

JUAN USLÉ

Luz escura

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

4 xullo / 28 setembro 2014

“O ollo é o cerebro”, di o capitán Nemo na interpretación que Juan Uslé fai das *20.000 leguas de viaxe submarina*, suxerindo así unha congruencia tan ideal como paradoxal de pensamento e visión, de percepción e reflexións. Para o capitán Nemo, esta afirmación non só é concluínte senón tamén vital, xa que como comandante dun submarino depende existencialmente do seu ollo ampliado e estendido cara ao exterior —a través do periscopio— para poder coñecer o que o rodea.

Na obra de Juan Uslé aparece ata finais dos oitenta este personaxe de novela como guía, case como *alter ego* do pintor español. Consecuentemente, non aparece só en títulos de cadros senón que se converte no tema central da súa obra (como reflexión metafórica sobre a propia relación co mundo). Ese aparato descrito como un periscopio cun ollo redondo que aparece en 1990 na obra *Julio Verne* (61 x 122 cm), axitando a superficie escura da auga baixo un ceo cuberto, non se limita a chamar a atención sobre o significado fundamental da vista para esta pintura, tamén subliña a soidade do navegante que, encerrado na súa cápsula metálica subacuática, depende por completo do seu periscopio para conectarse co mundo. E así, como expresa Uslé nun dos seus textos, non só ve aquilo que ocorre no exterior, senón tamén o reflexo permanente do seu propio ollo no espello do cristal do periscopio¹.

Esta visión simultánea do interior e do exterior está presente en toda a extensa obra de Uslé, marcada por unha cesura crucial que constitúe á vez o seu motor decisivo: en 1987 Uslé



“El ojo es el cerebro”, dice el capitán Nemo en la interpretación que Juan Uslé hace de las *20.000 leguas de viaxe submarino*, sugiriendo así una congruencia tan ideal como paradójica de pensamiento y visión, de percepción y reflexión. Para el capitán Nemo, esta afirmación no solo es concluyente sino también vital, ya que como comandante de un submarino depende existencialmente de su ojo ampliado y extendido hacia el exterior —a través del periscopio— para poder conocer lo que le rodea.

En la obra de Juan Uslé aparece hasta finales de los ochenta este personaje de novela como guía, casi como *alter ego* del pintor español. Consecuentemente no aparece solo en títulos de cuadros sino que se convierte en el tema central de su obra (como reflexión metafórica sobre la propia relación con el mundo). Ese aparato descrito como un periscopio con un ojo redondo que aparecía en 1990 en la obra *Julio Verne* (61 x 122 cm), agitando la superficie oscura del agua bajo un cielo cubierto, no se limita a llamar la atención sobre el significado fundamental de la vista para esta pintura, también subraya la soledad del navegante que, encerrado en su cápsula metálica subacuática, depende por completo de su periscopio para conectarse con el mundo. Y así, como expresa Uslé en uno de sus textos, no solo ve aquello que ocurre en el exterior, sino también el reflejo permanente de su propio ojo en el espejo del cristal del periscopio¹.

Esta visión simultánea del interior y del exterior está presente en toda la extensa obra de Uslé, marcada por una cesura crucial que constituye a la vez su motor decisivo: en 1987 Uslé se



Vista da exposición Juan Uslé. *Dunkles Licht*, Kunstmuseum Bonn, 2014

múdase a Nova York, concretamente ao barrio por entón non xentificado de Williamsburg, e desde aquela alterna a súa residencia en América con tempadas no seu domicilio español en Saro (Cantabria). A decisión de abandonar o Vello Mundo polo Novo supón un profundo cambio na súa pintura. O peso físico, a densidade material e a escura melancolía de principios dos anos oitenta dan paso a unha paleta de cor máis lixeira, clara, ás veces como electrificada, na que cada vez son menos as cousas en por si, e máis as relacións iridiscentes e desmaterializadas entre elas, as que están no punto de mira. Como o submarino do capitán Nemo, as imaxes xorden das profundidades escuras e acuosas da gravidade á superficie e comezan a tecer redes de relacións lixeiras coma o aire nas que o momento do oco, da interrupción, é igual de importante ca o contexto no que xorden estas redes de relacións. “As liñas son, pois, respostas hipotéticas a unhas preguntas constantes, as que se fai a pintura”, dixo o pintor en 1995².

Juan Uslé comparou esta experiencia neoyorquina cun episodio de amnesia: “Eu perdín a memoria e as imaxes en NY”, explica, engadindo inmediatamente que a súa perda foi á vez o comezo de algo novo³. Se tras a súa mudanza a Nova York as cuadrículas xeométricas abstractas de Mondrian se encheron coa danzante enerxía dun

mudó a Nueva York, concretamente al barrio por entonces no gentificado de Williamsburg, y desde ese momento alterna su residencia en América con temporadas en su domicilio español en Saro, Cantabria. La decisión de abandonar el Viejo Mundo por el Nuevo supone un profundo cambio en su pintura. El peso físico, la densidad material y la oscura melancolía de principios de los años ochenta dan paso a una paleta de color más ligera, clara, a veces como electrificada, en la que cada vez son menos las cosas en sí mismas, y más las relaciones iridiscentes y desmaterializadas entre ellas, las que están en el punto de mira. Como el submarino del capitán Nemo, las imágenes surgen de las profundidades oscuras y acuosas de la gravedad a la superficie y comienzan a tejer redes de relaciones ligeras como el aire en las que el momento del hueco, de la interrupción, es igual de importante que el contexto en el que surgen estas telarañas de relaciones. “Las líneas son pues respuestas hipotéticas a unas preguntas constantes, las que se hace la pintura”, dijo el pintor en 1995².

Juan Uslé ha comparado esta experiencia neoyorquina con un episodio de amnesia: “Yo perdí la memoria y las imágenes en NY”, explica, añadiendo inmediatamente que su pérdida fue a la vez el comienzo de algo nuevo³. Si tras su mudanza a Nueva York las cuadrículas geométricas abstractas de Mondrian se

“Broadway Boogie Woogie” e o plano de Manhattan, como un taboleiro de xadrez cos seus taxis amarelos, se infiltrou nas súas composicións, tamén os cadros neoyorquinos de Uslé están imbuidos da luz e do ambiente da cidade, sen aspirar a unha representación narrativa. Uslé xa apuntou a esta conexión interior con Mondrian en 1995: “As súas series ‘Broadway Boogie Woogie’ reflicten ese desdicir a pureza e o rigor dun espazo baleiro transcendente cando os seus espazos comezan a tremer, a zigzaguar [...]. ‘Con moito respecto’ estimuloume ao seu comentario na miña pintura *Boogie-Woogie*”⁴.

Nova York converteríase para o pintor español no escenario dun dobre proceso de emancipación: por unha parte, da pesada e simbólica mística neorromántica das súas primeiras obras; por outro lado, do relativo illamento en que aínda se atopaba a España posfranquista de finais dos setenta e principios dos oitenta. A gramática pictórica distintiva e aberta que Uslé desenvolve en Nova York contén elementos centrais da abstracción de posguerra americana e dos movementos artísticos que viñeron despois nos anos sesenta e setenta —por exemplo, o uso da pincelada como expresión dun mesmo, a serialidade, a xeometría e a cuadrícula—, pero, como declara o artista, sen pretender con isto convertela nun sistema fixo obxectivo. Desde o principio, esta pintura posiciónase contra a representación dunha abstracción, por así chamala, sen obxecto nin historia. Uslé busca unha vía pictórica para manter a pintura aberta aos ecos persoais e subxectivos que resoan nel, sen tornarse escuro ou hermético⁵. Trátase de evitar a ficción dun espazo pintado e de manter a pintura nunha combinación procesual compositiva, nunha fina liña entre casualidade e decisión. A pintura que aquí encontramos insufla a experiencia do artista no cadro de forma metanarrativa e á vez reflexiona sobre a sintaxe e a gramática do seu propio vocabulario pictórico.

Desde hai tempo, a obra de Uslé desenvólvese en grupos de traballo temáticos, a miúdo con vistas a unha próxima exposición. Dentro destes grupos, por exemplo, *Gramática urbana*, *Rizomas* ou *Celibataires*, os cadros da serie *Soñé que Revelabas* (en diante, *SQR*) ocupan un papel especial, xa que Uslé non deixou de traballar neles desde 1997 ata hoxe sen emparentalos directamente cun proxecto. Dentro das súas obras, as pinturas de *SQR* non só constitúen o grupo cerrado máis numeroso, senón que se converteron nun tipo de *basso continuo* de toda a súa obra; unha sucesión de acordes vibrantes fascinantes cuxa negrura nocturna conforma os cimentos das pinturas con resplandor de neon, con explosións rizomáticas de luz e cor conectadas

llenaron con la danzante energía de un “Broadway Boogie Woogie” y el plano de Manhattan, como un tablero de ajedrez con sus taxis amarillos, se infiltró en sus composiciones, también los cuadros neoyorquinos de Uslé están imbuidos de la luz y el ambiente de la ciudad, sin aspirar a una representación narrativa. Uslé ya apuntó a esta conexión interior con Mondrian en 1995: “Sus series ‘Broadway Boogie Woogie’ reflejan ese desdecir a la pureza y el rigor de un espacio vacío transcendente cuando sus espacios comienzan a temblar a zigzaguar [...]. ‘Con mucho respeto’ me estimuló a su comentario en mi pintura *Boogie-Woogie*”⁴.

Nueva York se convertirá para el pintor español en el escenario de un doble proceso de emancipación: por una parte, de la pesada y simbólica mística neorromántica de sus primeras obras; por otro lado, del relativo aislamiento en que aún se encontraba la España posfranquista de finales de los setenta y principios de los ochenta. La gramática pictórica distintiva y abierta que Uslé desarrolla en Nueva York contiene elementos centrales de la abstracción de posguerra americana y de los movimientos artísticos que vinieron después en los años sesenta y setenta —por ejemplo, el uso de la pincelada como expresión de uno mismo, la serialidad, la geometría y la cuadrícula—, pero, como declara el artista, sin pretender con ello convertirla en un sistema fijo objetivo. Desde el principio, esta pintura se posiciona contra la representación de una abstracción, por así llamarla, sin objeto ni historia. Uslé busca una vía pictórica para mantener la pintura abierta a los ecos personales y subjetivos que resuenan en él, sin tornarse oscuro o hermético⁵. Se trata de evitar la ficción de un espacio pintado y de mantener la pintura en una combinación procesual compositiva, en una fina línea entre casualidad y decisión. La pintura que aquí nos encontramos insufla la experiencia del artista en el cuadro de forma metanarrativa y a la vez reflexiona sobre la sintaxis y la gramática de su propio vocabulario pictórico.

Desde hace tiempo, la obra de Uslé se desarrolla en grupos de trabajo temáticos, a menudo con vistas a una próxima exposición. Dentro de estos grupos, por ejemplo, *Gramática urbana*, *Rizomas* o *Celibataires*, los cuadros de la serie “Soñé que revelabas” (en adelante *SQR*) ostentan un papel especial, ya que Uslé no ha dejado de trabajar en ellos desde 1997 hasta hoy sin emparentarlos directamente con un proyecto. Dentro de sus obras, las pinturas de *SQR* no solo constituyen el grupo cerrado más numeroso, sino que se han convertido en una suerte de *basso continuo* de toda su obra; una sucesión de acordes vibrantes fascinantes cuya negrura nocturna conforma los cimientos de las pinturas con resplandor de neón, con explosiones rizomáticas de luz y

entre si, que determinan a súa obra desde principios dos anos noventa.

A diferenza doutros grupos de pinturas, a miúdo heteroxéneos, as de SQR son dunha imponente unidade interna e externa que alcanza cotas monumentais dadas as súas impresionantes dimensións (cada cadro mide exactamente 274 x 203 cm).

O conceptualismo poético-emocional que atravesa toda a obra de Uslé amósasenos aquí na súa forma máis potente, máis concentrada. Cada cadro xorde da permanente repetición dunha pincelada escura cambiante, segundo o cadro, entre gris, marrón e negra, que enche liña tras liña o lenzo, xerando unha especie de espazo plano. As pinturas negras xa aparecen nas primeiras obras de Uslé. En 1987, por exemplo, crea unha serie de traballos en formato pequeno (serie *1960 Williamsburg*), cuxa escuridade sen luz reflicte un naufragio na costa española, preto de Santander, no que morreron algúns habitantes das aldeas próximas. O existencialismo narrativo que predomina nestes cadros negros dá paso a un enfoque máis formal nas obras da serie *Amnesia*. Especialmente o cadro *Encerrados (Amnesia)*, de 1997, pode entenderse como precursor directo das pinturas de SQR. O lenzo, un ancho rectángulo, cóbrese de liñas negras realizadas co pincel de forma horizontal e xera, alí onde o pincel se pausa ou se detén, unha liña vertical clara que se antolla coma un valado escuro entretecido por cuxos ocos xorde unha luz branca fría. Ao contrario que nas obras xa mencionadas, de formato horizontal, todas estas pinturas son verticais. Isto é máis ca un mero cambio formal, é unha evolución dunha interpretación basicamente paisaxística do cadro, orientado pola liña horizontal, a unha escala tectónica, e á vez reflexo da verticalidade do corpo humano. Cos seus case tres por dous metros, as obras son tan grandes que case nos abrazan coa súa presenza, envólvennos e á vez formulan a idea dunha presenza física homóloga coa que nos podemos relacionar.

Un factor decisivo para entender as pinturas da serie SQR son as condicións en que foron creadas, determinadas en igual medida pola emocionalidade onírica e os impulsos conceptuais característicos de toda a obra de Uslé. Xurdida orixinalmente da necesidade de repetir exactamente o mesmo cadro unha e outra vez, a serie segue dous principios metodolóxicos. Por un lado, os cadros son realizados (na súa maioría) de noite; por outro, están cargados dunha corporeidade existencial positiva, xa que o artista traza cada pincelada no lenzo ao ritmo exacto dos latidos do seu corazón, pousando o pincel na superficie cada vez que late o seu corazón. A pegada do

color conectadas entre sí, que determinan su obra desde principios de los años noventa.

A diferencia de otros grupos de pinturas, a menudo heterogéneos, las de SQR son de una imponente unidad interna y externa que alcanza cotas monumentales dadas sus impresionantes dimensiones (cada cuadro mide exactamente 274 x 203 cm).

El conceptualismo poético-emocional que atraviesa toda la obra de Uslé, se nos muestra aquí en su forma más potente, más concentrada. Cada cuadro surge de la permanente repetición de una pincelada oscura cambiante, según el cuadro, entre gris, marrón y negra, que llena línea tras línea el lienzo, generando una especie de espacio plano. Las pinturas negras ya aparecen en las primeras obras de Uslé. En 1987, por ejemplo, crea una serie de trabajos en formato pequeño (serie *1960 Williamsburg*), cuya oscuridad sin luz refleja un naufragio en la costa española, cerca de Santander, en el que murieron algunos habitantes de las aldeas cercanas. El existencialismo narrativo que predomina en estos cuadros negros da paso a un enfoque más formal en las obras de la serie *Amnesia*. Especialmente el cuadro *Encerrados (Amnesia)*, de 1997, puede entenderse como precursor directo de las pinturas de SQR. El lienzo, un ancho rectángulo, se cubre de líneas negras realizadas con el pincel de forma horizontal y genera, allí donde el pincel se pausa o se detiene, una línea vertical clara que se antoja como un vallado oscuro entretejido por cuyos huecos surge una luz blanca fría. Al contrario que en las obras ya mencionadas, de formato horizontal, todas estas pinturas son verticales. Esto es más que un mero cambio formal, es una evolución de una interpretación básicamente paisajística del cuadro, orientado por la línea horizontal, a una escala tectónica, y a la vez reflejo de la verticalidad del cuerpo humano. Con sus casi tres por dos metros, las obras son tan grandes que casi nos abrazan con su presencia, nos envuelven y a la vez formulan la idea de una presencia física homóloga con la que nos podemos relacionar.

Un factor decisivo para entender las pinturas de la serie SQR son las condiciones en que fueron creadas, determinadas en igual medida por la emocionalidad onírica y los impulsos conceptuales característicos de toda la obra de Uslé. Surgida originalmente de la necesidad de repetir exactamente el mismo cuadro una y otra vez, la serie sigue dos principios metodológicos. Por un lado, los cuadros son realizados (en su mayoría) de noche; por otro, están cargados de una corporeidad existencial positiva, ya que el artista traza cada pincelada en el lienzo al ritmo exacto de los latidos de su corazón, posando el pincel en la superficie cada vez que late su corazón. La

pincel, que non representa nada senón a si mesma e, con isto, o grande anhelo histórico da pintura dunha absoluta falta de referencia mimética, de cadros sen suxeito, converteuse en Uslé nunha especie de cardiograma pictórico⁶, unha obra que reflicte a historia da pintura e dialoga con ela, e que, ao mesmo tempo, pode verse como autorretrato nun sentido elemental. A referencia á historia das pinturas negras, desde Goya ata Ad Reinhardt, non está movida, claramente, polo desexo de alcanzar a *pintura definitiva* ou polo purismo, como o estaba, por exemplo, Reinhardt. Tampouco o negro de Uslé está imbuído da superada ideoloxía absolutista relixiosa con que Malévich cargou o seu cadrado negro. Aínda así, nestes cadros, o negro representa unha cor de transgresión, do visible ao invisible. O negro é unha pasaxe a imaxes de silencio, de soño, de noite. E esta non cor, que pola súa vez é a suma de todas as cores, supón para Uslé (aquí coincide con Ad Reinhardt) unha posibilidade decisiva de facer visible a luz que xoga un papel tan importante en toda a súa obra, precisamente en canto é confrontada co seu homólogo. Deste xeito, a amnesia que Uslé designou como condición importante para a súa pintura vén complementada por unha especie de cegueira: o “non poder ver nada como condición para unha visión distinta, interior”⁷. SQR amosa de forma

huella del pincel, que no representa nada sino a sí misma y, con ello, el gran anhelo histórico de la pintura de una absoluta falta de referencia mimética, de cuadros sin sujeto, se ha convertido en Uslé en una especie de cardiograma pictórico⁶, una obra que refleja la historia de la pintura y dialoga con ella, y que, al mismo tiempo, puede verse como autorretrato en un sentido elemental. Su referencia a la historia de las pinturas negras, desde Goya hasta Ad Reinhardt, no está movida, claramente, por el deseo de alcanzar la *pintura definitiva* o por el purismo, como lo estaba, por ejemplo, Reinhardt. Tampoco el negro de Uslé está imbuido de la superada ideología absolutista religiosa con que Malévich cargó su cuadrado negro. Aun así, en estos cuadros, el negro representa un color de transgresión, de lo visible a lo invisible. El negro es un pasaje a imágenes de silencio, de sueño, de noche. Y este no color, que a su vez es la suma de todos los colores, supone para Uslé (aquí coincide con Ad Reinhardt) una posibilidad decisiva de hacer visible la luz que juega un papel tan importante en toda su obra, precisamente en cuanto es confrontada con su homólogo. De este modo, la amnesia que Uslé ha designado como condición importante para su pintura, viene complementada por una especie de ceguera: el “no poder ver nada como condición para una visión distinta,



Vista da exposición Juan Uslé. *Dunkles Licht*, Kunstmuseum Bonn, 2014

impresionante o rico e colorido que pode ser este escurecemento da vista. A serie comeza en 1997 inmediatamente cunha das súas obras máis escuras, na que se adiviña pouco a pouco a estrutura de liñas horizontais⁸ das pinceladas e unha sutil gradación cromática a un azul denegrido no terzo inferior do lenzo. Neste cadro, o observador debe forzar a visibilidade, por así dicilo, mirada tras mirada. A organización da superficie pictórica en liñas suxire unha lexibilidade que parece retarnos a *descifrala* ao tempo que nos denega a resolución.

A densidade do texto que describen estes cadros radica no seu propio escurecemento, que pincelada tras pincelada completa unha imaxe da súa propia misteriosa impenetrabilidade. O título, *Soñé que revelabas*, non só suxire que a xénese das pinturas se debe máis ao poder da imaxinación que a un plan exacto. Contén tamén unha referencia ao proceso fotográfico, á misteriosa aparición da imaxe no baño revelador do laboratorio fotográfico. Co paso dos anos distínguense fases nas que a pincelada se torna máis clara, máis transparente, e anchas franxas horizontais de cor intégranse a intervalos no ritmo estrito de discretas pinceladas rectangulares, (cf. *SQR XI* [2002] e *SQR XV* [2002]). Uslé tamén se toma a liberdade de incluír na austera estética monocromática negro-grisácea liñas e puntos individuais de cor que brillan como xoias sobre o fondo escuro (*SQR XIV*). Especialmente en cadros máis claros, onde a pincelada non crea unha retícula regular e paralela de liñas finas, senón que se manifesta no lenzo como unha franxa clara en zigzag, en ocasións a estrutura do cadro parece a dun tecido e lembra a calidade ornamental en serie dunha alfombra (*SQR [Ikuros dream]* [2001-2002], *Onon*, [2008]).

A estrutura das pinturas de *SQR* suxire unha asociación aínda máis obvia coa cinematografía. Non só pola estrutura das pinceladas, que coa súa inacabable adición parecen tiras de película⁹. A aplicación extremadamente fina e translúcida das pinturas de vinilo e dispersión coas que traballa Uslé e os pigmentos de cor que repousan sobre a superficie como finísimo po amplifican o carácter transparente e similar ao celuloide desta pintura, que sempre “exuda tamén unha sensación do fantasmagórico, a aura dun non espazo virtual”¹⁰. Certamente, o cine e as películas, así como a experiencia das metrópoles urbanas traspasadas pola claridade do neon, teñen unha influencia decisiva na obra do español¹¹. Como Uslé explica nun dos seus textos escritos no ano 1993, o que máis o fascina do cine é o tempo real que transcorre mentres se ve a película¹². Esta observación leva a outro aspecto central das pinturas de *SQR*: a relación entre imaxe e proceso. Para Uslé trátase nada menos —e isto é

interior”⁷. *SQR* mostra de forma impresionante lo rico e colorido que puede ser este oscurecimiento de la visión. La serie comienza en 1997 inmediatamente con una de sus obras más oscuras, en la que se adivina poco a poco la estructura de líneas horizontales⁸ de las pinceladas y una sutil gradación cromática a un azul negruzco en el tercio inferior del lienzo. En este cuadro, el observador debe forzar la visibilidad, por así decirlo, mirada tras mirada. La organización de la superficie pictórica en líneas sugiere una legibilidad que parece retarnos a *descifrarla* al tiempo que nos deniega la resolución.

La densidad del texto que describen estos cuadros radica en su propio oscurecimiento, que pincelada tras pincelada completa una imagen de su propia misteriosa impenetrabilidad. El título, *Soñé que revelabas*, no solo sugiere que la génesis de las pinturas se debe más al poder de la imaginación que a un plan exacto. Contiene también una referencia al proceso fotográfico, a la misteriosa aparición de la imagen en el baño revelador del laboratorio fotográfico. Con el paso de los años se distinguen fases en las que la pincelada se torna más clara, más transparente, y anchas franjas horizontales de color se integran a intervalos en el ritmo estricto de discretas pinceladas rectangulares, “cf. *SQR XII* [2002] y *SQR XV* [2002]”. Uslé también se toma la libertad de incluir en la austera estética monocromática negro-grisácea líneas y puntos individuales de color que brillan como joyas sobre el fondo oscuro (*SQR XIV*). Especialmente en cuadros más claros, donde la pincelada no crea una retícula regular y paralela de líneas finas, sino que se manifiesta en el lienzo como una franja clara en zigzag, en ocasiones la estructura del cuadro parece la de un tejido y recuerda a la calidad ornamental en serie de una alfombra (*SQR [Ikuros dream]* [2001-2002], *Onon*, [2008]).

La estructura de las pinturas de *SQR* sugiere una asociación aún más obvia con la cinematografía. No solo por la estructura de las pinceladas, que con su inacabable adición parecen tiras de película⁹. La aplicación extremadamente fina y translúcida de las pinturas de vinilo y dispersión con las que trabaja Uslé y los pigmentos de color que reposan sobre la superficie como finísimo polvo amplifican el carácter transparente y similar al celuloide de esta pintura, que siempre “exuda también una sensación de lo fantasmagórico, el aura de un no espacio virtual”¹⁰. Ciertamente, el cine y las películas, así como la experiencia de las metrópolis urbanas traspasadas por la claridad del neón, tienen una influencia decisiva en la obra del español¹¹. Como Uslé explica en uno de sus textos escritos en el año 1993, lo que más le fascina del cine es el tiempo real que transcurre mientras se ve la película¹². Esta observación lleva a otro aspecto central de las pinturas de *SQR*: la relación entre imagen y proceso. Para Uslé se trata nada menos —y esto es

válido para toda a súa obra— que de crear unha realidade pictórica cuxa totalidade lle permita ao observador ver e experimentar o proceso que levou a ela, así como cada momento deste proceso. Neste sentido, en cada pintura de SQR quedan unidos inseparablemente sentido e momento, proceso e resultado. O impulso da pincelada engádese a un proceso que, por un lado, xera un cadro que, no estreito e brillante espazo-tempo entre presenza e desaparición, tamén captura sempre o tempo necesario para pintalo. Sen chegar a converterse nun metatexto, as pinturas de SQR de Uslé abarcan un amplo abano de aspectos do que pode ser unha pintura, do que é capaz de ser: acto pictórico autorreflexivo, impresión retratista da propia conciencia do corpo, rexistro baseado en proceso do instante e o paso do tempo e a actualización do eterno anhelo de revelar no cadro o que, teoricamente, debe permanecer estruturalmente invisible.

Texto de Stephan Berg, publicado orixinalmente no catálogo da exposición *Juan Uslé. Soñé que revelabas*, Distanz Verlag, Berlín, 2014.

válido para toda su obra— que de crear una realidad pictórica cuya totalidad permita al observador ver y experimentar el proceso que llevó a ella, así como cada momento de este proceso. En este sentido, en cada pintura de SQR quedan unidos inseparablemente sentido y momento, proceso y resultado. El impulso de la pincelada se añade a un proceso que, por un lado, genera un cuadro que, en el estrecho y brillante espacio-tiempo entre presencia y desaparición, también captura siempre el tiempo necesario para pintarlo. Sin llegar a convertirse en un metatexto, las pinturas de SQR de Uslé abarcan un amplio rango de aspectos de lo que puede ser una pintura, de lo que es capaz de ser: acto pictórico autorreflexivo, impresión retratista de la propia conciencia del cuerpo, registro basado en proceso del instante y el paso del tiempo y la actualización del eterno anhelo de revelar en el cuadro lo que, teóricamente debe permanecer estructuralmente invisible.

Texto de Stephan Berg, publicado originalmente en el catálogo de exposición *Juan Uslé. Soñé que revelabas*, Distanz Verlag, Berlín, 2014.

- 1 V. *Juan Uslé. Back & Forth*, cat. exp., IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1996, p. 186.
- 2 *Ibid.* p. 195.
- 3 *Ibid.* p. 199.
- 4 *Ibid.* p. 197.
- 5 John Yau, "Embrace. The Paintings of Juan Uslé", en *Juan Uslé. Switch on/Switch off*, cat. exp., Centro de Arte Contemporánea de Málaga, Málaga, 2008, p. 73.
- 6 V. John Yau en conversación con Juan Uslé (original en *The Brooklyn Rail*, abril 2011), reproducido en *Juan Uslé*, cat. exp., Galerie Lelong, París, 2013, p. 37 e ss.
- 7 Stephanie Rosenthal, *Die Farbe Schwarz in der New York School*, tese de doutoramento, Múnic, 2003, p. 51.
- 8 Ata SQR V (2000-2001), na que as pinceladas verticais forman filas, todas as súas obras da serie amosan unha estrutura lineal horizontal.
- 9 V. David Carrier en entrevista con Juan Uslé, en *Juan Uslé. Open Rooms*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, p. 38 e s., e John Yau, art. cit., pp. 74-75.
- 10 Stephan Berg, "Das Momentum der Malerei", en *Juan Uslé. First Time Germany*, cat. exp., Museum Morsbroich, Leverkusen, 2002, p. 22.
- 11 Compárese coa obra de David Reed.
- 12 *Juan Uslé. Back & Forth*, op. cit., p. 191.

- 1 V. *Juan Uslé. Back & Forth*, cat. exp., IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1996, p. 186.
- 2 *Ibid.* p. 195.
- 3 *Ibid.* p. 199.
- 4 *Ibid.* p. 197.
- 5 John Yau, "Embrace. The Paintings of Juan Uslé", en *Juan Uslé. Switch on/Switch off*, cat. exp., Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2008, p. 73.
- 6 V. John Yau en conversación con Juan Uslé (original en *The Brooklyn Rail*, abril 2011), reproducido en *Juan Uslé*, cat. exp., Galerie Lelong, París, 2013, p. 37 y ss.
- 7 Stephanie Rosenthal, *Die Farbe Schwarz in der New York School*, tesis doctoral, Múnic, 2003, p. 51.
- 8 Hasta SQR V (2000/2001), en la que las pinceladas verticales forman hileras, todas sus obras de la serie muestran una estructura lineal horizontal.
- 9 V. David Carrier en entrevista con Juan Uslé, en *Juan Uslé. Open Rooms*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, p. 38 y s., y John Yau, art. cit., pp. 74-75.
- 10 Stephan Berg, "Das Momentum der Malerei", en *Juan Uslé. First Time Germany*, cat. exp., Museum Morsbroich, Leverkusen, 2002, p. 22.
- 11 Compárese con la obra de David Reed.
- 12 *Juan Uslé. Back & Forth*, op. cit., p. 191.

JUAN USLÉ

Dark Light

The eye is the brain, Juan Uslé has Captain Nemo say in his interpretation of Jules Verne's *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, suggesting a congruence of vision and thought, of perception and reflection, that is as ideal as it is paradoxical. For Captain Nemo, their equivalence is not just compelling but vital as well: as the commander of a submarine, he is existentially dependent on his eye and its periscopic extension and expansion into the outside world—without it, he would have not the faintest idea of what is going on around him.

Until the late nineteen-eighties, the novelistic character acts as a guiding figure in Juan Uslé's art and even, after a fashion, as the Spanish painter's alter ego. So Nemo not only makes appearances in the titles of Uslé's works; as a metaphor of reflection on the artist's own relation to the world, he also becomes an explicit subject in the paintings. The periscopelike implement with a circular eye breaching the dark surface of the water beneath a murky sky in *Julio Verne* (24 x 48 inches), a painting created in 1990, is thus not merely a reference to the elemental significance of the sense of vision in his art. It also spells out the loneliness of the see-farer: trapped in his floating submerged iron capsule, he would be utterly disconnected from the world were it not for his instrument. And as Uslé notes in an essay, its mirror not only shows him what is happening outside, but always also confronts him with the reflection of his own eye.¹

This virtual coincidence of inward and outward vision is constitutive of Uslé's entire expansive oeuvre, which is marked by a crucial caesura that is also its mainspring: in 1987, the artist moves to New York, or more precisely, to pre-gentrification Williamsburg (he subsequently divides his time between the US and his Spanish residence in Saro, Cantabria). The decision to leave the Old for the New World is accompanied by a profound change of technique in his paintings. The physical heft, material density, and dark melancholy of the early eighties gives way to an increasingly lighter, brighter palette of colors that sometimes seem energized by an electric charge, and instead of the objects themselves, it is now the iridescent and dematerialized interrelations between them that take centre stage. Like Captain Nemo's submarine, the pictures rise to the surface from gravity's dark watery depths and begin to weave airy

webs of delicate correspondence in which the gap or disruption is no less significant than the ensembles held together by these connecting filaments: 'Lines are hypothetical answers to continuous questions, those posed by the painting,' the painter says in 1995.²

Juan Uslé has described his New York experience as a form of amnesia: 'I lost my memory and my pictures in New York,' he remarks, immediately adding that this loss was also the beginning of something new.³ After Mondrian moved to New York, he began to invest his abstract geometric grids with the dancelike energy of a 'Broadway Boogie Woogie,' and the city's checkerboard street map and its yellow taxicabs infiltrated his compositions. Similarly, Uslé's New York pictures are always thoroughly infected by the city's light and atmosphere, although he never aspires to narrative representation. Uslé pointed out this affinity between Mondrian's art and his own as early as 1995: 'His "Broadway Boogie-Woogie" series reflects this decline in the purity and rigour of a transcendental empty space when his spaces begin to waver, to zigzag (...) and he stimulated me to comment on it, with great respect, in my painting *Boogie-Woogie*.'⁴

For the Spanish painter, New York becomes the scene of a double emancipation, from the heavy symbolism and neo-romantic mysticism of his own early work, but also from the relative isolation the post-Francoist Spain of the late seventies and early eighties had only begun to leave behind. The distinctive and open pictorial grammar Uslé develops in New York incorporates central elements of American postwar abstraction and the movements in painting that followed in the sixties and seventies, including the use of the brushstroke as a gesture of self-expression, serialism, geometry and the grid, but as the artist emphasizes, his goal was never to systematically collect them, to build a virtually objective toolkit. From the very outset, his painting pushes back against the idea of an ostensibly non-subjective and ahistorical pure abstraction. Uslé seeks to chart a way of painting that keeps the picture open to the personal and subjective echoes that resonate in it without becoming obscure or hermetic.⁵ His goal is to avoid the fiction of a painted space of illusion and to devise a process-based compositional blend that will maintain the precarious balance between the accidental and the

deliberate. The style of painting we encounter in his work is metanarrative in allowing the artist's own immediate experience of the world to inform the picture and at once undertakes a reflection on the syntax and grammar of his own painterly vocabulary.

Uslé's oeuvre has long evolved in sets of thematically related works, often produced with a view to an upcoming exhibition. The series 'Soñé que revelabas' (SQR), which is not directly associated with any particular project, stands out among these groups—others include *Gramática urbana*, *Rizomas*, and *Celibataires*—because Uslé has continually worked on it since 1997. The SQR paintings are not only the largest unified set, they have also emerged as a sort of *basso continuo* in his oeuvre as a whole: a sequence of dark and mesmerizingly vibrant chords whose nocturnal blackness constitutes the foundation for the radiantly neon-tinted and rhizomatically interwoven explosions of color and light that come to define his work starting in the early nineteen-nineties. Unlike the other groups of paintings, which are often quite heterogeneous, the SQR series is imposingly coherent and self-contained, whence its air of monumentality, which is heightened by the formidable dimensions of the pictures (each measures exactly 108 x 80 inches).

These canvases present the poetic-emotional conceptualism that pervades Uslé's visual universe in its most rigorous and concentrated form. Each is the product of the incessant repetition of a dark brushstroke—from picture to picture, the color varies between gray, brown, and black—filling the canvas line by line and engendering a peculiar sort of shallow depth. Black pictures appear early on in Uslé's oeuvre. For example, in 1987, he creates a series of small pieces (*1960 Williamsburg*) whose lightless obscurity reflects a naval disaster off the Spanish coast near Santander in which several residents from nearby villages lost their lives. The aspect of existentialist narrative that prevails in these black pictures gives way to a more rigorously formalized approach in the works of the *Amnesia* series. One particular work from this series, *Encerrados (Amnesia)* (1997), may be seen as a direct precursor to the SQR pictures. The canvas, a wide rectangle, is covered with black lines drawn with a wide brush across the surface in closely spaced horizontal lines; where the brushstrokes end or break off, a bright vertical gap remains, resulting in a picture that resembles a dark lattice fence through whose cracks a cold white light falls. Unlike the abovementioned works, which are all in landscape formats, the SQR paintings are organized by verticality throughout. That is more than a formal modification: it implies the shift from a conception of the



Juan Uslé. *Dunkles Licht*, exhibition view, Kunstmuseum Bonn, 2014



Juan Uslé. *Dunkles Licht*, exhibition view, Kunstmuseum Bonn, 2014

picture ultimately derived from the landscape, in which the horizon line is the most basic structural element, to a more tectonic pictorial measure that at once also reflects the verticality of the human body. At nine by almost seven feet, the works are large enough to encompass us with their presence, to envelop us, as it were, while also framing the idea of a bodily counterpart we can directly relate to.

The conditions in which this art, which is defined by the same fusion of dreamy emotionality and conceptual aspects that is characteristic of the entire oeuvre, is created are crucial to an understanding of the *SQR* pictures. Initially conceived out of the wish to produce exact repetitions of one and the same picture, the series hews to two methodical stipulations. For the most part, the artist works on these pictures at night; and he invests them with a positively existential physicality by placing each brushstroke on the canvas in the exact rhythm of his heartbeat, pressing the brush down on the surface until the next heartbeat. Uslé has taken the brush imprint that represents nothing but itself—an invocation of the great historic longing in painting for the absolute absence of mimetic reference, for pictures that do not imitate anything—and turned it into a sort of painterly cardiogram,⁶ a work that reflects and responds to the history of painting and may at once be read as a self-portrait in a very elemental sense. As an echo of the history of black pictures from Goya to Ad Reinhardt, it is thus tangibly

not propelled by the desire for the 'final picture' or an ultimate purism of the sort that motivated Reinhardt. Nor does Uslé's black carry any overtones of the religiously inflated ideology of absoluteness with which Malevich endowed his black square. Still, the black in these pictures is most certainly a colour of transgression, of crossing from visibility into invisibility. Black is a passage toward the pictures of silence, of the dream and the night. And for Uslé (this is where his art bears resemblance to Reinhardt's), this non-colour that is at once the sum of all colours constitutes a crucial tool that enables him to render light, which plays such a salient part throughout his oeuvre, visible as such precisely by confronting it with its opposite. So the amnesia Uslé has described as a productive premise of his painting is complemented by a sort of blindness: 'not-seeing or seeing-nothing as the prerequisite of a different, an inner vision.'⁷ *SQR* demonstrates impressively how rich and colourful such a darkening of vision may be. The earliest work in the series, created in 1997, is also one of the blackest overall; the horizontal linear structure⁸ of the brushstrokes and an infinitesimal colour gradient down to a blackish blue in the bottom third of the canvas only gradually reveal themselves to the eye of the beholder, who must wrest visibility from the canvas, as it were, in gaze upon gaze. The organization of the pictorial surface in lines suggests a legibility that seems to challenge us to 'decipher' it, and simultaneously refuses to offer any resolution.

The text these pictures write derives its density from its work on its own obscuration, its creation, brushstroke after brushstroke, of an image of its own mysterious impenetrability. The title 'Soñé que revelabas,' which may be translated as 'I dreamed that you revealed,' not only suggests that the genesis of the pictures is shaped by the power of the imagination rather than exact planning. It also alludes to the photographic process, to the mysterious emergence of the image in the laboratory's developing bath. Over the years, there are phases of lighter and more transparent brushstrokes, and wide horizontal bands of colour occasionally interrupt the strict rhythm of the discrete rectangular imprints of the brush; see *SQR XII* and *SQR XV* (both 2002). Uslé also takes the liberty of enlivening the sternly ascetic monochrome black-and-grey surfaces with isolated lines and dots of colour (*SQR XIV*), which take on an almost ornamental radiance before the dark ground. In some pictures—especially the lighter ones, where the brush impressions do not form a uniform grid of very fine parallel lines but instead manifest themselves on the canvas as a bright band of zigzagging dashes—the pictorial structure looks as though woven, with an aspect of ornamental serialism that recalls carpet patterns; see *SQR IX (Ikuros dream)* (2001/2002), *Onon* (2008).

Yet the structure of the *SQR* paintings also elicits an even more obvious association: cinematography. First and foremost, there is the texture of the brushstrokes, which, in their endless addition, look like film strips.⁹ Uslé's extremely thin and translucent application of vinyl and dispersion paints and the pigment spread across the surface of the pictures like a superfine powder reinforce the impression of celluloid-like transparency; the paintings always 'also exude a sense of the phantasmatic, the aura of a virtual non-space.'¹⁰ The cinema and movies as well as the experience of the metropolis lit up by flickering neon lights are indeed crucial influences in the Spanish artist's oeuvre.¹¹ As Uslé explains in an essay he wrote in 1993, what fascinates him most about the cinema is the passage of real time spent on watching a film.¹² The observation brings us to another central aspect of the *SQR* paintings: the link between picture and process. In an endeavour that informs his entire oeuvre, Uslé strives to produce a pictorial reality whose totality allows the viewer to see and experience both the process of its genesis and every individual moment in that process. In this sense, passing moment and duration, process and result, are inextricably fused in each *SQR* painting. The momentum of the brushstrokes adds up to a process generating a picture that, in the iridescent narrow time-space between presence and evanescence, always also captures the stretch of time it took to paint it. Without turning into a meta-text, Uslé's *SQR*

pictures store up a wide range of aspects of what a picture can be, is capable of being, today: self-reflective painterly act, portrait-like expression of the artist's own physical self-awareness, process-based recording of fleeting instant and passing time, and vivid representation of the eternal longing for a picture that would reveal what is, and ultimately must remain, structurally invisible.

Essay by Stephan Berg, originally published in the exhibition catalogue *Juan Uslé. Soñé que revelabas*, Distanz Verlag, Berlin, 2014.

- 1 See *Juan Uslé: Back & Forth*, exh. cat., IVAM, Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1996), p. 252.
- 2 *Ibid.*, p. 259.
- 3 *Ibid.*, p. 262.
- 4 *Ibid.*, p. 260.
- 5 John Yau, 'Embrace: The Paintings of Juan Uslé,' in *Juan Uslé: Switch on/Switch off*, exh. cat., Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (Málaga, 2008), p. 73.
- 6 See John Yau in conversation with Juan Uslé, *The Brooklyn Rail*, April 2011, repr. in *Juan Uslé*, exh. cat., Galerie Lelong (Paris, 2013), p. 37 ff.
- 7 Stephanie Rosenthal, *Die Farbe Schwarz in der New York School*, doctoral dissertation (Munich, 2003), p. 51.
- 8 With the exception of *SQR V* (2000/01), where the brushstrokes form vertical lines, all works in the series show a horizontal linear structure.
- 9 See David Carrier in conversation with Juan Uslé, in *Juan Uslé: Open Rooms*, exh. cat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2003), pp. 38–39, and John Yau, 'Embrace,' pp. 74–75.
- 10 Stephan Berg, 'Das Momentum der Malerei,' in *Juan Uslé: First Time Germany*, exh. cat., Museum Morsbroich (Leverkusen, 2002), p. 22.
- 11 Compare the work of David Reed.
- 12 *Juan Uslé: Back & Forth*, p. 255.

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Xesús Vázquez Abad

Secretario xeral técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Miguel von Hafe Pérez

Xerente
Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN
Programación
Miguel von Hafe Pérez

Comisariado
Stephan Berg

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Teresa Jácome

Traducións
Dina Moreira Costoyas, Isabel López Nuño, Gerrit Jackson

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

Co apoio de:



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

cgac@xunta.es / www.cgac.org

aberto de martes a domingo

de 11 a 20 h [luns pechado]

Organiza:

**KUNST
MUSEUM
BONN**

Co xeneroso apoio de:

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

