

USLÉ

Juan Uslé
Soñé que revelabas

PREÁMBULO

Desde comezos dos anos oitenta, Juan Uslé desenvolveu unha prolífica obra pictórica que se move no ámbito entre a abstracción pura e unha subxectividade cargada de emocións persoais. O obxectivo é unha pintura que, nun sentido metanarrativo, permite introducir no cadro a experiencia persoal inmediata sobre o mundo, e reflectir á vez a sintaxe e a gramática básicas do vocabulario pictórico.

Esta combinación de subxectividade poética e autorreflexión conceptual converte o traballo deste artista español nunha das obras máis importantes da nosa época. E iso vén reafirmado polo feito de que Uslé non só vive e traballa desde finais dos oitenta tanto en Nova York coma en España, senón que ademais nas súas pinturas asimila as diferentes liñas de discurso e tradicións da pintura europea e americana de posguerra, situándose entre o surrealismo, o expresionismo abstracto e o posminimalismo.

Dentro da súa creación artística, tan ampla e polo xeral organizada en grupos de obras, a serie de cadros *Soñé que revelabas* (en diante *SQR*), desenvolvida a intervalos irregulares desde 1997, constitúe, coas súas case cincuenta obras ata o momento, o grupo cerrado de maior envergadura. Nel atopamos, na súa forma máis concentrada, o conceptualismo poético-emocional que impregna todo o universo pictórico de Uslé. Nas *pinturas negras* da serie *SQR*, creados por regra xeral de noite, Uslé leva a cabo un ensaio meditativo absolutamente concentrado sobre as condicións estruturais da pintura e do proceso de pintar.

Cada pincelada destes lenzos está sempre imbuída de varios significados. Por un lado, constitúe a autoproxección do xesto pictórico. Por outro lado, cada pincelada corresponde a un latexo do corazón do artista, o que permite que estes cadros constitúan verdadeiras manifestacións da relación corporal inmediata e *quente* do artista coa súa propia creación. Na súa instalación, cada cadro da serie *SQR* inclúe o tempo exacto que se tardou en pintalo. Por último, en *SQR* Uslé combina o recurso da

pintura co da sétima arte xa que as súas pinceladas, dispostas en franxas horizontais, producen o efecto de tiras de celuloide.

En suma, os cadros de *SQR* expresan un espazo nocturno de silencio e de fantasía pero tamén un espazo de luz escura e misteriosa que emana do máis profundo da súa esencia. O convencemento de que a verdadeira percepción comeza en realidade xusto onde parece que xa non hai nada que ver, conecta esta serie coa tradición dos cadros negros, desde Goya ata Ad Reinhardt, aínda que non así o seu desexo de acceder, a través do negro, ao punto cero absoluto da última imaxe posible.

Coa exposición *Dunkles Licht / Luz escura* o Kunstmuseum Bonn e o CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea) de Santiago de Compostela fan realidade o seu desexo, tanto tempo anhelado, de presentar por vez primeira este grupo completo que desempeña un papel tan importante na obra de Juan Uslé. Á hora de levar a cabo este proxecto, contamos con moito apoio. En primeiro lugar desexamos agradecer a colaboración do propio artista, que nos acompañou desde o principio con grande entusiasmo e dedicación durante a preparación da exposición e da publicación que a acompañará. A galería de arte Thomas Schulte, en Berlín, que se ocupa da obra de Uslé desde hai anos, merece o noso especial agradecemento polo seu esencial apoio neste complexo proxecto. Tamén desexamos dar as grazas ás entidades tanto institucionais como privadas que puxeron á nosa disposición estas obras durante case un ano. Agradecemos tamén a súa valiosa contribución a Ángel González e Raphael Rubinstein, autores do catálogo e, por último, aínda que non por iso menos importante, queremos tamén dar as grazas á editorial Distanz de Berlín e ao deseñador gráfico Magnus Neumeyer, de Colonia, polo seu estupendo deseño e produción do catálogo.

Stephan Berg
Kunstmuseum Bonn

Miguel von Hafe Pérez
CGAC, Santiago de Compostela

LUZ ESCURA

“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 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 electricada, 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 neoiorquina 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 “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 neoiorquinos de Uslé están imbuídos 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’ reflecten ese decidir a pureza e o rigor dun espazo baleiro transcendente cando os seus espazos comezan a tremer, a zigzaguear [...]. ‘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 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 atravesada 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 naufraxio 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 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 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 denegrado 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 retornos 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 “exsuda 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 traspassadas 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 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.

Raphael Rubinstein

NO AMBIENTE DA NOITE

Estou a contemplar un cadro realizado por Juan Uslé en 2001-2002, o décimo sexto dunha serie titulada *Soñé que revelabas*.

A miña primeira impresión deste lenzo de 2,7 metros de altura e máis de 2 metros de anchura é a de dúcias de franxas negras estendidas por todo o lenzo, tensadas fileira tras fileira. De modo que empezo a pensar no cadro como en algo dependente da horizontalidade, quizá mesmo acerca da horizontalidade. Pero case inmediatamente reparo en algo que rebata a miña conxectura inicial: cada unha destas *franxas*, tal como eu as considere, está composta de incontables liñas verticais, creadas por pinceladas entrecortadas do artista.

Como pode un cadro dunha horizontalidade semellante estar realmente composto por verticais acumuladas? Aparto temporalmente este paradoxo e continúo contemplando o cadro. Ao examinalo máis detalladamente advirto que cada unha das liñas verticais dentro das franxas horizontais contén innumerables oscilacións minúsculas. O espazo entre estas liñas oscilantes varía tanto dentro dunha franxa como respecto das franxas situadas por encima e por debaixo dela.

Cada unha das liñas verticais está lixeiramente cambada, como se se atopase baixo presión. O lenzo posúe certa índole xeolóxica que suxire capas de sedimentos de mostras de núcleo extraídas da codia terrestre.

Agora percibo outro elemento lineal: a través de cada franxa saen trazos máis lixeiros a xeito de pulsos luminosos, coma se o cadro estivese exposto a algún tipo de luz rasante.

Subitamente, o lenzo revélaseme como unha lousa borrada conforme a algún sistema metódico; tamén me recorda as marcas de xiz para contar.

Algúns grupos de franxas tenden a ser máis luminosos ou máis escuros que outros grupos. Por exemplo, cinco franxas da parte superior son máis escuras que as cinco inmediatamente inferiores, que pola súa vez son máis claras que o conxunto seguinte (se pensamos nelas como conxuntos de ondas que os mariñeiros e surfistas seguen atentamente), volvéndose cada vez máis escuras a medida que descenden, ata que o patrón se interrompe por outro acontecemento cromático.

Esta obra, así como todos os demais lenzos da serie *SQR*, é como unha composición sinfónica na que os instrumentos se incorporan e se desvinculan, e crean unha textura sónica en constante cambio. Poderá utilizarse como partitura para unha interpretación musical.

Agora chegamos a dúas fileiras nas que as liñas brancas verticais son moi brancas, o que me fai tomar conciencia doutro tipo de variación: en cada conxunto de franxas, a relación entre o branco (liña) e o negro (base) é distinta desde o punto de vista do valor.

Non debo pasar por alto os delgados ocos horizontais negros entre cada franxa. Tamén hai lugares preto da parte superior e inferior do lenzo onde estas *gretas* son máis brancas que negras.

Unha franxa (a segunda empezando por arriba) ten unha marcada esencia prateada, ou é un efecto da iluminación? Cambio de posición para tratar de determinar se o que vexo radica *no lenzo* ou *na luz*. Pero, por suposto, é imposible separar ambas as dúas categorías, polo menos no caso dun pintor como Uslé.

Cada franxa paréceme unha sección cortada dunha árbore, os seus aneis formando un patrón de finas liñas. E agora, como un fragmento de fita magnética cortada por un editor de son.

Notas

- 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.

Nalgunhas franxas, as liñas comezan a inclinarse lixeiramente á dereita ou á esquerda.

Penso en liñas do clásico tipo de metal movable. Tamén me fan pensar na escritura cuneiforme, unha conexión que se me ocorreu en primeiro lugar cando Uslé mencionou algunhas pinturas da serie *SQR* tituladas *Tigris e Éufrates* (que xurdiron como resposta á Guerra de Iraq).

Uslé describiu como fai as pinturas de *SQR* segundo o funcionamento interno do seu propio corpo. “Movo o pincel e aperto ata que sucede o seguinte latexo. Intento seguir un ritmo secuencial, marcado polo meu pulso”. Explica que o motivo polo que habitualmente traballa nesa serie pola noite, especialmente cando está en Nova York, é que necesita tranquilidade para poder concentrarse no pulso do seu sangue. A conexión entre o movemento do pincel e o movemento do sangue supón que as pinturas están, en certa medida, determinadas polo seu estado físico. Tal e como explica, “O resultado difire de obra a obra de día a día, segundo o tranquilo ou rápido que estea o meu pulso (o sangue non sempre é bombeada á mesma velocidade)”.

Cada liña das pinturas de *SQR* de Uslé (aínda que me refiro ás curtas liñas verticais que conforman as franxas horizontais) non está pintada individualmente, senón que é o resultado dun proceso (o movemento sucesivo de pousar o pincel e levantalo acorde ás pulsacións do artista). Os patróns máis grandes xorden do proceso máis que dunha toma consciente de decisións. Esta dependencia do proceso pode explicar en parte o aspecto téxtil das pinturas, que pode suxerir seda mollada e outros patróns téxtiles. Como un todo, as pinturas de Uslé máis alá da serie *SQR* suxiren teas con estampados, en concreto con certas teas africanas; o seu traballo está relacionado co que o académico Robert Farris Thompson chama “teas ritmizadas”.

Pero aínda que son o resultado dun proceso, cada liña (verticais no número 16, diagonais nalgúns outras) escénica. Sería imposible, ou polo menos requiriría unha fonte radicalmente distinta de sensibilidade artística, debuxar cada unha desas liñas á man. E se fose o caso, Uslé non podería acceder a ese profundo orden físico que outorga á serie de poder.

As pinturas de *SQR* son extremadamente secas. Non *secas* en sensibilidade ou sentimento, senón secas como contraposición a húmidas. O seu aspecto parece indicar que poderían ser realizadas con lousa e po de xiz ou tempo fosilizado ou son gravado. De feito, *pigmento seco* é un dos materiais empregados, os demais son vinilo e medio de dispersión. Non parecen ser feitas por un pincel (aínda que si que o foron). Non se ve ningunha gota.

A técnica metódica e o procedemento de comezar nunha esquina superior e encher o lenzo fileira tras fileira recorda inevitablemente os últimos traballos de Roman Oplaka, un artista polaco-francés que dedicou case toda a súa vida artística a encher lenzo tras lenzo de apertadas fileiras de secuencias de números pintados en branco sobre fondos cada vez máis claros. Ambos os dous artistas parecen dirixir o seu traballo e os seus espectadores a un estado de meditación, cara a un espazo baleirado de toda conciencia estilo zen. Facer as pinturas, di Uslé, “é como encher o mundo de silencio, dende o baleiro, para representar polo menos un espazo o suficientemente grande elixido para ese fin. É como un exercicio de limpeza, para buscar o baleiro, guiado por un punto de referencia biolóxico. Quizá fágoas porque a nosa vista é demasiado impura e ás veces atorméntannos as imaxes. Estamos tan sobrecargados de imaxes que respiramos”¹. Non obstante, o que distingue os dous artistas é a confianza de Uslé nos ritmos internos do seu corpo, en contraste coa estrutura estritamente matemática e conceptual de Oplaka.

Outros escritores (Kevin Power, Alisa Tager) apuntaron a calidade titilante das pinturas de Uslé. Na serie *SQR*, hai un efecto case estroboscópico, coma se se acendese e apagase de forma rápida unha fonte de luz para provocar unha sensación de movemento a cámara lenta. As pinturas suxiren unha interesante correlación entre iluminación pulsada e o pulso interno do corpo humano.

Como contraste á vibrante paleta doutras pinturas de Uslé, as de *SQR* poden parecer pinturas *negras*, pero comparados cos do pintor máis famoso de *pinturas negras*, Ad Reinhardt, os lenzos de Uslé están cheos de variacións de cor. Hai pinturas de *SQR* con franxas azuis,

liñas vermellas, verdes e rosas, fileiras de puntos vermellos ou amarelos.

Outros dous conxuntos de *pinturas negras*: as de Goya (que son máis *negras* en ambiente que en cor) e un grupo de lenzos de mediados da década de 1960 que Joan Mitchell chamou as súas “pinturas negras aínda que non conteñen negro”.

Na miña visita ao estudo de Uslé nun vello edificio na esquina de Broadway e Bleecker, menciono que o estudio de Ad Reinhardt tamén estaba en Broadway, só a catro bloques da parte alta da cidade, no número 732 de Broadway. O desexo de Uslé coa serie *SQR* de eliminar as imaxes parece moi propio de Reinhardt, aínda que non poderá ser menos adoutrinante, menos excluente. Máis tarde penso como de importante foi Broadway para outro pintor inmigrante en Nova York, un que foi vital para o propio traballo de Uslé, Piet Mondrian, creador de *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943). En 1991, Uslé fixo unha pintura titulada *Boogie-Woogie* na que xorde unha retícula feita de gotas de pintura branca nun fondo vermello.

O ambiente urbano é crucial para Uslé, como se pode apreciar nas moitas fotografías que tomou de detalles arquitectónicos en distintas cidades. Estas fotografías mostran luminosas interaccións de luz, color e patrón que están visiblemente relacionadas coas súas pinturas. Uslé é claramente un deses pintores abstractos cuxo traballo está directamente conectado con paisaxes urbanas concretas. Neste aspecto, penso no seu traballo en relación coas primeiras composicións de Ellsworth Kelly e Shirley Jaffe inspiradas en París e Nova York.

Sentado fronte a Uslé na mesa, fixeime na parede de ladrillo do edificio contiguo, a tan só uns metros das ventás do seu estudio. É o edificio Bayard-Condict, o único edificio de Nova York do grande arquitecto Louis Sullivan. Construído entre 1887 e 1899, o Bayard-Condict foi unha das primeiras estruturas con esqueleto de aceiro de Nova York. Recoñécese ao instante pola súa ornamentada fachada de terracota, pero o lateral do edificio visible dende o estudio de Uslé é de ladrillo sen adornos. Paréceme obvio que anos de proximidade a esta gran superficie de ladrillo deberon de influír no achegamento de Uslé á

modularidade, e tamén no seu sutil uso de cor xaspeada. O artista díxome que unha obra en concreto, un lenzo escuro horizontal de 1997 titulado *Encerrados (Amnesia)*, antecedente das pinturas da serie *SQR*, lle recorda os ladrillos do edificio Sullivan.

No transcurso da nosa conversación, Uslé mencionou un poema de Julio Cortázar titulado “Negro el 10” (o título alude á ruleta). Aínda que son seguidor dende hai tempo da escritura de Cortázar, este poema era novo para min. Cortázar escribiuno nun hospital de París poucos días antes de morrer en 1984. Concibido como un texto para acompañar unha serie de litografías do seu amigo Luis Tomasello, o poema consta de dez breves estrofas, cada unha das cales aborda de distinto modo a cor negra. A primeira estrofa céntrase no concepto de negro como baleiro: “1. Empeza por non ser. Por ser non. O Caos é negro. / Como é negra a nada”. A segunda estrofa finaliza cunha frase que sospeito que lle gustou a Uslé pola interacción entre luz e escuridade nas pinturas de *SQR*, a sensación de que o seu pigmento negro atrapou unha poderosa luz que é liberada en ventadas intermitentes: “Toda luz no carbón abísmase no basalto”.

Non é só a paleta limitada, e en xeral as composicións de bordo a bordo, o que distingue as pinturas de *SQR* doutros cadros de Uslé, senón tamén a súa consistencia, a súa estrutura en serie. Mentres el normalmente comeza a súa nova obra sen prerequisites, e busca o que el chama “non repetición”, tras facer tres pinturas *negras*, Uslé decidiu que era hora de romper as súas propias normas. “Pensei por que non empezar un novo proxecto baseado nesta idea [de semellanza], que afonde na idea das posibilidades de repetición?”

Hai unha calidade ambiental nas pinturas de *SQR*. O seu uso da repetición ten pouco que ver, me parece, coa arte minimalista clásico. Unha referencia máis sutil é o concepto de música *ambient* de Brian Eno. Presentadas por primeira vez no seu disco *Ambient 1: Music for Airports*, de 1971, as composicións ambientais de Eno exsudan unha sensación de tranquilidade e deriva. O uso de bucles de son de distinta duración introduce un sentido de demora ás repetidas unidades de son, moi similar ao modo

en que Uslé une repetición e accidente nas súas pinturas. Tal e como imaxino Uslé traballando ata tarde no seu estudio de Nova York, o son amortecido e distante do tráfico proveniente das rúas varios pisos máis abaixo, o seu *loft* en silencio de modo que poida oír/sentir os ritmos do seu propio sistema circulatorio, a banda sonora que case pode oír é moi parecida á música *ambient* de Eno. Unha característica fundamental da música *ambient* é o grao de liberdade que ofrece ao oínte. Nas notas interiores de *Music for Airports*, Eno explica que a música *ambient* “debe ser capaz de acomodar varios niveis de atención na escoita sen forzar un en particular”. Algo sorprendentemente similar acontece coas pinturas de *SQR*, que nunca demandan a atención do observador senón que a esperan pacientemente. Non hai un protocolo para contemplar estas pinturas, os ollos poden pasar por elas tal e como se pode contemplar un océano, ou poden deterse para un exame exhaustivo dos seus detalles. Seguindo unha longa tradición de abstracción na pintura contemporánea, as pinturas poden ser apreciadas polas súas calidades formais elegantes e complexas, polo seu tratamento de cuadrícula e campo, pero tamén poden verse como intentos de afastarse do legado da abstracción contemporánea, especialmente se se ten en conta a base case idéntica da conexión necesaria entre o trazo do pincel e o pulso.

Uslé dixo que o título se refire á esfera dos sonhos, pero tamén a un cuarto escuro fotográfico. En galego hai dous termos para referirse a esta habitación. Un é *cuarto de revelar*. O outro termo, *cuarto escuro*, parécese a *darkroom*, en inglés, ou *Dunkelkammer*, en alemán. A miúdo pensamos en escuridade e revelación como antagonistas. É un dos moitos paradoxos proactivos das pinturas *SQR* que revelabas de Uslé móstranos canto pode ser revelado ao refuxio da escuridade, no medio da noite, cando escoitamos a suave música do noso sangue invisible, mentres miramos pola ventá vellas paredes de ladrillo, cando nos enfrontamos co esvaecemento inminente de toda luz nun poema final escrito baixo brancas sabas de hospital, cando estamos fronte a unha pintura na que o artista deixou de lado a súa paleta habitual para invitarnos a un ambiente nocturno.

Nota

Todas as citas do artista foron tomadas de “Juan Uslé with John Yau”, unha entrevista realizada por correo electrónico e publicada en *The Brooklyn Rail* en abril de 2011. O poema de Julio Cortázar “Negro el 10” pode lerse na súa edición imprimida e no manuscrito do autor na páxina web da *Revista de la Universidad de México* [en liña], <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/negro.pdf>>. Consulta: 04/01/2014.

Ángel González

SQR: LA CANCIÓN DE LA NOCHE

“Se soñas que estás esperto
é porque xa non che queda
máis realidade que o teu soño”.

José Bergamín

“Cada imaxe é de seu un soño”.

Walter Benjamin

Abruptamente dividida entre os rigores da xeometría e a enganosa fatalidade do xesto, a abstracción leva desde as súas orixes dando tombos, estrañada de case todo o que ao principio parecía ao seu alcance e non dubidaba en proclamar e prometer, tan innumerable como prometedor, un *mundo* tan propicio á vida como o mundo propiamente dito, este que habitamos e inspirou aos artistas durante séculos¹.

Todo en efecto parecera posible antes de selo só case nada. Falta de fundamento intelectual, pois nin Kandinsky nin Greenberg fixeron outra cousa que parolar², e falta sobre todo dunha conciencia dos seus poderes figurativos, digámolo así aínda que soe paradoxal, a abstracción segue languidecendo, pantasma e estereotipo de si mesma, habitante de calquera canellón sen saída, e en primeiro lugar do que constitúe unha especie de obriga coa súa propia historia, que nos Estados Unidos, onde se presenta como unha tradición digna de respecto e a miúdo de obriga co que falsamente se cre a súa principal contribución á arte do século XX, non pode ser máis plúmbeo e sufocante.

Non quero disimular o meu pouquiño aprecio por esa clase de arte, incapaz de asumirse e redimirse como decoración, tan preto como tiña esta clase de arte nobilísima. Só efectivamente empezando por declarar a miña desconfianza en algo que atopo xa vido a menos como a abstracción, e iso sen contar coas súas

deplorables inclinacións *espirituais*, cobrará todo o seu sentido a reivindicación que vou facer aquí da pintura de Juan Uslé, que non dubido en considerar —para que darlle máis voltas ou deixalo ata o final?— a máis atractiva e estimulante que eu coñeza, a única mesmo nestes tempos nos que se ve máis exhausta ca nunca.

A causa desa excelencia, luminosa e universalmente recoñecida, non só radica nas facultades de Juan como pintor, senón tamén, e polo pronto, en algo que lles permitiu revelarse e despregarse, algo que xa dixeran botaba penosamente a faltar na inmensa maioría dos practicantes da abstracción: a clara conciencia dos seus poderes; ou sinxelamente, o feito, maravillosamente evidente na pintura de Juan, de podelo todo, de poder virtualmente con todo; é dicir, coa totalidade da experiencia que do mundo no seu conxunto ten o artista: de cada cousa vista e sentida, a calquera hora do día e en calquera estación do ano, baixo calquera circunstancias, na gran cidade ou nunha casiña na montaña... Que eu saiba ninguén formulara, nin sequera os pioneiros como Kandinsky ou como Kupka, un programa tan ambicioso para a abstracción: todo precisamente, calquera cousa vivida e lembrada, talvez soñada.

Juan díxoo dun modo tan sucinto e contundente, que non en balde volveuse memorable para os seus admiradores: “Abstraction is a blind room, but everything is there. You need only press a

button and everything will appear” [A abstracción e un cuarto escuro, pero está todo aí. Só hai que pulsar un botón e aparece todo]³. Os críticos detivéronse e demoráronse con razón neste *dictum* de Juan, pero a maioría obsesionados pola acción de pulsar o botón que o pon todo ao descuberto⁴. O que importa con todo é que todo iso xa estivese antes, mergullado na sombra, á espreita; que a habitación estivese desde o principio e de seu colmada do que a primeira vista só parecía escuridade. De qué en concreto, algo tentarei contar aquí.

Certamente, a imaxe do botón distorsionou un pouco o relato de Juan. De súpeto, cóntannos aparvados os críticos, a luz *faise*; unha luz case máis *cegada* que a escuridade que antes reinaba na habitación. Todo parece ocorrer nun dicir amén, fulminantemente, da maneira case milagrosa que precisamente sucede ao pulsar o botón da luz. Pronto imos ver que os cadros da serie que se expón agora, *Soñé que revelabas* (*SQR*), atrasan ese instante de iluminación total e totalizadora, ese acontecemento case divino de que a luz de súpeto se faga con independencia do que alume, que no libro da Xénese aínda —ai!— non era nada, só luz, baleira de calquera outra cousa susceptible de ser pintada, que a luz por si soa non o é, dígase o que se diga, e entre outras bobadas que haxa “pintores da luz” ou cadros “rebordantes de luz”, coma se puidesen servir para guiarse pola casa cando se funden os fusibles.

O que temos en cambio son cadros claros e cadros escuros, uns máis ca outros, e por iso é polo que Émile Zola, ao falar dos seus contemporáneos os impresionistas, dixese que os seus cadros constituían un “Salón claro” contrario ao tradicional “Salón escuro”. Digamos, pois, que o que se fai ao pulsar ese ambiguo botón é a claridade; e entendo eu que ao pintor váiselle facendo cada vez máis claro que a abstracción o pode todo, tanto polo menos como a figuración. Eu imaxino que Juan caería na conta diso aos poucos, case da mesma maneira que se fai de día, que a súa claridade imponse á escuridade da noite. Ao *clarear*, dicíase en castelán vello para facer máis visible un percorrido que na palabra amencer, agora a máis habitual, afróuxase e remánsase.

Como calquera outro dos traballos dos homes, o de pintar xira ao redor do día. Os traballos e os días non se nomearon xuntos por capricho. E por certo que, de todas as horas do día, a da alba, unha palabra que extrema a claridade que se vai facendo, é de todos sen excepción: a hora dos amigos da noite que regresan ás súas casas, os noctámbulos, e a de quen se levanta para ir traballar. A iluminación eléctrica non conseguiu subverter do todo ese réxime tan severo, tan imponente, e ademais tan entrado en razón, que a tolemia de Don Quixote se manifesta ao principio mesmo da novela na súa confusión entre as noites, que “pasaba de claro en claro”, e os días, que en cambio “pasaba de turbio en turbio”. Que modo tan enxeñoso de explicar o que non parece a penosa clase de tolemia da que só podemos apiadarnos, senón precisamente esoutra que vai transformar a vida de Alonso Quijano, rutineira e aburrida, como o propio Cervantes se precipita a sinalar, na oposta, axitada e heteroxénea, aventureira, interesantísima aínda para os lectores do libro!

Tal sería o tipo de tolemia que os alienistas de finais do século XIX asociaban alegremente ao talento artístico, e que o propio Jacques Lacan —tan conservador en moitas cousas— lles atribuíu aos paranoicos. Moi probablemente, a moitos lectores isto vailles a parecer unha antigalla; pero o caso é que as razóns polas que un ser humano se acaba convertendo nun artista non admiten outra explicación mellor que aquela desorde que o mozo William Blake reivindicaba, contra a apocada opinión de Sir Joshua Reynolds, a propósito da vida que levará Rafael de Sanzio, desordenadísima e ata excesiva.

E, que maior desorde efectivamente —e xa vedes que descarto expresións máis rimbombantes como a platónica *theia mania*— que o que se produce entre o día e a noite, tan moderno por outra banda, o máis moderno de todo?

Non sería, pois, unha luz fulminante a que lle revelou a Juan Uslé os enormes poderes da abstracción, que a súa pintura explorou e explotou dun modo tan sobresaínte, senón os desatinos entre a claridade e a escuridade; a confusión que se manifesta ao clarear. É aí, nese bordo confuso e inestable, onde se empeza a facer a pintura de Juan; onde se divide entre

unha que tira con forza cara ao resplandor do día e outra que segue cos ollos postos na opacidade da noite. As máscaras, que son probablemente o *artefacto* máis antigo e poderoso, estánlo dicindo escuramente: a esencial duplicidade da creación artística; a dobrez de que facía gala o primeiro artista, Dédalo, mesmo na súa propia conduta.

A este respecto, *SQR* non é que constituía a clave da pintura de Juan, que seguramente en pintura non cabe tal cousa nin a pintura a necesita; é sinxelamente o lugar onde ela limita coa escuridade da noite⁵, nunca tan pechada como para representarlle de cor negra. De cal entón? “De noite —di un refrán castelán— todos os gatos son pardos”, como querendo dicir que a esa hora tan favorable ás súas correrías todos son da cor da noite, unha cor tan imprecisa como precisamente o pardo, unha escura mestura de negro e vermello, cun chisco ocasional de amarelo, o *único* negro verosímil, como xa se encargaron de advertirnos Goya e os impresionistas. Cor, pois, da noite, non é estraño que algúns aínda digan *ao pardear* en lugar de *á noitiña* en franca e encantadora oposición ao *clarear* con que eses mesmos se refiren aínda ao amencer...

O número VII da serie *SQR* é o único pintado dunha cor convencionalmente parda, a da terra ou a das castañas; o resto penétrase nunha gama aínda peor definida, aínda que prolixamente matizada, como cabía esperar dun pintor tan sensible ás cores, e para min que talvez máis nestes cadros nocturnos que nos diúrnos. A inclusión de franxas de cores máis vivas, azuis sobre todo, á maneira de fendas que se abren na escuridade, indicios do novo día, confirma que non se trata de representacións directas da noite, o que sería moi pouco congruente nun pintor que alardea de abstracto, senón de tramas interpostas entre el e a noite, estruturas de xeometría moi variable, como son persianas, celosías, cortinas ou cortinas finas, por cuxos intersticios viría coarse a claridade que avanza ao outro lado. Ás veces de maneira regular, como ocorre coas persianas, e outras á maneira de salpicaduras irregulares, cuxo mellor exemplo é o cadro número VI da serie, o meu favorito, onde a plena luz do día gotea e forma unha especie de colar, un regueiro aceitoso con algo tamén de longa

carreira de dentiños que fai subitamente plausible aquela magnífica metáfora barroca que moitos atopan demasiado artificiosa: “As perlas dos teus dentes...”, etc. Non quedaramos en que a abstracción podía con todo?

A imaxe da persiana, que nese mesmo cadro resulta evidente e tantos recordos de espertares tardíos nos trae a todos, non é con todo a máis frecuente en *SQR*; tampouco a máis inquietante. Á fin e ao cabo, unha persiana baixada parécenos barreira suficiente entre a nosa habitación e o exterior. En cambio non só atopamos as cortinas moi pouco protectoras, e menos aínda as cortinas finas, senón algo peor, e é a súa pouca estabilidade, a súa inquietante tendencia a moverse. *Abierto*⁶, *Inquieto* e *Movedizo* con que Juan titulou tres dos cadros da serie, son indistintamente atributos da noite e de certos tecidos translúcidos, como as gasas ou as blondas⁷, que se empregan para confeccionar cortinas finas, cuxo só nome xa tería que darnos que pensar.

Ocorreulle a Walter Benjamin nun estado de conciencia alterada cuxo relato se atopa agora en “Über Haschisch”, onde di do ornamento cousas que ben poderían dicirse da pintura de Juan, e sobre todo, que se trata de algo entretecido, feito de fíos que se cruzan. A pintura de Juan é visible e caracteristicamente de natureza téxtil. El mesmo fíxonolo saber a través dalgúns dos títulos dos seus cadros: unha serie de termos que estarían a definir o campo semántico do tecido, como *rede*, *nós*, *lazos*, *atar*, *fiar*..., sen esquecer que nun faise expresa mención do madrás, un tecido de cadros irregulares e cores case sempre moi vistosos que a pintura de Juan recrea graciosa e insistentemente.

Desde logo, non é este o lugar para dar conta dos infinitos aspectos, uns técnicos, outros lendarios e outros metafóricos, dunha arte tan antiga e prestixiosa, “le métier de Zeus” como o chamaron John Scheid e Jesper Svenbro nun libro sobre as representacións que os antigos gregos e romanos fixeron do que constitúe unha poderosa e fértil metáfora das vidas, crenzas e costumes dos seres humanos. Baste aquí, para regresar onde estabamos —entre dúas luces— con lembrar aquel notorio tecer e destecer de Penélope, a equívoca promesa de algo que podería converterse tanto no seu traxe nupcial como no sudario de Laertes...

Que tremendo o poder de evocación do acto do tecer! Juan non pode darlle de lado mentres ía tramando case ás apalpadelas os fíos da súa propia vida, uns máis claros e outros máis escuros, aínda que todos enredados polo soño⁸. Juan non foi moi explícito respecto ao papel do soño no seu traballo nocturno. A presenza da palabra *soñé* no título xenérico da serie non di moito; só que o artista *tivo un soño* onde se viu *revelando*, sen que tampouco se nos diga que en concreto. Que o propio Juan insinuase algunha vez que o título remite á súa primeira experiencia como fotógrafo⁹ non quita para que ese verbo, *revelar*, faga valer o seu sentido principal: o de poñer ao descuberto algo que permanecera oculto; e por exemplo, todo o que había na habitación ás escuras da abstracción. Seica foi en soños como se lle ocorreu esa imaxe, ou foi así como regresou o recordo da *repartición* entre claridade e escuridade en que consiste o revelado fotográfico?

Que os soños son conglomerados de recordos sabémolo, moito antes de que Freud se puxese a interpretalos caprichosamente¹⁰, grazas a Hervey de Saint-Denys, que os chamaba *clichés-souvenirs* e arruinou a crenza de que as cousas cegadoras que ás veces vemos en soños non proceden do que temos visto, como o insistía, senón *ex nihilo*, ou mesmo dunha misteriosa e improbable *necesidade interior*, como cría Kandinsky e levouno de cabeza á abstracción. Reconfórtame saber que, moi pola contra, Juan Uslé reconece que os seus cadros teñen un soporte autobiográfico, como precisamente os soños. Que hai deles en *SQR*? A noite é longa e o soño non deixa de axexar ao que espera a chegada do día, a súa claridade case tan alucinatória como tantos soños, e sobre todo a dos primeiros en chegar en forma de alucinacións hipnagóxicas. Saint-Denys, que foi un dos primeiros en prestarlles atención, deixounos unha preciosa descrición das que formaban “uns delgados fíos de ouro, de prata, de cor púrpura e verde esmeralda, que parecen entrecruzarse ou enrolarse simetricamente de mil maneiras cun continuo estremecemento...” Non me sorprende que coincida cunha visión que tivo Théophile Gautier baixo os efectos do haxix: “As pestanas dos meus ollos alargábanse indefinidamente, enrolándose como fíos de ouro en pequenos carretes de marfil que viraban por si sós a unha velocidade cegadora”.

Todo o que concirne á acción de tecer ten moito de alucinatório; ou dito ao revés: as alucinacións que preceden ao soño profundo teñen moito de téxtil. Que é en realidade o que facía Juan naquelas noites que intermitentemente dedicaba ao enorme proxecto desta serie: pintar, durmir, talvez soñar? Unha forte tradición española que afunde as súas raíces en *La vida es sueño* de Calderón da Barca e que José Bergamín reactivou en tempos recentes propón unha acepción de soño que en efecto non se distingue da vida, toda ela soño de punta a cabo. Walter Benjamin que coñecía e admiraba a Calderón, acabaría poñendo todo o seu empeño nunha “técnica do espertar” que no seu caso deu paso a outro soño non moito máis feliz. En canto a Juan, nada me atrevo eu a concluír, aínda que parvo sería se non aproveitase esta ocasión que se me brinda para reclamar aquí no seu nome aquelas madeixas multicolores e brillantes que describiron Saint-Denys e Gautier. Delas —e de que se non?— figúrome eu que deben estar tecidos os seus cadros diúrnos¹¹. Pero entón, de que estarían feitos os nocturnos?

Juan díxolle unha vez a Cristina Giménez que dos latexos do seu corpo, audibles de súpeto no silencio da noite. Penélope escoitaríalos ao galope mentres tecía e destecía aquela tea de incerto destino. Baixo o nome de pulsación concirne tanto aos traballos de trenzado, empezando polo máis elemental das redes, como á manipulación de instrumentos de corda. Tecer ten moito de musical, e o pulso algo de cantaruxada, ou exactamente algo de cantilena, que en plena noite probablemente teña por obxecto curarnos de espanto, aínda que os terrores nocturnos non pasen de ser un caso extremo de *horror vacui*. Baleira de sons e cores, a noite, que non é en principio senón *o aberto* por excelencia, “o dispoñible” no seu máis alto grao, move ao traballo, e ningún seguramente tan esixente e invasivo como aquel nervioso de Penélope. Quizais tamén un pouco o de debuxar, que á fin e ao cabo consiste en cruzar liñas, como quen cruza fíos ou cordas. Durante séculos o debuxo foi unha tarefa nocturna, aínda que non só por mediar entre a escuridade e a claridade, en xestionar as sombras, senón ademais por haber case sempre no debuxo algo que pertence ao soño, que mesmo procede del. Durmir; soñar; talvez debuxar... Nada como o traballo do lapis, o exhaustivo cruzarse e

entrecruzarse dos seus trazos, para lograr un efecto de sedosa escuridade.

No percorrido da escuridade á claridade que *SQR* constitúe latexo tras latexo¹², trazo a trazo, acurtando de aquí e alargando de alá, basta loxicamente con ir afrouxando, modulando como quen di. A cantilena tórnase así canción, como nos ocorre ao escoitar o troupeleo nocturno dos trens, que ao mesmo tempo se despide da noite e saúda ao día. Podedes lela nos beizos do artista cando dá por feito o traballo e vai para a cama. Mañá será outro día; non cabe dúbida.

E é que a pintura de Juan, saturada das súas cores, faise como é lóxico de día en día. Case o máis intrigante e desde logo o máis elocuente dos cadros que forman *SQR* é que foron pintados moi de cando en vez: corenta que eu coñeza no prazo de dez anos, aínda que ignoro se con algunha periodicidade e, por exemplo, se un por cada estación do ano. Alterar uns con outros resulta pretencioso, agoniadamente doutrinal. Juan non pintou ningún para explicar ou xustificar nada, nin sequera os enormes poderes da abstracción. Con esa cadencia espaciada, que tanto me lembra a das festas ao longo do ano, *SQR* ten moito máis de rito que de experimento; pois certamente celebra a noite como un rico acontecemento plástico, pero á maneira dunha iniciación periódica nos seus misterios, que son pola súa vez —e non sei se quizais propiamente— os do soño; á maneira dun himno.

Cualificar os cadros desta serie de Juan *de himnos á noite* probablemente soe un pouco esaxerado aquí na patria de Novalis*, a cousa traída polos pelos. Imos deixalo, pois, en pregarias rumoreadas, como aquelas que para vencer o soño recomendaba o notable costume católico da “adoración nocturna”, o máis parecido que nos queda do antigo costume da “incubación”, o soño terapéutico que se practicaba nos santuarios dedicados a Asclepio. Pero sigo esaxerando; así que finalmente vou deixalo nesas cancións, en realidade só algúns retrincos delas, con que de volta á casa os amigos da noite, xa un pouco enchispados, se esforzan por colmar e acougar o seu terrible baleiro¹³. Cancións que son esconxuros, como aquela desesperada e inesquecible de Papageno: “Boas noites, mundo enganador! Boas noites!”.

* N. da E.: Este libro foi publicado en febreiro de 2014 con motivo dunha exposición conxunta organizada polo Kunstmuseum Bonn e o Centro Galego de Arte Contemporánea. A mostra inaugurouse primeiro en Alemaña baixo o título *Dunkles Licht*, de aí a referencia do autor á “patria de Novalis”.

Notas

- 1) Nin xeométrica nin xestual, a abstracción que experimenta Juan Uslé podería definirse como sensitiva, case no mesmo sentido que se di dalgúns plantas particularmente receptivas aos estímulos externos. Máis aínda, e como conclusión anticipada: os seus cadros constitúen vínculos sensibles entre a inestable e á súa vez gozosa experiencia do *mundo exterior* e as agrupacións de recordos espallados en que consisten os soños, o único de todo iso que Kandinsky recoñecese como pertencente a certa experiencia dun incerto *mundo interior*. Véxanse as interesantes conxecturas que Kandinsky precisamente fixo, nun apéndice á versión rusa das súas *Rückblicke* de 1918, a propósito de estrañas cousas vistas en soños ou nalgún acceso de febre.
- 2) De todo o que Kandinsky argumentou a favor da abstracción, papa ocultista na súa maioría, e escandalízame que se siga publicando *Über das Geistige in der Kunst*, só quedo con aquela historieta, que parece saída da lenda dourada de Jacopo della Voragine, segundo a cal a Kandinsky lle foran revelados os encantos superiores da abstracción mediante un raio de sol chegado providencialmente do alto, onde polo sucedido esa clase de arte sería a preferida. Todo o cal me escama vivamente, máxime cando, a vulgar pola maioría das imaxes sacras máis milagreiras, o gusto da corte celestial en materia de arte resulta tan decepcionante. En canto a Greenberg, por fortuna cada vez máis esquecido, a duras penas poderían constituír unha teoría as súas xeremiadas sobre a bidimensionalidade. Mala cousa parece facerse ideas sobre arte, pero pésima unha fixa.
- 3) Salvo este *dictum* inescusable, e contrariando a miña forte tendencia a buscar e rebuscar nos escritos dos propios artistas, procurei evitar aquí o que á fin e ao cabo non deixan de ser instrucións que eles nos fan chegar *sotto voce*. Con moita dor do meu corazón tiven, pois, que deixar de lado o que Juan escribiu sobre Velázquez, así como un texto do ano 2006, cuxo título non pode ser máis prometedor: “Le soleil est un voleur: il seduit la mer”. En cambio tomei máis en serio ca nunca os títulos dos seus cadros, tan suxestivos, a diferenza deses pintores xeometrizarantes ou xestuais, que a miúdo os titulan *Number One* ou *N.º 158*, e xa nun alarde de sinceridade *Sen título...* Os títulos *literarios* por chamalos dalgún modo, son unha forma de cortesia por parte de quen practica a abstracción, mesmo unha tan severamente xeométrica como o Frank Stella da primeira época, cuxo *Dominguín* me gustaría bastante menos se carecese de título.
- 4) A figura do *interruptor*, como dicimos en galego, e pregúntome se en recordo dunha época de penuria na que apagar a luz era máis perentoria que acendela, convén perfectamente á serie de cadros nocturnos que constitúen *SQR*. De maneira que a habitación ás escuras da

abstracción non sería probablemente senón o estudio do pintor, que volve alí de noite para comprobar que dentro, todo segue sendo posible, a esa hora non menos que de día. Que clase de estudio sería un no que non todo fose posible a calquera hora?

- 5) Nun certo sentido a noite sería a metáfora daquela escuridade que orixinalmente reinaba na *habitación da abstracción* que todo o contiña en potencia. En realidade, *SQR* constitúe de facto a demostración case exhaustiva deses poderes.
- 6) Teño a sospeita de que este adxectivo, aberto, declina —ou resume— todo o traballo de Juan, que sería precisamente un *traballo do aberto*. Que a noite o sexa, a pesar da absurda perversión que ás veces a cualifica de pechada, asegura o encanto dun aviso marabilloso: "ABERTO TODA A NOITE", que lle vai como anel ao dedo a *SQR* no seu conxunto. E agora que caio: é posible que a noite non estea tan aberta como cando lles parece pechada aos que non a frecuantan.
- 7) E gasas e cendais, e ata estopas... María Vea Zanetti, que tanto sabe de tecidos, indícame sagazmente, pois sen dúbida aseméllase máis que ningún outro aos cadros nocturnos de Juan, un singularísimo que se utiliza a modo de emparrado e que se coñece polo felicísimo nome de *tea de sombra*.
- 8) En mala hora se lle ocorreu a Juan titular *Rizoma's* un cadro de 1997! Os críticos de arte, enfermos moitos deles —demasiados— de filosofía francesa contemporánea, viron abertos os ceos da súa pintura. Ai, a *cousa* rizomática...! Para quen gozo dun xardín un rizoma é algo moito máis sinxelo e tamén máis prodixioso. Postos con todo a endosarlle á pintura de Juan algo da xerga filosófica francesa que estivo de moda na súa mocidade, córréseme outra palabra de raizame vexetal: diseminación! Unha operación que Juan Uslé logra, sen meterse en garabatos teoréticos, mediante o uso dun *medio dispersante*, ou *dispersión* a secas, habitual en moitos dos seus cadros, e quizais con maior evidencia nos cadros da serie *SQR*, onde a dispersión dos pigmentos aplicados por el a base de toques moi breves é a causa do seu aspecto final de cousa delicadamente tecida.
- 9) Algúns cadros da serie *SQR*, e o número 5 en concreto, lembran en efecto rolos de película estendidos coma se colgasen da corda dentro do laboratorio; aínda que non quixese insistir nesta explicación naturalista. Obviamente, o laboratorio fotográfico é pola súa vez unha estupenda metáfora da omnipotente escuridade reclamada para a abstracción. Todo en efecto parece posible na cubeta de revelado, flotando nun líquido que non atopo moi diferente do que arrastra e aglutina por un instante os soños, cuxa fluidez resulta proverbial. Soñei que soñaba... A estrafalaria montaxe dos cadros de Juan que campaba na portada da exposición *Nudos y rizomas* de 2010 só pode explicarse se desa maneira os quería comparar con fotografías recentemente reveladas, húmidas aínda e postas a secar.
- 10) Non sei o que un psicanalista podería deducir dun cadro como *Dirty Dream...* A verdade é que nin o sei nin me importa. Como dicía Nabokov, a escola de Viena non está convidada, e aínda menos, moitísimo menos, o triste

Dr. Rorschach. O único claro é que, ademais de *dirty*, ou precisamente por isto, foi un soño en grao sumo alegre, divertidísimo.

- 11) As cores dos cadros de Juan, acendidas e brillantes cun non sei que de vítreas, de esmaltadas, lembran as dos azulexos morunos aínda que tamén as da porcelana procedente das distintas Compañías de Indias. O seu gusto pola combinación de azuis e laranxas suxíremo inmediatamente.
- 12) *Travesía*, titúlase un dos cadros da serie *SQR*, e outro — que pasou aquela noite?— *Galope*. A noite como paseo que o soño acelera e precipita... Algún título máis: *El despertar*, case obrigado. E estoutro formidable, o mellor de todos: *Plomo y luz*, que eu entendo como un presaxio do tempo que fará á mañá seguinte: plúmbeo, precisamente unha combinación de chumbo e luz. *Serenos*, chamábase en España aos funcionarios municipais que facían a rolda de noite, pois a miúdo anunciaban *tempo sereno*. Albert Marquet, que en París se levantaba moi cedo para atoparse demasiado a miúdo cun tempo deprimente, ás veces completaba os títulos das súas *vistas* da cidade desde a xanela do estudio con anotacións propias dun parte meteorolóxico mañanceiro: *tempo gris, tempo claro, bruma e neve...*
- 13) Juan declarou por escrito en 2007 que un dos seus cadros favoritos era *A rolda de noite de Rembrandt*, cuxa calidade máis rechamante non é tanto a que deriva desa hora, propensa a facer o pallaso polas rúas co pretexto de volvelas seguras, como as grandes dimensións do cadro, tan *cabedizo*, que calquera cousa podería entrar nel, todo o imaxinable, ata o último mono da veciñanza. A Rembrandt bastoulle con pulsar o interruptor. Claro que Juan ben podería sentirse como alguén que permanece esperto mentres os demais dormen. Gardián da noite, o artista vivía. En realidade, faino a calquera hora, mesmo cando o vence o sono. E á porta do seu estudo, un cartel como o que din que Jean-Paul Roux colgaba mentres durmía: "O ARTISTA TRABALLA"... Gardián dos soños.

KUNST
MUSEUM
BONN

CGAC CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

 XUNTA
DE GALICIA