no es importante en la obra. Eso no es fácil porque yo trabajo con modelos hombres o mujeres y además, los chicos con los que trabajo son masculinos y las chicas con las que trabajo son femeninas, pero para desdibujar un poco esa frontera. De pequeño mi madre me llevaba a misa y las mujeres tenían que ponerse un velo en la cabeza y estar cubiertos con una rebeca y otra prenda. Yo le pregunté por qué aquello del velo y mi madre me dijo que era para no distraer sexualmente, para que los hombres estuvieran concentrados. Entonces pensé que espiritualidad y sexualidad no pueden estar en el mismo mueble, en la misma estantería. Es cierto que la espiritualidad puede verse tocada si hay sexualidad.

Cuando uso modelos chicos, sus posturas suelen ser bastante dulces o serenas o no muy masculinas y cuando uso chicas, sobre todo si son orientales, que son aún más dulces, un gesto bastante arrogante o altivo, frío. Para matizar, contrastes que matizan.

- *En cuanto a tus modelos, ¿por qué rasgos son escogidos, qué los hace aptos para una obra?*

Cuando alguien me dice «tengo un modelo perfecto para ti» casi nunca acierta. Siempre es demasiado guapo, demasiado guapa. Tiene que tener algo especial, un toque espiritual y mirando atrás sí que creo que todos tenían algo en común y es una generosidad física. Es decir, se puede ver que esa persona está dispuesta a dar. Ese podría ser el rasgo común que tienen o que han tenido todos mis modelos.

Hay mucha diferencia entre un modelo y otro. Para mí son como actores, quiero transmitir un sentimiento en un cuadro y el vehículo es una persona, un modelo. A veces me encuentro con alguien que creo que va a poder contar con su físico y

sin abrir la boca, justamente lo que quiero contar. El tipo de modelo ha ido cambiando, ahora busco modelos más fríos, más distantes.

- *¿Elegir fotografía frente al modelo vivo?*

Tardo mucho, meses, además los modelos son de cualquier parte del mundo, tengo modelos asiáticos fotografiados en Asia, americanos, europeos, y la fotografía es una manera de facilitar el trabajo.

- *Europa, Asia, Estados Unidos... entre todas las ciudades que han acogido tu obra, ¿dónde se ha mostrado mayor interés por tu trabajo? ¿En qué espacio crees que se comprenden mejor tus piezas?*

Creo que en Alemania, en Renania, en Colonia, en toda esa región puede estar el setenta por ciento de mi obra. Eso demuestra que tienen mucho interés. Allí se ha vendido muchísima obra. Cuando yo he expuesto allí siempre he intentado ir y la atención de la gente, las preguntas, hace que sea Alemania principalmente. Suiza, Austria, los anglosajones más que los mediterráneos.

- *Dentro del Renacimiento de Alemania, una de las ciudades que más te han acogido, tus obras me remiten a Holbein y sus retratos.*

O Durero incluso. Creo que el artista más perfecto ha podido ser Durero en tanto en que se movía entre dos mundos, la perfección alemana con el color más fuerte y un poco más agrio, no tan dulce como los italianos.

Intento controlar todos los aspectos de mi trabajo pero siempre hay cosas que se escapan, y los trazos pueden salirme menos gráciles, más metálicos. Es verdad que mi gusto es muy contenido, es como si el cuadro estuviese detrás de un escaparate y fuera algo que no puedes tocar. De esa manera también se incrementa más el deseo, cuando estás viendo algo que no puedes tocar, que no puedes obtener, el deseo se acrecienta. Si el personaje está más frío, creo que ocurre una situación semejante.

- *¿Es tu obra también antropocéntrica o podemos imaginar algún creador superior?*

El impulso del ser humano de querer ir a más, de ser más, es lo que ha creado las autopistas y las Pirámides y eso nos hace acercarnos a la idea de Dios como creador sin límites. Las obras las hacen los hombres pero hay un cierto motor que nos impulsa a querer hacer las obras un poco alejadas de nuestra parte humana.

- *¿Es baladí la elección del formato redondo a modo de tondo?*

No, eso coincidió con el nacimiento de Horacio¹⁸, es un formato optimista, cálido, que podemos asociar con la maternidad. Fue un momento bonito.



- *Dentro del panorama del arte contemporáneo europeo, ¿es cierto como algunos críticos apuntan, que se está retornando a la manera clásica, al buen hacer y a la belleza sin carga política o social? ¿Vuelve lo bello a ser actual? Siendo así, ¿a qué crees que puede deberse?*

Ya se ha superado el arte conceptual. Me llamó mucho la atención en ese viaje a Italia que fuimos a un museo donde había reliquias. Fue de los últimos días del viaje, habíamos visto muchos cuadros con San Juan Bautista en que tenía el dedo así (Salustiano apunta con el dedo índice de la mano derecha hacia el cielo¹⁹), yo no sabía por qué. A raíz de ese dedo hicimos bromas... Estando en ese museo de reliquias llegamos a un sitio en que tenían el dedo de San Juan Bautista. Por supuesto, no era el dedo, pero fue muy emocionante pensar en ese dedo que tanto aparecía. Ahora por ejemplo, se ha subastado el guante de Michael Jackson. La gente tiene un punto mitómano importante, nos parecía estupendo que Warhol no tocara sus cuadros y las ideas fuesen de un amigo suyo, que las fotografías las hiciera otro y otro las sacara. También nos pareció estupendo que las instalaciones de Duchamp las comprara en la tienda. Pero creo que la gente ha superado eso y de repente quiere que el artista haya tocado el objeto, que éste haya convivido con el artista un tiempo y quiere que la obra esté empapada del artista, que haya una cierta inoculación. Porque antes, comparaba mi trabajo, o la intención de mi trabajo con el de un científico. Imagina que tienes una idea estupenda para hacer una medicina, esa idea tienes que llevarla a cabo, elaborarla, investigar, y luego ofrecer un producto cerrado preparado para su fin. Si tienes una idea, por muy buena que sea, también tienes que contarla de una manera adecuada.

Anteriormente nos presentaban una obra y luego un texto de seis o siete folios explicándonos qué era lo que teníamos que sentir; es como comprar una aspirina y tener que leer los efectos que producirá en ti para que realmente hagan efecto. No, tienes que tomar la medicina, y ésta tiene que conseguir el fin para el que fuera creada.

¹⁸ Hijo del artista con su pareja, la multidisciplinar Ángela Lergo.

¹⁹ San Juan Bautista es representado con el dedo levantado en referencia al momento en que afirmaba junto a Cristo 'He aquí el Cordero de Dios'. En ocasiones, en vez de señalar hacia arriba, el dedo apunta a un cordero que lo acompaña. Esta representación tan extendida dio lugar a acuñar la expresión 'Hasta que San Juan baje el dedo', esto es, nunca.

- *¿Qué lugar le queda a la pintura en la época de las instalaciones multimedia?*

Yo creo que está viviendo un momento dorado. Hemos tardado muchísimo tiempo en darnos cuenta aquí en España. Yo estuve exponiendo en el año 2003 en Corea y contactaron conmigo dos galeristas alemanes cuando aquí nadie quería saber nada de la pintura, cuando en ARCO era algo casi inaceptable.

Entrevistadora: Beatriz Sánchez Morillas.