

USLÉ

Juan Uslé Soñe que revelabas

KUNST
MUSEUM
BONN

CGAC CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

XUNTA
DE GALICIA

DISTANZ

KUNST
MUSEUM
BONN

CGAC

XUNTA
DE GALICIA

DISTANZ

Juan Uslé
Soñé que revelabas

Negro el 10

1.

Empieza por no ser. Por ser no. El Caos es negro.
Como es negra la nada.
2.

Nace la claridad, su gallo triza el cielo,
se esponjan los colores/vanidosos.
3.

Tes *physiciens appellent corps noirs tous ceux qui
absorbent intégralement les radiations reques.*
4.

Socavón en la sangre, en la memoria,
lo negro sube a la palabra, es la tormenta
rabiosa de los odios y los celos:
Othello el blackamoor, el moro negro
(para el lívido Yago,
siempre).
5.

Padre profundo, pez abisal de los orígenes,
retorno a qué comienzo,
estigia contra el sol y sus espejos,
término de los cambios,
última estela de las mutaciones,
palabra del silencio.
6.

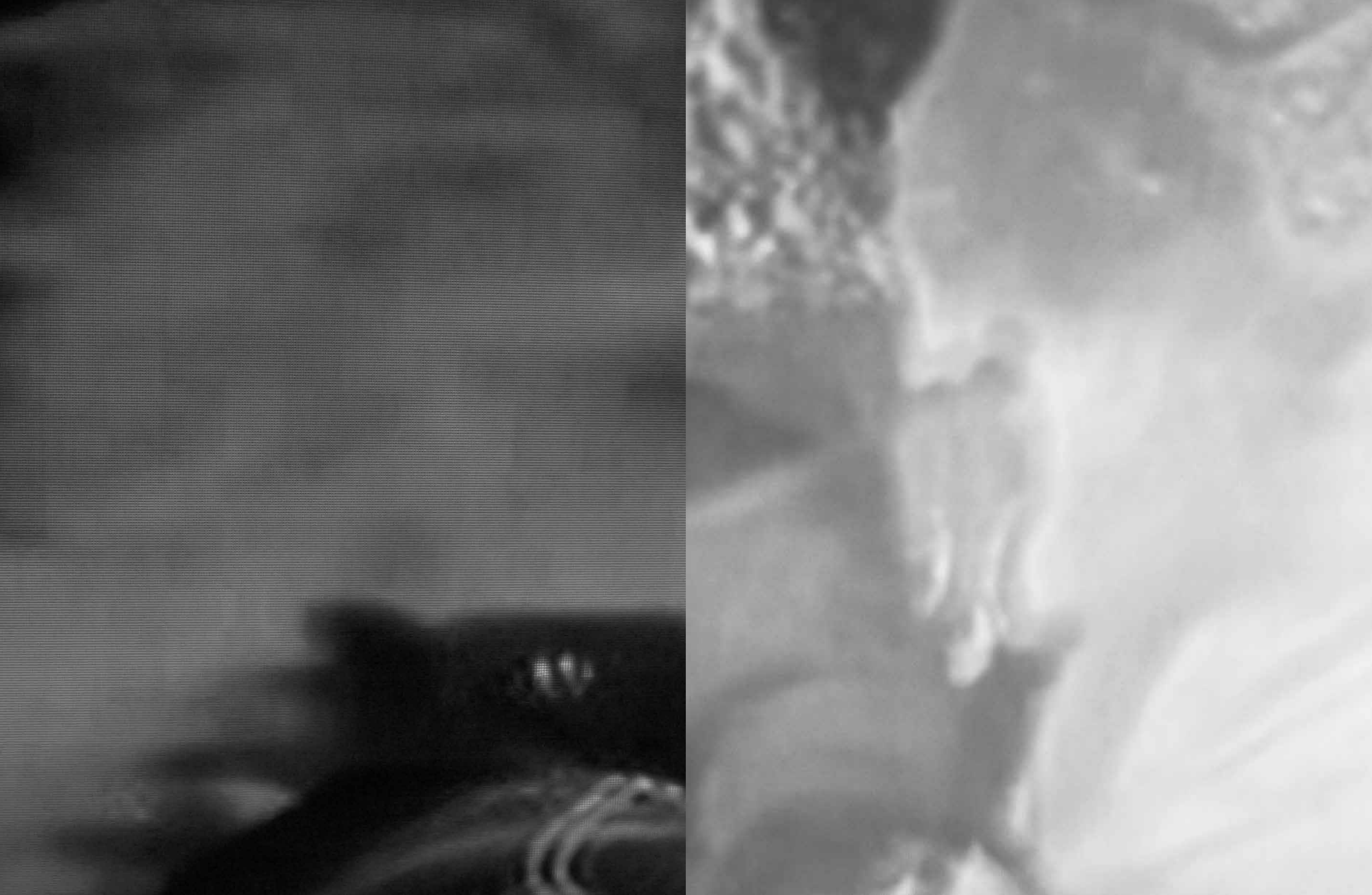
Su palacio nocturno: el sueño, el párpado
sedosa guillotina del diurno pavorreal
para que sólo las similitudes
desplieguen sus tapices de morado, de púrpura y de
[óxidos,
harem del negro, esperma de los sueños.
7.

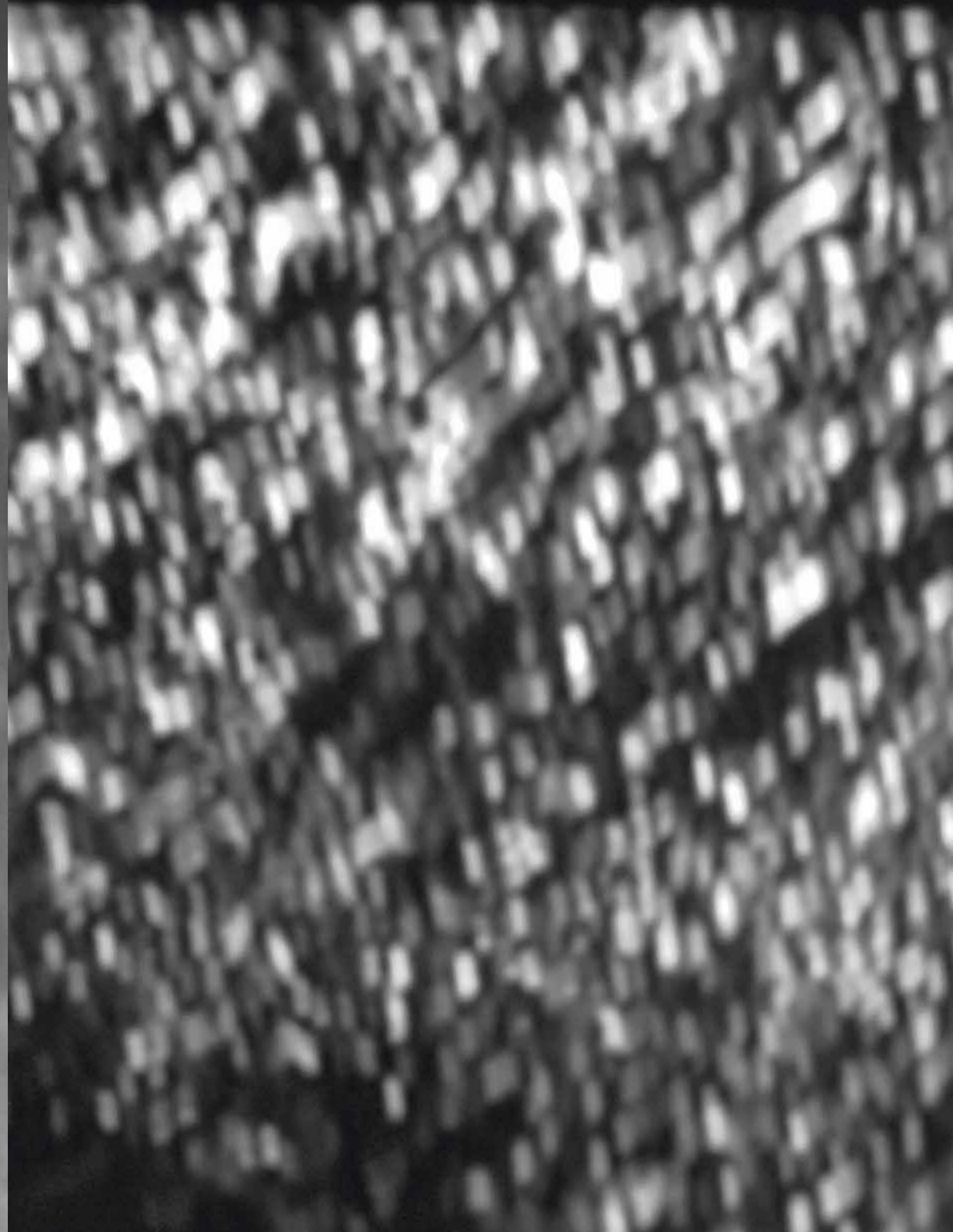
Se diría que le gusta que lo aplanen, lo espatulen,
[lo tiendan en
lisas superficies, como se hace aquí. Se diría que
[ama ser el
trampolín desde donde saltan los colores, su callado
[sostén.
Todo es más contra el negro; todo es menos cuando
[falta.
8.

Cedes a estas metamorfosis que una mano enamorada
cumple en ti, te llenas de ritmos, bendiduras, te
vuelves tablero, reloj de luna, muralla de aspilleras
abiertas a lo que acecha siempre del otro lado,
máquina de contar cifras fuera de las cifras, astrolabio
y portulano para tierras nunca abordadas, mar
petrificado en el que resbala el pez de la mirada.
9.

Caballo negro de las pesadillas, hacha del
sacrificio, tinta de la palabra escrita, pulmón
del que diseña, serigrafía de la noche,
negro el diez: ruleta de la muerte, que se
juega viviendo.
10.

Tu sombra espera tras de toda luz.







VORWORT

Seit Anfang der 80er Jahre hat Juan Uslé ein reiches malerisches Werk entwickelt, das sich in dem Raum zwischen reiner Abstraktion und persönlich-emotionaler aufgeladener Subjektivität bewegt. Ziel ist eine Malerei, die in einem meta-narrativen Sinn das direkte eigene Erleben der Welt ins Bild einfließen lässt und dabei zugleich die grundsätzliche Syntax und Grammatik des malerischen Vokabulars reflektiert.

Diese Kombination aus poetischer Subjektivität und konzeptueller Selbstbefragung des Mediums macht das Werk des spanischen Künstlers zu einem der wichtigen malerischen Œuvres unserer Zeit. Dies umso mehr, als Uslé nicht nur seit Ende der 80er Jahre sowohl in New York wie auch in Spanien lebt und arbeitet, sondern in seinen Bildern auch die unterschiedlichen Diskurslinien und Traditionen der europäischen und amerikanischen Nachkriegs-Malerei zwischen Surrealismus, abstraktem Expressionismus und Post-Minimal verarbeitet.

Innerhalb des weitgefächerten und in der Regel in Werkgruppen angelegten Œuvres stellt die in loser Folge seit 1997 entstehende Bildreihe der „Soñé que revelabas“ (etwa: „Ich träumte, dass du erscheinst“, im Folgenden SQR) mit bislang knapp 50 Arbeiten die größte geschlossene Gruppe dar. Der poetisch-emotionale Konzeptualismus, der Uslés gesamte Bildwelt durchzieht, begegnet uns hier in seiner konzentriertesten Form. In den „schwarzen Bildern“ der SQR-Serie, die in der Regel nur nachts entstehen, realisiert Uslé eine hochkonzentrierte, meditative Abhandlung über die strukturellen Bedingungen der Malerei und des Malprozesses.

Jeder Pinselstrich auf diesen Bildern ist immer mehrfach aufgeladen. Er ist zum einen die Selbstabbildung der malerischen Geste. Zum anderen entspricht jeder Pinselabdruck jeweils einem Herzschlag des Künstlers, was die Bilder auch zu Manifestationen der direkten, „heißen“ körperlichen Verbindung des Malers mit seiner Malerei werden lässt. In seiner performativen Anlage enthält jedes SQR-Gemälde zudem genau die Zeit, die nötig war, es zu malen. Und schließlich verknüpft Uslé in den SQR auch das Medium

der Malerei mit dem des Films, indem er seine in horizontalen Zeilen angeordneten Pinselstriche wie Zelluloid-Filmstreifen wirken lässt.

Als Summe formulieren die Gemälde der SQR einen nächtlichen Raum der Stille und des Traums, aber auch eines geheimnisvollen, dunklen Lichts, das aus ihren Tiefen strahlt. Mit der Tradition der schwarzen Bilder von Goya bis Ad Reinhardt verbindet sie die Überzeugung, dass das wirkliche Sehen eigentlich erst dort anfängt, wo es scheinbar fast nichts mehr zu sehen gibt, nicht aber der Wunsch, durch das Schwarz zu dem absoluten Nullpunkt des letzten möglichen Bildes zu gelangen.

Mit der Ausstellung der „Soñé que revelabas“ verwirklichen das Kunstmuseum Bonn und das CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea in Santiago de Compostela einen lang gehegten Wunsch, diese für das gesamte Œuvre zentrale Werkgruppe erstmalig umfassend vorzustellen. Bei der Realisierung des Projektes, der erst zweiten Museumsausstellung Juan Uslés in Deutschland, haben wir vielfältige Unterstützung erfahren. In erster Linie geht unser Dank an Juan Uslé, der diese Ausstellung und die begleitende Publikation von Anfang an mit großem Engagement begleitet hat. Der Galerie Thomas Schulte, Berlin, die Uslés Werk seit vielen Jahren in Deutschland vertritt, gilt ein besonderer Dank für die substanzielle Unterstützung des komplexen Projektes. Bei den institutionellen und privaten Leihgebern bedanken wir uns für die Bereitschaft, uns für die Dauer fast eines Jahres ihre Arbeiten zur Verfügung zu stellen. Weiter danken wir den Katalogautoren Ángel González und Raphael Rubinstein für ihre wertvollen Beiträge, und last but not least danken wir dem Distanz Verlag in Berlin und dem Kölner Grafiker Magnus Neumeyer für die gelungene Gestaltung und Produktion des Katalogs.

Stephan Berg	Miguel von Hafe Pérez
Kunstmuseum Bonn	CGAC, Santiago de Compostela

PREÁMBULO

Desde comienzos de los años ochenta, Juan Uslé ha desarrollado una prolífica obra pictórica que se mueve en el ámbito entre la abstracción pura y una subjetividad cargada de emociones personales. El objetivo es una pintura que, en un sentido metanarrativo, permite introducir en el cuadro la experiencia personal inmediata sobre el mundo, reflejando a la vez la sintaxis y la gramática básicas del vocabulario pictórico.

Esta combinación de subjetividad poética y autorreflexión conceptual convierte el trabajo de este artista español en una de las obras más importantes de nuestra época. Y ello viene reafirmado por el hecho de que Uslé no solo vive y trabaja desde finales de los ochenta tanto en Nueva York como en España, sino que además en sus pinturas asimila las diferentes líneas de discurso y tradiciones de la pintura europea y americana de posguerra, situándose entre el surrealismo, el expresionismo abstracto y el posminimalismo.

Dentro de su creación artística, tan amplia y por lo general organizada en grupos de obras, la serie de cuadros “Soñé que revelabas” (en adelante SQR), desarrollada a intervalos irregulares desde 1997, constituye, con sus casi cincuenta obras hasta el momento, el grupo cerrado de mayor envergadura. En él encontramos, en su forma más concentrada, el conceptualismo poético-emocional que impregna todo el universo pictórico de Uslé. En los “cuadros negros” de la serie SQR, creados por regla general de noche, Uslé lleva a cabo un ensayo meditativo absolutamente concentrado sobre las condiciones estructurales de la pintura y del proceso de pintar.

Cada pincelada de estos lienzos está siempre imbuida de varios significados. Por un lado, constituye la autoproyección del gesto pictórico. Por otro lado, cada pincelada corresponde asimismo a un latido del corazón del artista, lo que permite que estos cuadros constituyan verdaderas manifestaciones de la relación corporal inmediata y “caliente” del artista con su propia creación. En su instalación, cada cuadro de la serie SQR incluye el tiempo exacto que se tardó en pintarlo. Por último, en SQR Uslé combina el recurso de la pintura con el del séptimo

arte ya que sus pinceladas, dispuestas en franjas horizontales, surten el efecto de tiras de celuloide.

En suma, los cuadros de SQR expresan un espacio nocturno de silencio y de ensueño, pero también un espacio de luz oscura y misteriosa que emana de lo más profundo de su esencia. El convencimiento de que la verdadera percepción comienza en realidad justo donde parece que ya no hay nada que ver, conecta esta serie con la tradición de los cuadros negros, desde Goya hasta Ad Reinhardt, aunque no así su deseo de acceder, a través del negro, al punto cero absoluto de la última imagen posible.

Con la exposición “Soñé que revelabas” el Kunstmuseum Bonn y el CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea) de Santiago de Compostela hacen realidad su deseo, tanto tiempo anhelado, de presentar por vez primera este grupo completo que desempeña un papel tan importante en su obra completa. A la hora de llevar a cabo este proyecto, que constituye la segunda vez que Juan Uslé expone su trabajo en un museo alemán, hemos contado con mucho apoyo. En primer lugar deseamos agradecer la colaboración del propio Juan Uslé, que nos ha acompañado desde el principio con gran entusiasmo y dedicación durante la preparación de la exposición y de la publicación que la acompañará. La galería de arte Thomas Schulte, en Berlín, que se ocupa de la obra de Uslé desde hace años, merece nuestro especial agradecimiento por su esencial apoyo en este complejo proyecto. También deseamos dar las gracias a las entidades tanto institucionales como privadas que han puesto a nuestra disposición estas obras durante casi un año. Agradecemos también su valiosa contribución a Ángel González y Raphael Rubinstein, autores del catálogo y, por último, aunque no por ello menos importante, queremos también dar las gracias a la editorial Distanz de Berlín y al diseñador gráfico Magnus Neumeyer, de Colonia, por su estupendo diseño y producción del catálogo.

Stephan Berg	Miguel von Hafe Pérez
Kunstmuseum Bonn	CGAC, Santiago de Compostela

PREFACE

Since the early 1980s, Juan Uslé has developed a rich painterly oeuvre that operates in the space between pure abstraction and emotionally intense subjective expression. He seeks to create paintings that are informed, on a meta-narrative level, by his personal experience of the world, while also reflecting on the fundamental syntax and grammar of the pictorial vocabulary.

With this blend of poetic subjectivity and conceptual self-interrogation of the medium, the Spanish artist’s work constitutes an eminent painterly oeuvre of our time. Uslé, who has divided his time between New York and Spain since the late 1980s, and his art engages with the various discursive strands and traditions of European as well as American postwar painting between Surrealism, abstract expressionism, and post-minimal art.

Large parts of Uslé’s diverse oeuvre consist of sets of related works; the largest of these self-contained groups is the series “Soñé que revelabas” (roughly translated: “I Dreamed that You Revealed,” abbreviated in the following as SQR), on which the artist has worked on and off since 1997, creating almost fifty pictures to date. These “black paintings” distill the poetic-emotional conceptualism that permeates Uslé’s entire visual universe down to its essence. The SQR series, on which the artist mostly works at night, represents a highly condensed meditative essay on the structural conditions of painting and the pictorial process.

Each brushstroke in these paintings carries multiple significations. On the one hand, it is the indexical image of the painterly gesture. On the other hand, each brushstroke corresponds to one beat of the artist’s heart, so the pictures are also manifestations of the direct, “hot,” physical relationship between the painter and his work. Moreover, in its performative composition, each SQR picture records the exact time it took to create. And finally, the SQR also fuse the mediums of painting and film: the brushstrokes are arranged in horizontal lines that look like strips of celluloid.

All in all, the SQR paintings frame a nocturnal space of silence and dream as well as a mysterious dark light that radiates from their depths. They manifest a conviction that runs through the tradition of black paintings from Goya to Ad Reinhardt: that true vision begins where there seems to be virtually nothing there to see. Unlike other artists, however, Uslé does not work with black out of a desire to reach the absolute point zero of the last possible painting.

By exhibiting the “Soñé que revelabas” series, the Kunstmuseum Bonn and the CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, fulfill a long-held desire to present this set of works, which occupies a central position in the larger oeuvre, in its entirety. As we worked to realize this show, which is only the second exhibition of Juan Uslé’s work in a museum in Germany, many people generously supported us. We are grateful, first and foremost, to Juan Uslé, who has always been very dedicated to the exhibition project and the accompanying publication. We also owe particular gratitude to the team at Galerie Thomas Schulte, Berlin, who have represented Uslé’s work in Germany for many years, for the generous assistance they have given to our complex undertaking. We are much obliged to the institutional and private lenders, who have been willing to part with their works for almost a year. Last but not least, we would like to thank Ángel González and Raphael Rubinstein for the insightful essays they contributed to this catalogue, the team at Distanz Verlag, Berlin, and the graphic designer Magnus Neumeyer, Cologne, for designing and producing it.

Stephan Berg	Miguel von Hafe Pérez
Kunstmuseum Bonn	CGAC, Santiago de Compostela

Soñé que revelabas I, 1997
Private Collection, Madrid, Spain

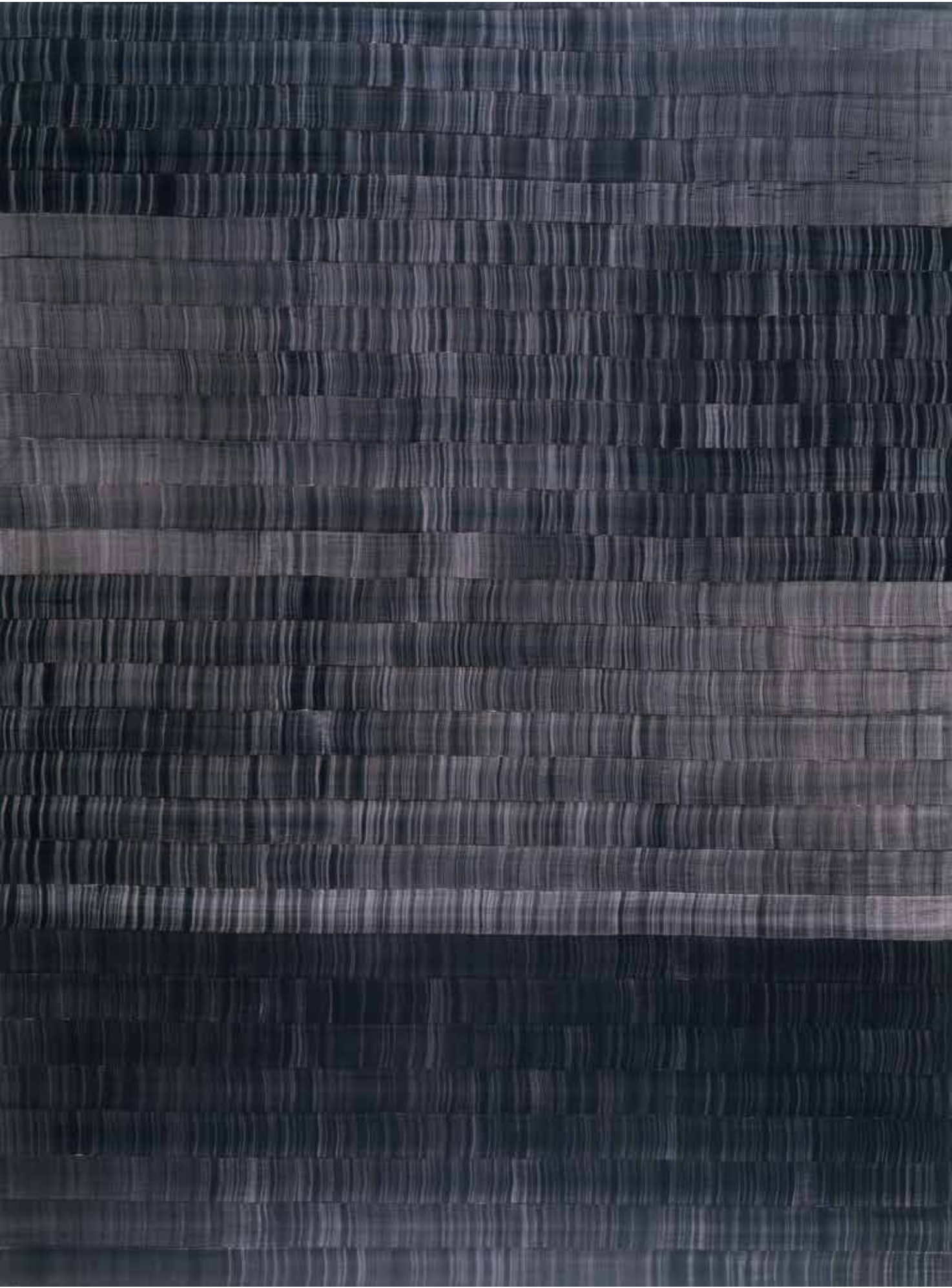
Alle Gemälde / Todos los cuadros / All paintings
Vinyl, Dispersion und Pigment auf Leinwand / Vinílico, dispersión y pigmento
seco sobre lienzo / Vinyl, dispersion, and dry pigment on canvas
274 x 203 cm





Soñé que revelabas II, 1998/99
Colección Diputación de Granada, Spain

Soñé que revelabas III, 2000
Collection Ronald and Lucille Neeley, Courtesy L.A. Louver, Los Angeles, USA





Soñé que revelabas IV, 2000
Collection Es Baluard, Museu d'art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Majorca, Spain



Soñé que revelabas V, 2000/01
Fundación Caja Madrid, Spain

Soñé que revelabas VI, 2000/01
Collection of Contemporary Art Fundación "la Caixa," Burgos, Spain



Soñé que revelabas VII, 2000/01
Collection of Contemporary Art Fundación "la Caixa," Barcelona, Spain





Soñé que revelabas VIII (Bocanegra), 2001
Collection Banco Privado S.A. in deposit at Foundation Serralves, Porto, Portugal



Soñé que revelabas IX (Ikuro's dream), 2001/02
Private Collection, Madrid, Spain



Soñé que revelabas X (Nemo), 2002
Collection of the European Investment Bank, Luxembourg

Soñé que revelabas XI (Airport), 2002
Colección Guggenheim Bilbao, Spain



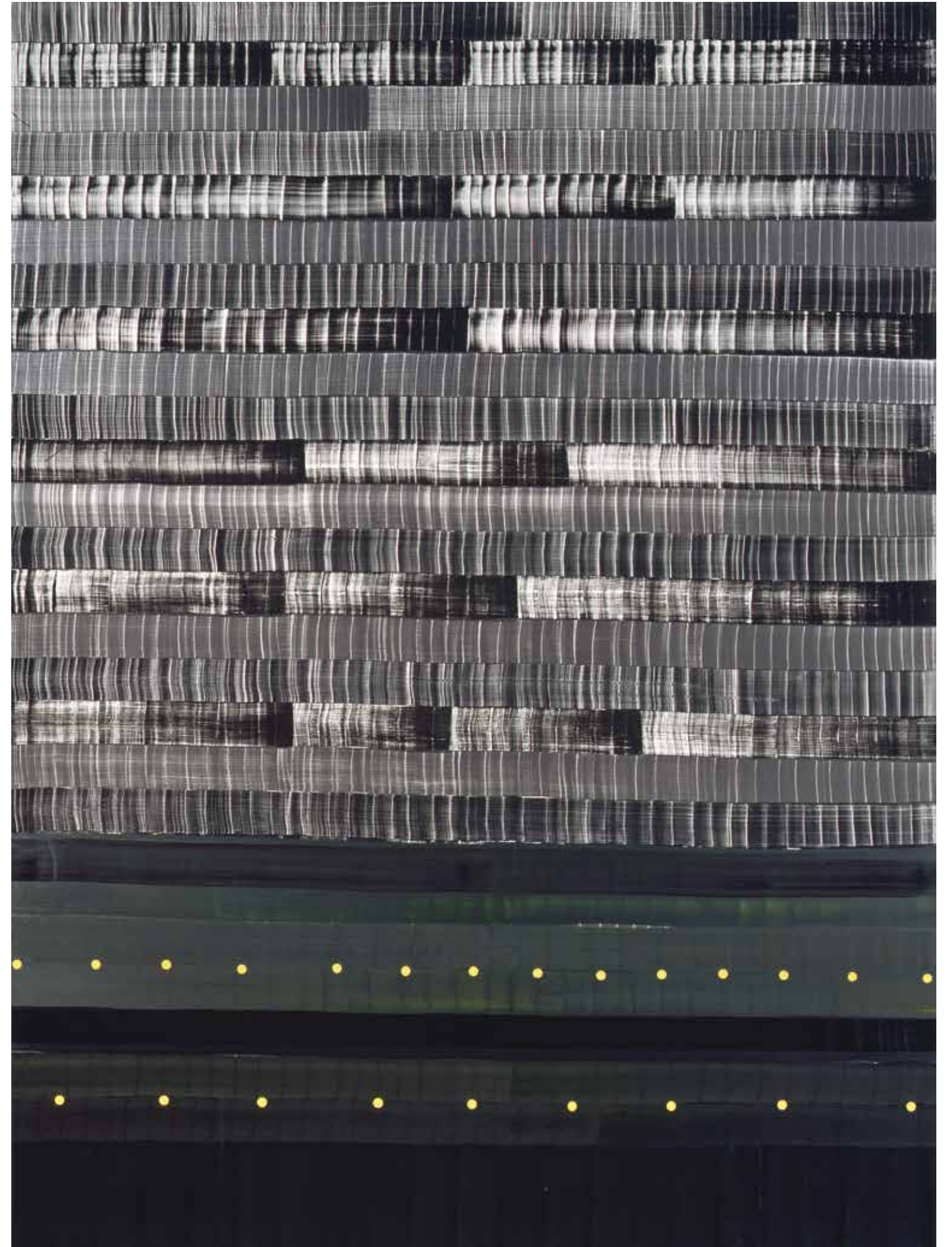
Soñé que revelabas XII, 2002
Private Collection, Bologna, Italy
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany

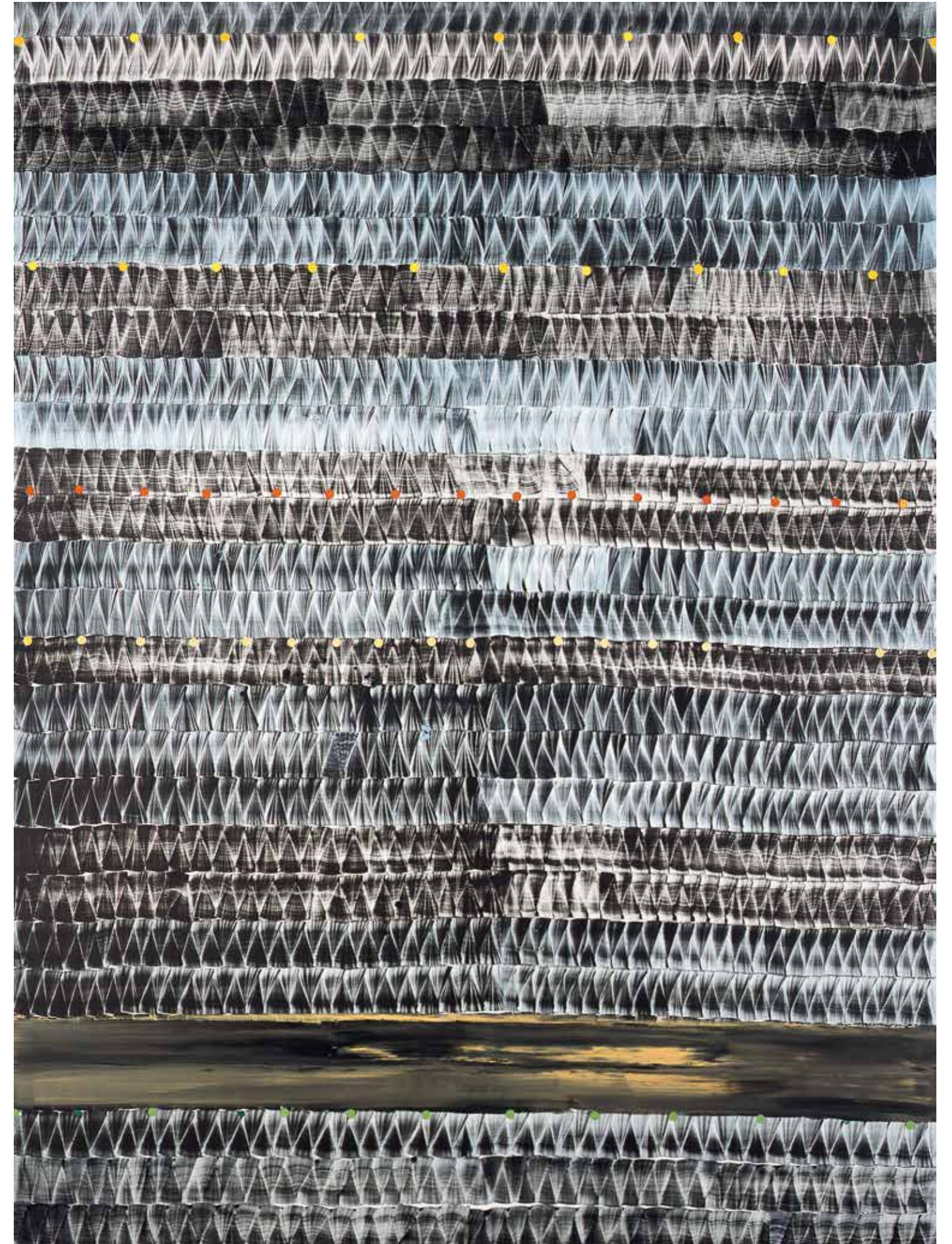


Soñé que revelabas XIII, 2002
Colección Marífi Plazas Gal; Museo Regional de Arte Moderno (MURAM), Cartagena, Spain
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany



Soñé que revelabas XIV, 2002
r/e Collection, Cologne, Germany
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany



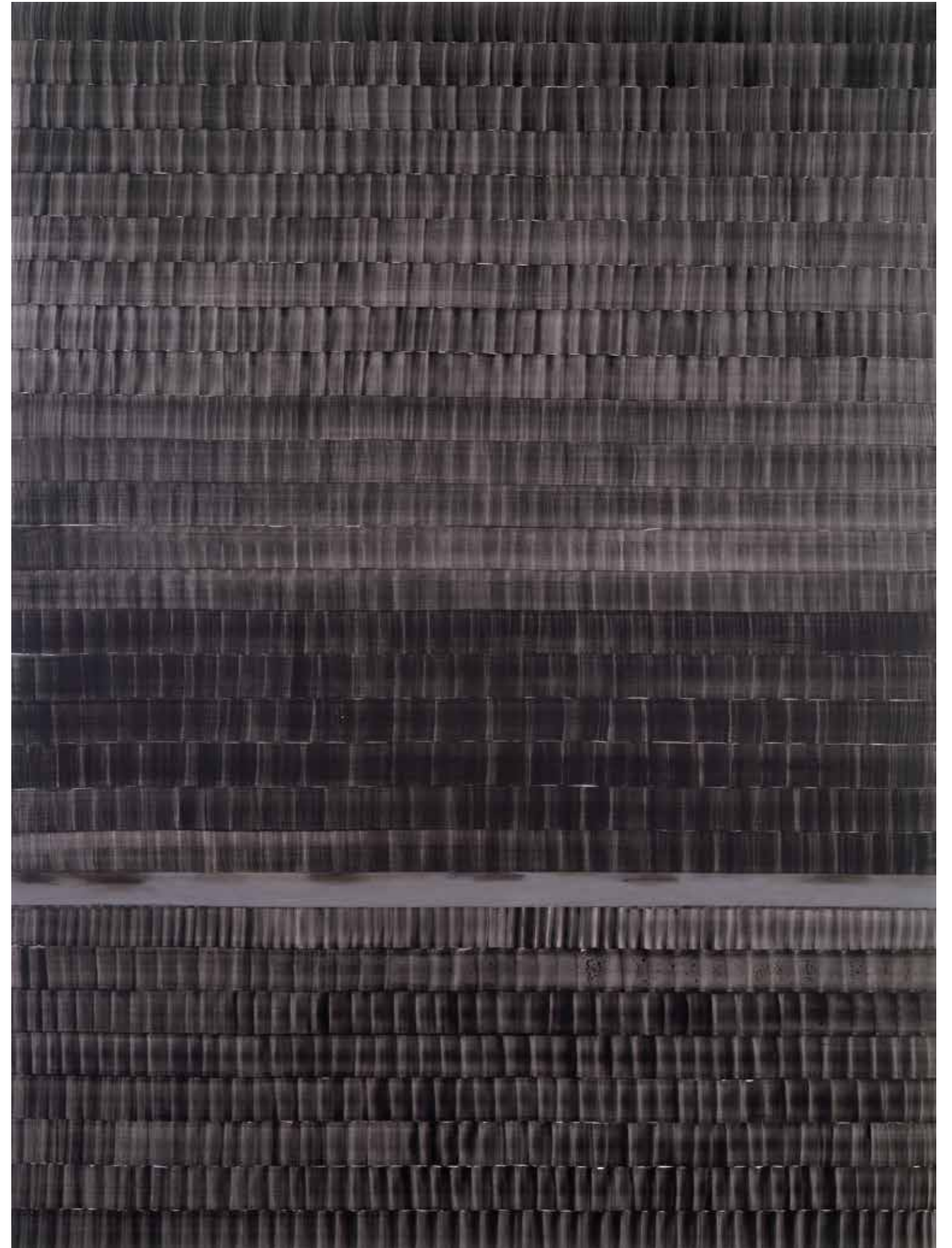


Soñé que revelabas XV, 2002
Colección Los Bragales, Cantabria, Spain
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany



Soñé que revelabas XVI (Humo), 2001/02
Collection of John Cheim, New York, USA

Soñé que revelabas XVII (Disparando memorial), 2003/04
Collection SACYR S.A., Madrid, Spain



Soñé que revelabas XVIII (Oro negro), 2003/04
Private Collection, Madrid, Spain



DAS DUNKLE LICHT

Das Auge ist das Gehirn, lässt Juan Uslé Kapitän Nemo in seiner Interpretation in Jules Vernes „20.000 Meilen unter dem Meer“ sagen, und bringt damit Sehen und Denken, Wahrnehmen und Reflektieren zu einer gleichzeitig idealen wie paradoxen Kongruenz. Für Kapitän Nemo ist diese Behauptung insofern nicht nur schlüssig, sondern auch überlebensnotwendig, weil er als U-Boot-Kommandant in einem existenziellen Ausmaß auf sein – durch das Periskop – nach außen verlängertes und erweitertes Auge angewiesen ist, um überhaupt beurteilen zu können, was in der Welt um ihn herum vorgeht.

In Juan Uslés Werk fungiert bis Ende der 80er Jahre diese Romanfigur als Leitfigur, ja beinahe als Alter Ego des spanischen Malers. Entsprechend taucht sie nicht nur in Bildtiteln auf, sondern wird – als metaphorische Reflexion über das eigene Verhältnis zur Welt – auch direkt Bildthema. Das an ein Periskop erinnernde Gerät mit einem kreisrunden Auge, welches auf der 1990 entstandenen Arbeit *Julio Verne* (61 × 122 cm) eine verhangene, dunkle Wasserfläche durchstößt, verweist insoweit nicht nur auf die elementare Bedeutung des Sehens für diese Malerei. Sie verdeutlicht auch die Einsamkeit dieses Seh-fahrers, der, eingeschlossen in seine unter Wasser schwimmende Blechkapsel, auf das Hilfsmittel des Sehrohrs angewiesen ist, um sich mit der Welt zu verbinden. Und dabei, wie es Uslé in einem seiner Texte formuliert, nicht nur das sieht, was sich draußen abspielt, sondern immer auch die Reflexion des eigenen Auges im Spiegel des Periskop-Glases.¹

Diese Gleichzeitigkeit von innerem und äußerem Sehen ist konstitutiv für das gesamte, weit ausgreifende Werk Uslés, das seine entscheidende Zäsur und zugleich seinen entscheidenden Antrieb 1987 erhält, dem Jahr, in dem Uslé nach New York, genauer in das damals noch nicht gentrifizierte Williamsburg zieht und fortan zwischen Amerika und seinem

spanischen Wohnort Saro in Kantabrien pendelt. Dieser Aufbruch von der alten in die neue Welt geht auch einher mit einem grundlegenden Wechsel in der Malweise. Die physische Schwere, die materielle Dichte und dunkle Melancholie der frühen 80er Jahre weicht einer zunehmend leichteren, helleren, bisweilen wie elektrifiziert wirkenden Farbpalette, in der weniger die Dinge selbst, sondern die flirrenden, entmaterialisierten Beziehungen zwischen ihnen die Hauptrolle spielen. Wie Kapitän Nemos U-Boot tauchen die Bilder aus dunklen, wässrigen Gravitationstiefen an die Oberfläche und beginnen luftig-leichte Beziehungsnetze zu spinnen, in denen das Moment der Lücke, der Unterbrechung ebenso wichtig ist, wie der Zusammenhang, der aus diesen Beziehungsfäden entsteht: „Linien sind hypothetische Antworten auf fortwährende Fragen, nämlich die, die das Bild stellt“, sagt der Maler 1995.²

Juan Uslé hat diese New York-Erfahrung mit einer Amnesie verglichen: „Ich habe mein Gedächtnis und meine Bilder in New York verloren“, führt er aus, um gleich darauf deutlich zu machen, dass dieser Verlust zugleich ein Anfang für etwas Neues war.³ Ähnlich wie Mondrian nach seinem Umzug nach New York seine abstrakten geometrischen Raster mit der tanzen- den Energie eines „Broadway Boogie Woogies“ auflädt und sich dabei der Schachbrett-Stadtplan Manhattans mit seinen gelben Taxen in die Kompositionen einschleicht, sind auch Uslés New York-Bilder stets zutiefst infiziert von dem Licht und der Stimmung der Stadt, ohne dabei je eine narrative Gegenständlichkeit anzustreben. Uslé hat auf diese innere Verwandtschaft mit Mondrian bereits 1995 hingewiesen: „Seine Serie ‚Broadway Boogie-Woogie‘ spiegelt diese Aufweicheung der Reinheit und Strenge eines transzendentalen leeren Raumes wider: Seine Räume beginnen zu flackern und sich mit Zickzacklinien zu füllen [...] Er hat mich dazu angespornt, das mit aller Hochachtung in meinem Bild *Boogie-Woogie* zu kommentieren.“⁴

New York wird für den spanischen Maler der Ort eines doppelten Emanzipationsprozesses: Zum einen von der symbolisch schweren, neoromantischen Mystik des eigenen Frühwerks, zum anderen aber auch von der relativen Isolation, in der sich das Post-Franco-Spanien in den späten 70er und frühen 80er Jahren durchaus noch befand. Die eigenständige, offene Bildgrammatik, die Uslé in New York entwickelt, enthält zentrale Elemente amerikanischer Nachkriegsabstraktion und der darauf folgenden Malereibewegungen der 60er und 70er Jahre, beispielsweise die Verwendung des Pinselstrichs als Selbstausdruck, Serialität, Geometrie und Raster, mit dem erklärten Ziel des Künstlers, daraus gerade keine feste, objektivierbare Systematik zu machen. Von Anfang an richtet sich diese Malerei gegen die Vorstellung einer sozusagen subjektfreien und geschichtslosen reinen Abstraktion. Uslé sucht nach einem malerischen Weg, das Bild offen zu halten für die persönlichen und subjektiven Echos, die in ihm hallen, ohne dabei obskur oder hermetisch zu werden.⁵ Dabei geht es darum, die Fiktion eines malerischen Illusionsraumes zu vermeiden und das Bild in einer prozessualen, kompositorischen Mischung auf der schmalen Linie zwischen Zufall und Entscheidung zu halten. Die Malerei, der wir hier begegnen, lässt in einem meta-narrativen Sinn das direkte Welt-Erleben mit ins Bild einfließen und betreibt dabei zugleich eine Reflexion der Syntax und Grammatik des eigenen malerischen Vokabulars.

Seit langem entwickelt sich das Werk des Spaniers in thematischen Werkgruppen, wobei oft ein bevorstehendes Ausstellungsprojekt den konkreten Anlass bildet. Innerhalb dieser Gruppen, beispielsweise *Gramática Urbana*, *Rizomas* oder *Celibataires*, beanspruchen die Bilder der „Soñé que revelabas“-Reihe (im Folgenden SQR) schon deswegen eine Sonderrolle, weil Uslé sie seit 1997 kontinuierlich bis heute verfolgt, ohne sie direkt an ein Projekt zu binden. Innerhalb des Werks stellen die SQR nicht nur die größte geschlossene Gruppe dar, sie sind vielmehr zu einer Art „Basso continuo“ des Gesamtwerks geworden: Eine Folge dunkler, faszinierend vibrierender Akkorde, deren nächtliche Schwärze das Fundament für die neonglühenden, rhizomatisch miteinander vernetzten Farb-Licht-Explosionen bildet, die seit Anfang der 90er Jahre im Werk bestimmend werden. Anders als die übrigen, oft recht heterogenen Bildgruppen sind die SQR von einer beeindruckenden inneren und äußeren Geschlossenheit, die sie jenseits ihrer ohnehin

schon eindrucksvollen Maße (jedes Bild misst exakt 274 × 203 cm) monumental wirken lässt.

Der poetisch-emotionale Konzeptualismus, der Uslés gesamte Bildwelt durchzieht, begegnet uns hier in seiner strengsten, konzentriertesten Form. Jedes Bild entsteht aus der permanenten Wiederholung eines dunklen, je nach Bild zwischen grau, braun und schwarz changierenden Pinselstrichs, der Zeile für Zeile die Leinwand füllt und sie mit einer ganz eigenen, flachen Räumlichkeit versieht. Schwarze Bilder tauchen bereits im Frühwerk Uslés immer wieder auf. 1987 beispielsweise entsteht eine Serie kleinformatiger Arbeiten (Serie „1960 Williamsburg“), deren lichtlose Dunkelheit eine Schiffskatastrophe vor der Küste Spaniens in der Nähe von Santander reflektiert, bei der einige der in den umgebenden Dörfern wohnenden Spanier ums Leben kamen. Das existenziell-narrative Moment, das diese schwarzen Bilder beherrscht, weicht in den Arbeiten der „Amnesia“-Serie einer stärker formalisierten Haltung. Insbesondere *Encerrados (Amnesia)* von 1997 kann dabei als direkter Vorläufer der SQR-Arbeiten verstanden werden. Auf dem langgestreckten Rechteck der Leinwand wird das Schwarz mit einem breiten Pinsel Zeile für Zeile horizontal über das Bildfeld gezogen und erzeugt jeweils dort, wo der Pinsel anhält oder abbricht, einen hellen vertikalen Strich, der das Bild wie einen dunklen, geflochtenen Gatterzaun wirken lässt, durch dessen Spalten ein weißes, kühles Licht scheint. Im Gegensatz zu den erwähnten Arbeiten, die alle im Querformat gemalt wurden, sind die SQR durchweg vertikal organisiert. Das ist mehr als eine formale Änderung: Es ist der Wechsel von einer grundsätzlich landschaftlichen, an der Horizontlinie orientierten Auffassung des Bildes zu einem eher tektonischen und zugleich die Vertikalität des menschlichen Körpers reflektierenden Bild-Maß. Mit ihren knapp drei mal zwei Metern sind die Werke so groß, dass sie uns mit ihrer Präsenz quasi umfassen, ganz einhüllen, und im gleichen Moment auch die Idee eines körperlichen Gegenübers formulieren, zu dem wir uns direkt verhalten können.

Entscheidend für das Verständnis der SQR sind die Entstehungsbedingungen dieser Malerei, die wiederum von dem Zugleich träumerischer Emotionalität und konzeptuellen Momenten bestimmt ist, was für das gesamte Œuvre kennzeichnend ist. Ursprünglich begonnen aus dem Bedürfnis heraus, ein und dasselbe Bild immer und immer wieder exakt zu wiederholen, folgt die Serie zwei methodischen

Festlegungen. Zum einen entstehen die Bilder (in aller Regel) nachts. Zum anderen sind sie mit einer geradezu existenziellen Körperlichkeit aufgeladen, da der Künstler jeden Pinselstrich exakt im Rhythmus seines Herzschlags auf die Leinwand setzt, wobei der Pinsel jeweils bis zum nächsten Herzschlag auf die Maloberfläche gedrückt wird. Der Pinselabdruck, der nichts abbildet als sich selbst und damit die große historische Sehnsucht der Malerei nach absoluter mimetischer Referenzlosigkeit, nach Bildern ohne Vorbildern aufruft, ist bei Uslé zu einer Art malerischem Kardiogramm geworden,⁶ einem Bild, das sowohl die Geschichte der Malerei spiegelt und kommentiert wie auch in einem ganz elementaren Sinne als Selbstporträt gelesen werden kann. Sein Echo in die Geschichte der schwarzen Bilder hinein, von Goya bis Ad Reinhardt, ist denn auch deutlich nicht von dem Wunsch nach dem „letzten Bild“ oder ultimativen Purismus bewegt, wie dies beispielsweise für Reinhardt galt. Auch die religiös überhöhte Absolutheitsideologie, mit der Malewitsch sein schwarzes Quadrat austattete, sucht man in Uslés Schwarz vergeblich. Ganz sicher aber ist in diesen Bildern Schwarz eine Farbe der Grenzüberschreitung vom Sichtbaren zum Unsichtbaren. Schwarz ist eine Passage hin zu den Bildern der Stille, des Traumes, der Nacht. Und diese Nicht-Farbe, die zugleich die Summe aller Farben ist, stellt für Uslé (hier trifft er sich mit Ad Reinhardt) eine entscheidende Möglichkeit dar, das Licht, das in allen seinen Arbeiten eine so große Rolle spielt, sichtbar zu machen, gerade indem er es mit seinem Gegenteil konfrontiert. Zu der Amnesie, von der Uslé als produktiver Voraussetzung für seine Malerei gesprochen hat, kommt gewissermaßen die Erblindung: das „Nicht(s)-sehen-Können als Bedingung für ein anderes, inneres Sehen“⁷. SQR zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie reich und farbig diese Verdunkelung des Sehens sein kann. Die Serie beginnt 1997 gleich mit einer der schwärzesten Arbeiten der gesamten Folge, aus der sich erst nach und nach die horizontale Zeilenstruktur⁸ der Pinselstriche und ein minimaler Farbverlauf zu einem schwärzlichen Blau im unteren Bilddrittel zu erkennen geben. Diesem Bild muss seine Sichtbarkeit sozusagen Blick für Blick abgerungen werden. Seine in Zeilen organisierte Bildlichkeit suggeriert eine Lesbarkeit, die uns dazu herauszufordern scheint, es zu „entziffern“, und uns gleichzeitig jede mögliche Lösung verweigert.

Der Text, den diese Bilder schreiben, bezieht seine Dichte daraus, dass er seine eigene Verdunkelung betreibt, dass er Pinselstrich für Pinselstrich ein Bild

seiner eigenen, geheimnisvollen Undurchdringlichkeit erschafft. Der Titel „Soñé que revelabas“, zu Deutsch etwa „Ich träumte, dass du erscheinst“, macht dabei nicht nur deutlich, dass diese Bildgenese weniger von exakter Planbarkeit als von der Kraft der Imagination bestimmt ist. In ihm steckt auch eine Referenz auf den fotografischen Prozess, auf das geheimnisvolle Erscheinen des Bildes im Entwicklerbad des Fotolabors. Im Lauf der Jahre gibt es dabei Phasen, in denen die Pinselstriche heller, transparenter werden und sich bisweilen in den strengen Rhythmus der einzeln gesetzten, rechteckigen Pinselabdrücke breite, horizontal gezogene Farbbahnen einschleichen, vgl. *SQR XII*, 2002, und *SQR XV*, 2002. Zudem gestattet sich Uslé die Freiheit, in die strenge asketische Schwarz-Grau-Monochromie hinein einzelne Farblinien und Farbpunkte zu setzen (*SQR XIV*), die vor dem dunklen Fond geradezu schmuckhaft leuchten. Vor allem in den helleren Bildern, in denen der Pinselabdruck kein gleichmäßiges, paralleles, hauchfeines Linienraster ergibt, sondern sich als helles Zick-Zack-Band auf der Leinwand manifestiert, wirkt die Bildstruktur bisweilen wie gewebt und erinnert in ihrer seriell-ornamentalen Qualität an Teppichmuster [*SQR IX (Ikuros dream)*, 2001/02, *Onon*, 2008].

Noch deutlicher allerdings trägt die Bildstruktur der SQR ein kinematografisches Moment in sich, nicht zuletzt aufgrund der Struktur der Pinselstriche, die in ihrer endlosen Addition wie Filmstreifen wirken.⁹ Der extrem dünne, durchscheinende Farbauftrag der Vinyl- und Dispersionsfarben, mit denen Uslé arbeitet, und das wie hauchfeiner Puder über der Bildoberfläche liegende Pigment verstärken den transparenten, zelluloidartigen Charakter dieser Malerei, die stets „auch etwas Phantasmatisches ausstrahlt, die Aura eines virtuellen Nicht-Raums“¹⁰. Tatsächlich sind Kino und Film wie auch die Erfahrung der von Neonflimmern durchstrahlten urbanen Metropole ein entscheidender Einfluss im Gesamtwerk des Spaniers.¹¹ Uslé hat in diesem Zusammenhang in einem seiner Texte aus dem Jahre 1993 ausgeführt, dass ihn am Kino am meisten die reale Zeit fasziniere, die man verbraucht, während man den Film betrachtet.¹² Diese Äußerung führt zu einem weiteren zentralen Aspekt der SQR-Bilder: dem Zusammenhang zwischen Bild und Prozess. Es geht Uslé dabei – und das gilt auch für das Gesamtwerk – um nichts weniger als um eine Bildrealität, die in ihrer Totalität zugleich den Prozess, der zu ihr führte, wie auch jeden einzelnen Augenblick dieses Prozesses sichtbar und erlebbar hält. In diesem Sinn sind Moment

IN DER NACHTWELT

Ich stehe vor einem Bild von Juan Uslé aus den Jahren 2001/02, der Nummer XVI in einer Serie, die den Titel „Soñé que revelabas“ (Ich träumte, dass du erscheinst) trägt.

Mein erster Eindruck der drei Meter hohen und über zwei Meter breiten Leinwand ist der von dutzenden schwarzen Bändern, die Zeile um Zeile straff über das Bild gespannt wurden. Ich stelle mir also vor, dass Horizontalität die Grundlage des Bildes ist und vielleicht sogar sein „Thema“. Dann aber bemerke ich beinahe sogleich etwas, dass dieser ersten Annahme entgegensteht: Jedes der „Bänder“, wie ich sie für mich nenne, besteht aus unzähligen senkrechten Linien, die der Künstler in abgehackten Pinselbewegungen auf die Leinwand gesetzt hat.

Wie kann ein Gemälde von so ausgeprägter Horizontalität in Wirklichkeit aus einer immensen Zahl von Vertikalen bestehen? Ich stelle die Frage einstweilen hintan und besehe mir das Bild genauer. Dabei stelle ich fest, dass jede der senkrechten Linien innerhalb der waagerechten Bänder ihrerseits zahllose kleine Schwingungen aufweist. Die Abstände dieser schwingenden Linien schwanken sowohl innerhalb eines Bandes als auch im Verhältnis zu den Bändern darüber und darunter.

Jede der senkrechten Linien ist ein wenig gekrümmt, als stehe sie unter Druck. Das verleiht dem Gemälde etwas Geologisches, lässt an Sedimentschichten denken oder an der Erdkruste entnommene Bohrkerne.

Dann fällt mir ein weiteres lineares Element auf: Jedes der Bänder ist von helleren Adern wie winzigen Blitzen durchschossen, vielleicht den Reflexen eines harten Streiflichts.

Plötzlich wirkt es auf mich wie eine Schultafel, die nach irgendeinem System methodisch abgewischt

wurde, oder wie eine mit Kreidestrichen geführte Zählung.

Die Bänder schließen sich zu helleren und dunkleren Gruppen zusammen. So sind die obersten fünf Bänder dunkler als die fünf darunter, die wiederum heller sind als die nachfolgende Gruppe (man kann sie sich wie Folgen von Wellen vorstellen, die ein Segler oder Surfer aufmerksam verfolgt), die von oben nach unten nach und nach dunkler wird, bevor das nächste Farbereignis auch sie unterbricht.

Wie alle Gemälde in der Serie SQR gleicht dieses Bild einer symphonischen Komposition, in der Instrumente ihren Einsatz haben und wieder verstummen, sodass ein unablässig sich wandelndes Klanggewebe entsteht. Man könnte es als Partitur für ein Musikstück verwenden.

Dann kommen zwei Zeilen, in denen die weißen senkrechten Linien sehr weiß sind, was meine Aufmerksamkeit auf eine weitere Art der Variation lenkt: In jeder Gruppe von Bändern hat das Verhältnis von Weiß (Linie) zu Schwarz (Grund) eine andere Wertigkeit.

Und dann darf ich die schmalen schwarzen waagerechten Lücken zwischen den Bändern nicht übersehen. Noch dazu sind diese „Ritzen“ an einigen Stellen in der Nähe des oberen und des unteren Randes des Bildes nicht schwarz, sondern weiß.

Ein Band (das zweite von oben) zeigt einen deutlichen silbrigen Schimmer, oder liegt das nur an der Beleuchtung? Ich wechsele den Blickwinkel, um herauszufinden, ob das, was ich da sehe, „in der Malerei selbst“ liegt oder eine „Wirkung des Lichts“ ist. Aber natürlich sind diese zwei Kategorien überhaupt nicht auseinanderzuhalten, jedenfalls nicht bei einem Maler wie Uslé.

und Dauer, Prozess und Ergebnis auf jedem SQR-Gemälde unauflöslich miteinander verbunden. Das Momentum des Pinselstrichs addiert sich zu einem Prozess, der zu einem Bild führt, das in dem schimmernd-schmalen Zeit-Raum zwischen Präsenz und Verlöschen immer auch die Dauer abbildet, die es benötigte, dieses Bild zu malen. Ohne zum Meta-Text zu werden, speichern Uslés SQR verschiedenste Aspekte dessen, was heute ein Bild sein kann und zu sein vermag: Autoreflexiver Malakt, porträthafter Ausdruck des eigenen Körperbewusstseins, prozesshafter Nachvollzug von Augenblick und vergehender Zeit und die Vergegenwärtigung der ewigen Sehnsucht danach, im Bild etwas sichtbar zu machen, was eigentlich strukturell unsichtbar bleiben muss.

Anmerkungen:

- 1) Vgl. *Juan Uslé. Back & Forth*, Ausst.-Kat. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 1996, S. 252.
- 2) Ebd. S. 259.
- 3) Ebd. S. 262.
- 4) Ebd. S. 260.
- 5) John Yau, „Embrace. The Paintings of Juan Uslé“, in: *Juan Uslé. Switch on/Switch off*, Ausst.-Kat. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga 2008, S. 73.
- 6) Vgl. John Yau im Gespräch mit Juan Uslé (ursprünglich in: *The Brooklyn Rail*, April 2011), wiederabgedruckt in: *Juan Uslé*, Ausst.-Kat. Galerie Lelong, Paris 2013, S. 37ff.
- 7) Stephanie Rosenthal, *Die Farbe Schwarz in der New York School*, Dissertation, München 2003, S.51.
- 8) Bis auf die Arbeit *SQR V* (2000/01), auf der die Pinselstriche vertikale Zeilen bilden, weisen alle übrigen Arbeiten der Serie eine horizontale Zeilenstruktur auf.
- 9) Vgl. David Carrier im Interview mit Juan Uslé, in: *Juan Uslé. Open Rooms*, Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2003, S. 38f, und John Yau, „Embrace. The Paintings of Juan Uslé“, in: *Juan Uslé. switch on / switch off* 2008 (wie Anm. 5), S.74f.
- 10) Stephan Berg, „Das Momentum der Malerei“, in: *Juan Uslé. First Time Germany*, Ausst.-Kat. Museum Morsbroich, Leverkusen 2002, S.22.
- 11) Vgl. dazu auch das Werk von David Reed.
- 12) *Juan Uslé. Back & Forth* 1996 (wie Anm. 1), S. 255.

Mal wirkt jedes Band auf mich wie ein aus einem Baum herausgesägter Streifen Holz, auf dem sich die Jahresringe abzeichnen, mal wie ein Stück Magnetband, das ein Tonmeister abgeschnitten hat.

In einigen der Bänder fangen die Linien an, sich ein wenig nach links oder rechts zu neigen.

Ich denke an aus altmodischen metallenen Lettern gesetzte Zeilen. Dann wieder erinnern die Bänder mich an Keilschrifttafeln, eine Verknüpfung, die mir zuerst in den Sinn kam, als Uslé erwähnte, dass einige Gemälde aus der Serie SQR die Untertitel *Tigris* und *Eufrates* tragen (sie entstanden in Reaktion auf den Irakkrieg).

Uslé selbst beschreibt die Arbeit an den SQR-Bildern als an die innere Tätigkeit seines eigenen Körpers gekoppelt. „Ich bewege den Pinsel und drücke bis zum nächsten Schlag meines Herzens auf. Ich versuche, mich an eine Sequenz, einen Rhythmus zu halten, der vom Takt meines Herzschlags vorgegeben wird.“ Ein Grund, warum er, vor allem in New York, vorwiegend nachts an der Serie arbeitet, ist, so sagt er, dass er Ruhe braucht, um sich auf das Pulsieren seines Blutes konzentrieren zu können. Die Anknüpfung der Pinselbewegung an die des Blutes bedeutet, dass die Bilder zu einem gewissen Grad durch seine körperliche Verfassung bestimmt werden. „Das Ergebnis“, so erklärt er, „wechselt von Arbeit zu Arbeit und von Tag zu Tag je nachdem, wie ruhig oder erregt mein Puls ist (das Herz pumpt nicht immer gleich viel Blut)“.

Die Linien in Uslés SQR-Bildern (also die kurzen Vertikalen, aus denen die waagerechten Bänder zusammengesetzt sind) sind nicht einzeln gesetzt, sondern ergeben sich aus einem Prozess (in dem der Pinsel im Rhythmus des Herzschlags des Künstlers nacheinander aufgedrückt und wieder angehoben wird). Dieser Prozess liegt den größeren Mustern zugrunde, die demnach nicht das Ergebnis bewusster Entscheidungen sind. Das erklärt wohl ein Stück weit das textilartige Erscheinungsbild der Gemälde, die manchmal an Moiréseide und andere Gewebemuster erinnern. Überhaupt lassen Uslés Bilder auch außerhalb der Serie SQR oft an gemusterte Stoffe, insbesondere an bestimmte afrikanische Textilien, denken, also an das, was der Forscher Robert Farris Thompson „rhythmisierete Textilien“ nennt.

Doch obwohl sie in einem Prozess entstehen, ist jede der Linien (in *SQR XVI* sind sie senkrecht, in ande-

ren Arbeiten diagonal) einzigartig. Es wäre unmöglich gewesen – oder hätte doch ein aus ganz anderer Quelle gespeistes künstlerisches Empfinden erfordert –, jede dieser Linien von Hand zu ziehen. Und dann hätte Uslé keinen Zugang zu jener tiefgründigen physischen Ordnung gewonnen, aus der die Serie ihre Kraft bezieht.

Die SQR-Bilder sind äußerst trockene Gemälde. „Trocken“ nicht im Sinne eines Mangels an Empfindung oder Gefühl, sondern als das Gegenteil von nass. Sie sehen aus, als hätte man sie aus nichts als Schiefertafeln und Kreidestaub herstellen können oder aus versteinertem Wetter oder aufgezeichneten Klängen. „Trockenpigment“ ist in der Tat eines der Materialien, die der Künstler verwendet; dazu kommen Vinyl und Dispersionsmedium. Man denkt nicht, dass sie mit einem Pinsel gemalt sind (auch wenn man weiß, dass dem so ist). Nirgends ist auch nur ein Tropfen zu sehen.

Das methodische Verfahren und das Vorgehen, in einer oberen Ecke anzufangen und die Leinwand Zeile um Zeile auszufüllen, erinnert unwillkürlich an das Werk Roman Opalkas, eines polnisch-französischen Künstlers, der sich bis zu seinem Tod beinahe ausschließlich damit beschäftigte, Leinwand nach Leinwand in dicht aneinandergesetzten Zeilen mit weißen Zahlen auf immer hellerem Grund zu bemalen. Beide Künstler scheinen ihr Werk und den Betrachter in ein Reich der Meditation zu führen, mit dem Ziel einer Zen-artigen Entleerung des Bewusstseins. Die Arbeit an diesen Bildern, so Uslé, „ist, als füllte ich die Welt mit Stille, einer Stille aus dem Nichts, auch um einen wenigstens ausreichend großen, großzügigen Raum zu bezeichnen, der zu diesem Zweck gewählt wurde. Es ist wie ein Exerzitium, eine Reinigung, eine Suche nach Leere anhand einer biologischen Bezugsgröße. Vielleicht male ich diese Bilder, weil unser Sehen zu verunreinigt ist und weil Bilder uns manchmal quälen. Wir sind von Bildern überlastet, die wir ständig einatmen.“ Allerdings verlässt Uslé sich auf die inneren Rhythmen seines Körpers, wohingegen Opalka eine strenge mathematisch-konzeptuelle Struktur schafft.

Andere Kritiker (Kevin Power, Alisa Tager) haben das besondere Flackern in Uslés Gemälden bemerkt. Die Bilder der Serie SQR zeigen einen stroboskopartigen Effekt, als sei eine Lichtquelle in schnellem Takt ein- und ausgeschaltet worden, um ein Gefühl verlangsamter Bewegung zu vermitteln. Sie legen

einen interessanten Zusammenhang zwischen pulsierender Beleuchtung und dem inneren Puls des menschlichen Körpers nahe.

Neben der lebendigen Farbigkeit anderer Gemälde von Uslé mögen die SQR-Bilder wie „schwarze“ Malerei wirken, aber gemessen am Werk des berühmtesten Schöpfers „schwarzer Bilder“, Ad Reinhardt, zeigen Uslés Leinwände ein reiches Spiel der Farben. Es gibt SQR-Bilder mit blauen Bändern, roten, grünen und rosafarbenen Linien, Reihen roter oder gelber Punkte.

Zwei andere „schwarze“ Werkgruppen: Goyas (die allerdings eher der Stimmung als der Farbgebung nach „schwarz“ sind) sowie eine Reihe von Bildern aus der Mitte der 1960er Jahre, die die Künstlerin Joan Mitchell ihre „schwarzen Bilder“ nannte – „obwohl Schwarz in ihnen nicht vorkommt“.

Bei einem Besuch in Uslés Atelier in einem alten Gebäude an der Ecke Broadway und Bleecker Street erwähne ich, das Ad Reinhardt sein Atelier ebenfalls am Broadway hatte, nur vier Blocks weiter nördlich, im Haus Broadway Nr. 732. Uslés Bemühen um Abbildlosigkeit in der Serie SQR hat viel mit Reinhardts Projekt gemeinsam, aber man kann sich kaum einen Künstler vorstellen, der weniger doktrinär, weniger auf Ausschließung bedacht wäre. Später dachte ich darüber nach, wie wichtig der Broadway für einen anderen nach New York eingewanderten Künstler war, der von großer Bedeutung für Uslés Arbeit ist: Piet Mondrian, den Schöpfer von *Broadway Boogie Woogie* (1942/43). 1991 malte Uslé ein Bild mit dem Titel *Boogie-Woogie*, in dem Tropfen weißer Farbe auf rotem Grund ein Raster bilden.

Das urbane Umfeld ist für Uslé entscheidend, wie die vielen Fotos von architektonischen Details zeigen, die er in verschiedenen Städten aufgenommen hat. In ihnen treten Licht, Farbe und Muster in ein leuchtendes Wechselspiel, das sich unverkennbar in seinen Gemälden widerspiegelt. Uslé zählt offenbar zu den abstrakten Malern, deren Werk unmittelbar mit bestimmten Stadtlandschaften kommuniziert. In dieser Hinsicht sehe ich seine Malerei in der Nähe des Frühwerks Ellsworth Kellys und der von Paris und New York inspirierten Kompositionen Shirley Jaffes.

Als ich Uslé an einem Tisch gegenüber saß, fiel mir die Backsteinmauer des Nachbargebäudes nur wenige Meter vor seinem Atelierfenster auf: das

Bayard-Condict Building, das einzige Werk des großen Architekten Louis Sullivan in New York. Das zwischen 1887 und 1889 errichtete Bayard-Condict war einer der ersten Stahlskelettbauten in der Stadt. Seine Terrakotta-Schaufassade ist unverwechselbar, aber die von Uslés Atelier aus sichtbare Seitenfront des Gebäudes ist eine schmucklose Ziegelmauer. Mir schien offenkundig, dass jahrelange Arbeit in unmittelbarer Nachbarschaft zu dieser riesigen Backsteinfläche Uslés Herangehensweise an Modularität wie auch seine nuancierte Verwendung wechselnder Farben beeinflusst haben musste. Der Künstler sagte mir, dass ein bestimmtes Werk, ein dunkles horizontales Gemälde aus dem Jahr 1997 mit dem Titel *Encerrados (Amnesia)*, ein Vorläufer der SQR-Gemälde, ihn besonders an die Backsteine von Sullivans Gebäude erinnert.

Im Gespräch mit mir erwähnte Uslé ein „Negro el 10“ überschriebenes Gedicht von Julio Cortázar (der Titel, „Schwarz, 10“, bezieht sich auf das Roulette-
rad). Obwohl ich Cortázars Werke seit langem kenne und sehr schätze, war mir dieses Gedicht neu. Der Autor verfasste es in einem Pariser Krankenhaus nur wenige Tage vor seinem Tod im Jahr 1984. Das als Begleittext zu einer Reihe von Lithografien seines Freundes Luis Tomasello entstandene Gedicht besteht aus zehn nummerierten kurzen Stücken, die sich aus verschiedenen Blickwinkeln dem Thema Schwarz nähern. Im ersten Stück geht es um die Vorstellung von Schwarz als Leere: „1. Empieza por no ser. Por ser no. El Caos es negro. / Como es negra la nada.“ (Zu Deutsch ungefähr: „1. Fang an damit, nicht zu sein. Das Nicht zu sein. Das Chaos ist schwarz. / Wie das Nichts schwarz ist.“) Das zweite Stück schließt mit einem Satz, von dem ich angesichts des Wechselspiels von Licht und Dunkelheit in den SQR-Bildern – wo es scheint, als habe sein schwarzes Pigment ein gleißendes Licht eingefangen, das es jetzt in einem unregelmäßigen Aufblitzen freigebe – vermute, er sei für Uslé von besonderer Bedeutung: „Toda luz en el carbón se abisma en el basalto“ – „Alles Licht in der Kohle versinkt im Basalt“.

Die SQR-Gemälde unterscheiden sich von Uslés anderen Bildern nicht nur in ihrer reduzierten Farbgebung und der von Kante zu Kante geschlossenen All-over-Malerei, sondern auch in ihrer Einheitlichkeit, ihrer seriellen Struktur. Normalerweise beginnt er die Arbeit an jedem neuen Werk ohne Voraussetzungen und sucht, wie er sagt, nach „Nicht-Wieder-

holung“, aber nachdem er drei „schwarze“ Bilder gemalt hatte, beschloss Uslé, dass die Zeit reif war, seine eigenen Regeln zu brechen. „Ich dachte mir, warum nicht mit einem neuen Projekt anfangen, das auf dieser Idee [der Gleichförmigkeit] beruhen würde, das die Idee und die Möglichkeiten der Wiederholung erkunden würde?“

Die SQR-Bilder sind auf eigene Art zurückhaltend. Die Wiederholung in ihnen hat, so scheint mir, weniger mit klassischer Minimal Art zu tun als mit Brian Enos Idee der Ambient-Musik, also Kompositionen, die auf die Herstellung eines angenehmen akustischen Umfelds zielen. Enos erste Ambient-Musik auf dem 1978 erschienenen Album *Ambient 1: Music for Airports* verbreitet ein Gefühl gelassenen Dahintreibens. Durch den Einsatz von Endlosbändern verschiedener Spieldauer entsteht der Eindruck eines Gleitens zwischen wiederkehrenden Klangeinheiten; darin ist diese Musik der Verschmelzung von Wiederholung und Zufall in Uslés Gemälden sehr ähnlich. Ich stelle mir vor, wie er spätabends in seinem New Yorker Atelier arbeitet; die Geräusche des Verkehrs in den Straßen mehrere Stockwerke unter ihm dringen nur gedämpft und wie von fern ein, sodass sein Loft so still ist, dass er die Rhythmen seines eigenen Blutkreislaufs hören/spüren kann: ein Soundtrack ganz im Stil von Enos Ambient-Musik, den ich mir so deutlich vorstellen kann, dass ich ihn beinahe höre. Ein Hauptmerkmal dieser Musik ist die Freiheit, die sie dem Hörer lässt. Im Begleitheft zu *Music for Airports* erklärt Eno, Ambient-Musik müsse „vielen verschiedenen Aufmerksamkeitsniveaus Rechnung tragen, ohne ein bestimmtes zu erzwingen“. Auf bemerkenswert ähnliche Weise fordern die SQR-Bilder nie die Aufmerksamkeit des Betrachters ein, sondern erwarten sie geduldig. Es gibt nicht die eine richtige Weise, diese Bilder zu anzusehen: Der Blick kann über sie hingleiten, so wie man auf hoher See das Auge über den Horizont streifen lässt, oder bei Einzelheiten stehenbleiben und sie genauer mustern. Als Antwort auf eine lange Geschichte modernistischer Abstraktion sind die Gemälde mit ihrer Eleganz, formalen Komplexität und raffinierten Behandlung von Raster und Feld eine Augenweide, aber sie lassen sich insbesondere angesichts ihrer quasi-indexikalischen Grundlage in der zwingenden Verknüpfung von Pinselstrich und Puls auch als Versuch betrachten, sich dem Erbe eben dieser Abstraktion zu entziehen.

Uslé sagt, dass der Titel sich auf das Reich der Träume bezieht, aber auch auf die fotografische

Dunkelkammer. Das Spanische kennt für sie zum einen den Ausdruck *cuarto de reveler*: eine Kammer der Entwicklung oder Offenbarung. Die andere Bezeichnung, *cuarto oscuro*, kommt dem englischen *darkroom* oder dem deutschen Wort *Dunkelkammer* näher. Oft denken wir uns Dunkelheit und Offenbarung als Gegensätze. Es zählt zu den vielen denkwürdigen Paradoxien der Bilder in Juan Uslés Serie „Soñé que revelabas“, dass sie uns zeigen, wie viel sich im Schutze der Dunkelheit offenbaren lässt, in tiefer Nacht, wenn wir der raunenden Musik unseres unsichtbaren Blutes lauschen, wenn wir aus Fenstern auf alte Backsteinmauern blicken, wenn wir uns dem bevorstehenden Erlöschen allen Lichtes in einem im Krankenhausbett verfassten letzten Gedicht stellen, wenn wir vor einem Gemälde stehen, bei dem ein Künstler seine normale Palette beiseitegelegt hat, um uns einzuladen, ihm in eine Nachtwelt zu folgen.

Alle Äußerungen des Künstlers zitiert nach „Juan Uslé with John Yau“, einem im April 2011 in *The Brooklyn Rail* erschienenen E-Mail-Interview. Julio Cortázers Gedicht „Negro el 10“ findet sich in einer Druckfassung sowie im Originalmanuskript auf der Webseite der *Revista de la Universidad de México*: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/negro.pdf>, und auf Seite 3 in diesem Katalog.

Ángel González

SQR: DAS NACHTLIED

„Wenn du träumst, du seiest wach,
dann weil dir keine andere Wirklichkeit
mehr bleibt als dein Schlaf.“

José Bergamín

„Jedes Bild ist ein Schlaf für sich.“

Walter Benjamin

Die Abstraktion, die jäh zwischen den Erfordernissen der Geometrie und der trügerischen Schicksalhaftigkeit der Geste hin und hergerissen ist, gerät seit ihren Anfängen immer wieder ins Stolpern. Sie bleibt hinter fast allem, was ihr anfangs noch erreichbar zu sein schien, zurück, verkündete sie doch im Brustton der Überzeugung eine grenzenlose und vielversprechende „Welt“, die dem Leben gegenüber ebenso aufgeschlossen sei wie die Welt im eigentlichen Sinne, diejenige, die wir bewohnen und die über Jahrhunderte hinweg die Künstler inspiriert hat.¹

In der Tat schien alles möglich, und am Ende blieb doch fast nichts davon übrig. Mangels intellektueller Grundlage – denn weder Kandinsky noch Greenberg gaben etwas anderes als Geschwätz von sich² – und vor allem in Ermangelung eines Bewusstseins für die eigenen figurativen Fähigkeiten – nennen wir es einmal so, obgleich es paradox klingt – führt die Abstraktion auch weiterhin ein kümmerliches Dasein als Fantasma und Stereotyp ihrer selbst. Sie steckt in einer Sackgasse, insbesondere da sie sich in gewisser Weise ihrer eigenen Geschichte gegenüber verpflichtet fühlt. In den Vereinigten Staaten, wo sie als Teil der Tradition gewürdigt wird und häufig dem verhaftet ist, was fälschlicherweise als ihr wesentlicher Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts gilt, könnte sie nicht bleierner und beklemmender sein.

Ich möchte nicht meine Geringschätzung gegenüber jener Kunstgattung verschweigen, die unfähig ist, sich als Dekor zu bekennen und sich davon zu befreien, auch wenn sie einer erhabenen Kunstgattung sehr nahe kam. Nur daraus, dass ich gleich zu Beginn mein Misstrauen gegenüber der Abstraktion ausdrücke, die in meinen Augen bereits verkümmert ist – und zwar ungeachtet ihrer beklagenswerten „geistigen“ Neigungen –, gewinnt der Anspruch, den ich hier an die Malerei Juan Uslés stelle, all seinen Sinn. Warum sollte ich noch weiter darum herumreden, oder es bis zum Schluss zurückhalten? Uslés Malerei ist für mich ohne Zweifel die attraktivste und stimulierendste, die ich kenne, die einzige überhaupt, selbst in diesen Zeiten, in denen die Abstraktion ausgelaugter denn je zu sein scheint.

Der Grund für diese wunderbare und allgemein anerkannte Erhabenheit sind nicht nur Juans malerische Fähigkeiten, sondern ist auch und vor allem etwas, das diese Fähigkeiten erst zum Vorschein und zur Entfaltung gebracht hat, etwas, das, wie ich bereits sagte, bei der großen Mehrheit derjenigen, die sich in der Abstraktion ergehen, schmerzlich zu fehlen begann: das klare Bewusstsein für seine Stärken; oder einfach die sich in Juans Malerei so wunderbar offenbarende Tatsache, dass er alles kann, dass er es praktisch mit allem aufnehmen kann; anders gesagt,

mit sämtlichen Erfahrungen, die der Künstler mit der Welt in ihrer Gesamtheit gesammelt hat: mit jeder Sache, die er gesehen oder gespürt hat, zu jeder Tages- und Jahreszeit, unter den beliebigsten Umständen, in der Großstadt oder in einer Berghütte... Soweit ich weiß, hat noch niemand – auch nicht Pioniere wie Kandinsky oder Kupka – jemals ein so ambitioniertes Programm für die Abstraktion formuliert, das einfach alles umfasst, alles Erlebte und Erinnerte, und sei es im Traum.

Juan hat es auf so prägnante und überzeugende Weise gesagt, dass es seinen Bewunderern nicht umsonst in Erinnerung geblieben ist: „Abstraction is a blind room, but everything is there. You need only press a button and everything will appear.“³ Die Kritiker haben sich nicht ohne Grund mit diesem *Dictum* Juans aufgehalten, die meisten waren allerdings bessen davon, den einen Schalter umzulegen, mit dem sich *alles* ans Licht bringen ließe.⁴ Wichtig ist jedoch, dass *all dies*, wenn auch im Dunkeln verborgen, so doch schon vorher latent vorhanden war; dass das Zimmer von Anfang an zwangsläufig voll war von dem, was auf den ersten Blick nur als Dunkelheit erschien. Womit konkret, das werde ich hier zu beschreiben versuchen.

Die Vorstellung von einem Schalter hat die Berichte über Juan mit Sicherheit ein wenig verfälscht. Plötzlich, so erzählen uns die verblüfften Kritiker, *ist es hell*; das Licht *blendet* beinahe noch stärker als die zuvor im Raum herrschende Dunkelheit. Alles scheint sich blitzschnell in einem einzigen „Augenblick“ zu ereignen und auf ebenso wundersame Weise, wie wenn man einen Lichtschalter betätigt. In Kürze werden wir sehen, wie die Bilder der gerade ausgestellten Serie „Soñé que revelabas“ (SQR) [Ich träumte, dass du erscheinst] diesen Augenblick der vollkommenen und allumfassenden Illumination, dieses gleichsam göttlichen Geschehens einfangen, bei dem es plötzlich, unabhängig von dem, was erleuchtet wird, hell wird. In der *Genesis* dagegen – ach! – gab es noch nichts, nur Licht, frei von allem, was man hätte malen können, denn das Licht selbst lässt sich nicht malen, ganz gleich, was man auch behaupten mag. Dazu zählen etwa Dummheiten wie, dass es „Maler des Lichts“ gebe, oder Bilder, „die vor Licht nur so strotzten“, so als könnten sie einem bei Stromausfall den Weg durch das Haus leuchten.

Wir haben es hier jedoch mit Bildern zu tun, die entweder hell oder dunkel sind – und dies mal mehr und

mal weniger. Und so kommt es, dass Émile Zola, wenn er von den Impressionisten seiner Zeit spricht, sagt, dass ihre Bilder – im Gegensatz zum traditionell „dunklen Salon“ – einen „hellen Salon“ darstellten. Wir können also sagen, dass das, wenn man den fragwürdigen Schalter betätigt, Helligkeit schafft; und ich verstehe das so, dass der Maler immer mehr Klarheit darüber gewinnt, dass die Abstraktion einfach *alles vermag*, zumindest ebensoviel wie das Figürliche. Ich stelle mir vor, wie Juan dies nach und nach bemerkt, und zwar auf beinahe dieselbe Weise, wie wenn sich tagsüber die Helligkeit gegen die nächtliche Dunkelheit durchsetzt. Früher sagte man auf Spanisch „al clarear“ (wenn es hell wird) und veranschaulichte damit einen Prozess, der durch das heute geläufige Wort „amanecer“ (Tagesanbruch) abgeschwächt und komprimiert wird.

Das Malen kreist, ebenso wie jede andere menschliche Arbeit, um den Tag. Die Arbeiten und die Tage wurden nicht zufällig in einem Zusammenhang genannt. Und gewiss ist „el alba“ (die Morgendämmerung, eigentlich „das Weiße“, Anm. d. Ü.) – ein Wort, das die allmählich anbrechende Helligkeit in ihrer extremsten Form zum Ausdruck bringt – diejenige Tageszeit, die ausnahmslos allen gehört: Sie ist die Zeit der Nachtschwärmer, der Freunde der Nacht, die nach Hause kommen, und die Zeit derjenigen, die aufstehen, um zur Arbeit zu gehen. Das elektrische Licht hat es nicht vermocht, diese strenge und mächtige und darüber hinaus als vernünftig wahrgenommene Ordnung vollständig aufzubrechen, sodass die Verrücktheit Don Quijotes sich gleich zu Beginn des Romans zeigt: in seiner Verwirrung zwischen den Nächten, in denen er „von einem lichten Moment zum nächsten wechselte“, und den Tagen, an denen sich hingegen „ein trüber Moment an den anderen reihte“. Was für eine geniale Art und Weise zu erklären, was nicht jene beklagenswerte Kategorie von Verrücktheit zu sein scheint, für die wir nur Mitleid aufbringen können, sondern eben jene andere, die das routinemäßige und langweilige Leben von Alonso Quijano, wie Cervantes selbst es kurz zusammenfasst, in sein Gegenteil, nämlich in ein bewegtes und buntes, abenteuerliches und für die Leser des Buches noch immer höchst interessantes Leben verwandeln wird!

Dies mag die Art von Verrücktheit gewesen sein, die die Psychiater des ausgehenden 19. Jahrhunderts leichthin mit künstlerischem Talent in Verbindung brachten, und die sogar – der in vielen Dingen doch

so konservative – Jacques Lacan den Paranoikern zuschrieb. Viele Leser mögen dies höchstwahrscheinlich für einen alten Zopf halten, doch tatsächlich lassen die Gründe, aus denen ein Mensch letzten Endes Künstler wird, keine bessere Erklärung zu als jene Unordnung, die der junge William Blake, im Unterschied zu der verzagten Meinung von Sir Joshua Reynolds hinsichtlich des äußerst ungeordneten, ja sogar exzessiven Lebens, das Raffael geführt hatte, reklamierte. Und welche Unordnung – und Sie sehen schon, dass ich so pompöse Ausdrücke wie die platonische *theia mania* zu vermeiden suche – könnte größer sein als diejenige, die sich zwischen Tag und Nacht ereignet, die andererseits schon wieder so modern ist, moderner als alles andere?

Doch es war sicherlich kein blitzartiges Licht, das Juan Uslé die ungeheuren Fähigkeiten der Abstraktion vor Augen führte, die seine Malerei auf so herausragende Weise zu erforschen und auszunutzen vermochte. Vermutlich waren es die Hirngespinnste zwischen Helligkeit und Dunkelheit, die Verwirrung, die sich beim Heller-Werden ausbreitet. Auf diesem verwirrenden und unbeständigen, schmalen Grad „beginnt“ Juans Malerei, dort, wo sie sich in eine Malerei aufspaltet, die zum einen mit aller Kraft zum Glanz des Tages hin strebt, und ihre Augen andererseits weiterhin auf die lichtundurchlässige Nacht gerichtet sind. Masken, vermutlich das älteste und mächtigste *Artefakt*, zeigen uns im Dunkeln die grundlegende Duplizität des künstlerischen Schaffens; die Täuschung, die Daedalus als der erste Künstler überhaupt sogar in seinem eigenen Verhalten an den Tag legte.

In dieser Hinsicht stellt SQR gewiss nicht den Schlüssel zu Juans Malerei dar, denn in der Malerei hat derlei mit Sicherheit keinen Platz und wird von ihr auch nicht benötigt; dies ist schlichtweg der *Ort*, an dem sie mit der Dunkelheit der Nacht in Berührung kommt,⁵ die niemals so verschlossen ist, als dass man sie mit schwarzer Farbe wiedergeben müsste. Mit welcher also dann? „Nachts“, so heißt es in einem spanischen Sprichwort, „sind alle Katzen braun“, als wolle man sagen, dass zu dieser für Streifzüge so günstigen Zeit alle dieselbe Farbe haben wie die Nacht, eine ebenso unbestimmte Farbe wie Braun, eine dunkle Mischung aus Schwarz und Rot, gelegentlich mit einem Stich ins Gelbe, das „einzige“ glaubwürdige Schwarz, das schon Goya und die Impressionisten uns nahebringen wollten. Die Farbe der Nacht also, und so ist es nicht verwunderlich, dass

manche auf Spanisch „al pardear“ (wenn es braun wird) statt „al anochecer“ (bei Einbruch der Nacht) sagen. Sie schaffen damit einen deutlichen und wunderbaren Gegensatz zu „al clarear“ (wenn es hell wird) und verwenden diesen Ausdruck noch immer anstelle von „al amanecer“ (bei Tagesanbruch) ...

Die Nummer VII der Serie SQR ist die einzige, die in konventionellem Braun gemalt wurde, einem Erd- oder Kastanienbraun; der Rest führt hinein in eine noch unzureichender definierte, wenngleich ausgiebig nuancierte Skala, wie es bei einem derart für Farben empfänglichen Maler zu erwarten war – und für mich vielleicht noch mehr in diesen Nacht- als in den Tagbildern. Eingefügte grelle, vor allem blaue Farbstreifen wie sich im Dunkeln öffnende Ritzen, Anzeichen des neuen Tages, bestätigen, dass es sich nicht um direkte Darstellungen der Nacht handelt – was für einen Maler, der für Abstraktion steht, nicht sehr angemessen wäre –, sondern um zwischen ihn und die Nacht eingefügte Schussfäden, ganz vielfältige geometrische Strukturen wie Rollläden, Jalousien, Vorhänge oder Gardinen, durch deren Zwischenräume die auf der anderen Seite sich ausbreitende Helligkeit dringt. Manchmal regelmäßig, so wie bei den Rollläden, manchmal in Form unregelmäßiger Flecken. Das beste Beispiel hierfür in der Serie ist das Bild Nr. VI, mein Lieblingsbild, auf dem das helle Tageslicht tropft und eine Art Halskette bildet, ein öliges Rinnsal, das auch etwas von einer langen Kette aus Zähnnchen hat, was schlagartig jene herrliche barocke Metapher verständlich macht, die viele als zu gekünstelt empfinden: „Deine Zähne wie Perlen ...“ etc. Hatten wir uns nicht bereits darauf verständigt, dass es die Abstraktion mit allem und jedem aufnehmen kann?

Das Bild vom Rollladen, das sich gerade bei diesem Werk aufdrängt und uns allen so viele Erinnerungen an späte Momente des Aufstehens bringt, ist trotz allem nicht das häufigste der Serie SQR. Auch nicht das beunruhigendste. Letzen Endes erscheint uns ein geschlossener Rollladen als ausreichende Barriere zwischen unserem Zimmer und der Außenwelt. Vorhänge und erst recht Gardinen empfinden wir dagegen nicht nur als sehr wenig Schutz gebend, sondern, schlimmer noch, sie verharren selten in derselben Position und wirken beunruhigend, weil sie dazu neigen, sich zu bewegen. *Abierto*⁶ (Offen), *Inquieto* (Unruhig) und *Movedizo* (Bewegt), wie Juan drei Bilder der Serie genannt hat, sind sowohl Eigenschaften der Nacht als auch von gewissen, durchscheinenden

Gewebe wie Gaze oder Seidenspitze⁷, die bei der Herstellung von Gardinen verwendet werden, deren spanischer Name „visillo“ uns schon allein zu denken geben müsste.

Walter Benjamin erlebte in einem Zustand der Bewusstseinsstörung, was nun in der entsprechenden Erzählung in „Über Haschisch“ nachzulesen ist. Darin macht er über das Ornament Aussagen, die sich ebenso gut über Juans Malerei machen ließen, insbesondere dass es sich dabei um ein Gewebe aus sich kreuzenden Fäden handelt. Die textile Struktur ist unverkennbar und ein typisches Merkmal von Juans Malerei. Er selbst hat es uns durch einige seiner Werktitel verraten: Sie bilden eine Reihe von Begriffen, mit denen sich das semantische Feld von Gewebe definieren lässt. Dazu zählen *Netz*, *Knoten*, *Schlingen*, *festbinden*, *verknüpfen* ... nicht zu vergessen, dass in einem Titel absichtlich auf Madras-Gewebe verwiesen wird, einen Stoff aus unregelmäßigen Karos und beinahe immer sehr leuchtenden Farben, die Juan in seiner Malerei mit Geschick und Beharrlichkeit nachahmt.

Natürlich ist dies nicht der Ort, um über die zahllosen – technischen, sagenumwobenen oder metaphorischen – Aspekte einer so alten und angesehenen Kunst zu referieren, über „Zeus’ Metier“. So bezeichneten es John Scheid und Jesper Svenbro in ihrem Buch über die Vorstellungen, die sich die Griechen und Römer der Antike in Form von aussagekräftigen und satten Metaphern von Leben, Glaube und Brauchtum der Menschen machten. Damit genug und zurück dorthin, wo wir stehen geblieben waren: zwischen Tageslicht und Tageslicht, in Erinnerung an jenes allseits bekannte Weben und Auftrennen durch Penelope, jenes zweifelhafte Gelübde, das sich ebenso in ihr Brautkleid wie in das Leichentuch für Laertes hätte verwandeln können ... Unglaublich, welche Erinnerungen allein der Akt des Webens heraufzubeschwören vermag! Juan kann das unmöglich außer Acht gelassen haben, während er, gleichsam im Dunkeln tappend, die Fäden seines eigenen Lebens spann, die einen heller, die anderen dunkler, und doch alle durch den Schlaf verwoben.⁸ Juan hat sich nicht besonders deutlich zur Rolle des Schlafs bei seiner nächtlichen Arbeit geäußert. Die Tatsache, dass in dem der Serie übergeordneten Titel das Wort „soñé” (ich träumte) vorkommt, besagt nicht viel; nur dass der Künstler *einen Traum hatte*, in dem er etwas „aufgedeckt“ habe, ohne dass wir jedoch erfahren, was genau. Dass Juan selbst einmal angedeutet hat,

dass der Titel „Soñé que revelabas“ (SQR) auf seine ersten Erfahrungen als Fotograf⁹ verweise („revelar“ hier in der Bedeutung von „entwickeln“, Anm. d. Übers.), ändert nichts an der Grundbedeutung des Verbes „revelar“: nämlich etwas aufzudecken, das bislang verborgen war; so zum Beispiel alles, was sich in dem dunklen Zimmer der Abstraktion befand. Ob ihm dieses Bild vielleicht im Traum erschienen ist, oder auf diese Weise die Erinnerung an die *Unterscheidung* zwischen Hell und Dunkel zurückkehrte, auf der die Entwicklung eines Films beruht?

Dass Träume Ansammlungen von Erinnerungen sind, wussten wir bereits lange bevor Freud sich daran machte, diese auf eigenwillige Weise zu interpretieren,¹⁰ und zwar dank Hervey de Saint-Denys, der sie als *clichés-souvenirs* bezeichnete und die Vorstellung zerstörte, dass die atemberaubenden Dinge, die wir bisweilen in Träumen sehen, nicht etwa von dem herrührten, was wir zuvor gesehen haben – wovon er selbst überzeugt war –, sondern *aus dem Nichts/ ex nihilo*, oder gar von einer mysteriösen und unwahrscheinlichen „*inneren Notwendigkeit*“, wie Kandinsky glaubte und was diesen geradewegs zur Abstraktion führte. Es tröstet mich zu wissen, dass, völlig konträr dazu, Juan Uslé anerkennt, dass seine Bilder, genauso wie die Träume auch, einen autobiografischen Hintergrund besitzen. Welche Spuren haben sie in SQR hinterlassen? Die Nacht ist lang und der Schlaf lauert unablässig demjenigen auf, der auf den Beginn des Tages und auf dessen Helligkeit wartet, die fast ebenso halluzinatorisch ist wie zahlreiche Träume, und besonders auf die Helligkeit der ersten Träume, die in Form hypnagogischer Halluzinationen daherkommen. Saint-Denys, der ihnen als einer der ersten Aufmerksamkeit schenkte, hat uns eine wertvolle Beschreibung hinterlassen, derzufolge sie „feine Gold-, Silber-, purpurfarbene und smaragdgrüne Fäden“ bilden, „die sich unter fortwährendem Erzittern auf tausenderlei Weise zu kreuzen und symmetrisch aufzurollen scheinen ...“ Es überrascht mich nicht, dass dies mit der Vision übereinstimmt, die Théophile Gautier unter dem Einfluss von Haschisch hatte: „Die Wimpern meiner Augen verlängerten sich über unbestimmte Zeit und rollten sich wie Goldfäden auf kleine Elfenbeinspulen auf, die sich von ganz alleine in überwältigender Geschwindigkeit drehen.“

Alles was mit dem Weben zu tun hat, hat etwas sehr Halluzinatorisches; oder anders herum ausgedrückt: Die Halluzinationen, die dem Tiefschlaf vorausge-

hen, haben etwas sehr Stoffliches. Was machte Juan eigentlich in jenen Nächten, in denen er an diesem riesigen Projekt, dieser Serie arbeitete: malen, schlafen, vielleicht träumen? Eine starke spanische Tradition, die ihre Wurzeln in „La vida es sueño“ (dt. Das Leben ist ein Traum) von Calderón de la Barca hat und die José Bergamín in jüngster Zeit wiederbelebt hat, bietet für den Traum eine Bedeutung an, die sich im Grunde nicht vom Leben unterscheidet, das nämlich auf der gesamten Linie ein einziger Traum ist. W. Benjamin, der Calderón kannte und bewunderte, legte schließlich all sein Streben in eine „Technik des Erwachens“, die in seinem Fall einen anderen, auch nicht viel glücklicheren Traum zur Folge hatte. Was Juan betrifft, wage ich keine Schlussfolgerung zu ziehen, auch wenn es dumm von mir wäre, die sich mir bietende Gelegenheit nicht zu nutzen, um hier in seinem Namen auf jene vielfarbigen und glänzenden Knäuel zu verweisen, die Saint-Denys und Gautier beschrieben. Ich stelle mir vor, dass seine Tagbilder¹¹ mit Sicherheit aus diesen Knäueln gewebt sind – woraus auch sonst? Aber woraus bestehen dann die Nachtbilder?

Juan sprach Cristina Giménez gegenüber einmal von dem Pulsieren in seinem Körper, das plötzlich in der nächtlichen Stille zu vernehmen war. Penelope hat ihren Herzschlag vermutlich galoppieren hören, während sie den Stoff ihrer ungewissen Zukunft webte und wieder auftrennte. Das Wort „Pulsieren“ trifft sowohl auf Flechtarbeiten zu, angefangen mit einfachsten Netzen, als auch auf die Handhabung von Saiteninstrumenten. Das Weben hat etwas sehr Musikalisches und der Puls etwas von einem Singsang, oder genauer gesagt von einer Kantilene, die uns in tiefster Nacht wahrscheinlich die Angst nehmen soll, obgleich nächtliche Angstzustände auch weiterhin ein extremer Fall von *horror vacui* sind. Frei von Geräuschen und Farben veranlasst die Nacht, die im Grunde „das Offene“ par excellence ist, das in höchstem Maße „Verfügbare“, zur Arbeit, wenn auch sicherlich nicht zu einer derart anspruchsvollen und vereinnahmenden wie jener nervösen Tätigkeit Penelopes. Vielleicht auch ein wenig die Arbeit des Zeichnens, die letzten Endes darin besteht, Linien so miteinander zu kreuzen, wie man Fäden oder Schnüre kreuzt. Über Jahrhunderte hinweg war das Zeichnen eine nächtliche Tätigkeit, wenn auch nicht nur deshalb, weil sie, indem sie mit Schatten arbeitet, zwischen Dunkelheit und Helligkeit vermittelt, sondern auch, weil es in der Zeichnung fast immer etwas gibt, das dem Schlaf angehört, das sogar von

ihm herrührt. Schlafen; träumen; vielleicht zeichnen ... Nichts ist besser als die Arbeit mit dem Zeichenstift – jenes vielfältige Sich-Kreuzen und Durchwirken der Striche –, wenn es darum geht, einen Effekt von seidiger Dunkelheit zu erzielen.

Auf dem Weg von der Dunkelheit zur Helligkeit, den SQR Schlag auf Schlag¹², Strich um Strich vollzieht, indem hier etwas verkürzt und dort etwas verlängert wird, genügt es logischerweise langsamer zu werden und – wie man so sagt – zu modulieren. So wird die Kantilene zum Lied, und so ergeht es uns auch, wenn wir das nächtliche Rattern der Züge hören, das sich von der Nacht verabschiedet, während es gleichzeitig den Tag begrüßt. Man kann es auf den Lippen des Künstlers lesen, wenn er die Arbeit für beendet erklärt und zu Bett geht. Morgen ist auch noch ein Tag, soviel steht fest.

Juans von Farben durchtränkte Malerei entsteht logischerweise von Tag zu Tag. Das beinahe Spannendste und bei Weitem Beredteste an den Bildern der Serie SQR ist, dass sie in großen zeitlichen Abständen gemalt wurden: nach meiner Kenntnis vierzig innerhalb von zehn Jahren, obwohl ich nicht weiß, ob mit einer bestimmten Regelmäßigkeit, also beispielsweise eines pro Jahreszeit. Sie untereinander auszutauschen wäre vermessen und unerträglich doktrinär gewesen. Juan hat keines von ihnen gemalt, um damit irgend etwas zu erklären oder zu rechtfertigen, nicht einmal die immensen Möglichkeiten der Abstraktion. Diese rhythmische Abfolge mit Intervallen, die mich stark an die Feste des Jahreskreises erinnert, macht SQR weniger zu einem Experiment, als vielmehr zu einem Ritual; gewiss preist diese Serie die Nacht als ein prächtiges plastisches Ereignis, doch sie tut dies in Form einer periodischen Einführung in ihre Geheimnisse, die wiederum – ich weiß nicht, ob nicht vielleicht sogar im eigentlichen Sinne – die des Schlafes sind; sie tut dies in der Art eines Hymnus.

Die Bilder aus dieser Werkreihe Juans als *Hymnen an die Nacht* zu bezeichnen, klingt hier, in der Heimat Novalis’, vielleicht etwas übertrieben und an den Haaren herbeigezogen. Belassen wir es also bei gesäuselten Gebeten, wie sie zur Überwindung des Schlafes der bemerkenswerte katholische Brauch der „nächtlichen Anbetung“ empfahl, der noch am meisten der antiken Sitte der „Inkubation“ ähnelt, dem therapeutischen Schlaf, wie er in den Asklepios geweihten Kultstätten praktiziert wurde. Doch ich übertreibe schon wieder; also werde ich es nun bei

diesen Liedchen belassen. In Wirklichkeit sind es nur einige Bruchstücke, mit denen die bei ihrer Heimkehr leicht beschwipsten Freunde der Nacht ihre schreckliche Leere¹³ auszufüllen und zu besänftigen versuchen. Lieder wie Beschwörungen, wie jenes verzweifelte und unvergessliche Lied Papagenos: „Gute Nacht, du falsche Welt! Gute Nacht!“

Anmerkungen:

1) Die Abstraktion, mit der Juan Uslé experimentiert, ist weder geometrisch noch gestisch. Sie lässt sich vielmehr als *sensitiv* beschreiben, und zwar in beinahe demselben Sinn, in dem man von bestimmten, auf äußere Reize besonders empfindlich reagierenden Pflanzen spricht. Mehr noch und als vorzeitige Schlussfolgerung: Seine Gemälde sind spürbare Bindeglieder zwischen der instabilen und zugleich freudvollen Erfahrung der „äußeren Welt“ und den Ansammlungen von zerstreuten Erinnerungen, aus denen sich die Träume zusammensetzen. Dies ist das Einzige von allem dem, das Kandinsky als zu einer gewissen Erfahrung einer ungewissen „inneren Welt“ zugehörig anerkannt hätte. Man beachte hierzu die interessanten Vermutungen, die Kandinsky speziell im Anhang der russischen Ausgabe seiner „Rückblicke“ von 1918 anstellte hinsichtlich der seltsamen Dinge, die er in Träumen oder in dem einen oder anderen Anfall von Fieber gesehen habe.

2) Von allen Argumenten, die Kandinsky zu Gunsten der Abstraktion vorbrachte, zumeist okultistischer Einheitsbrei – ich bin empört darüber, dass auch weiterhin „Über das Geistige in der Kunst“ veröffentlicht wird –, bleibt mir nur jene kleine Geschichte in Erinnerung, die der „Legenda aurea“ von Jacobus de Voragine entnommen zu sein scheint, der zufolge Kandinsky die überragenden Vorzüge der Abstraktion mittels eines Sonnenstrahls erschienen seien, der gemäß göttlicher Vorsehung vom Himmel kam. Dort schien man, nach allem, was geschehen war, dieser Kunstform den Vorzug zu geben. All dies macht mich äußerst misstrauisch, insbesondere dann, wenn, nach der Mehrheit der Heiligen- und Wunderbilder zu urteilen, der Geschmack der himmlischen Heerscharen im Hinblick auf die Kunst derart enttäuschend ist. Was Greenberg angeht, der glücklicherweise immer mehr in Vergessenheit gerät, so können seine wehleidigen Klagen über die Bidimensionalität wohl nur schwerlich eine Theorie darstellen. Es scheint schon schlimm genug, sich eine Vorstellung von der Kunst zu machen, noch schlimmer jedoch ist es, eine *fixe Idee* davon zu haben.

3) Abgesehen von diesem unentschuldbaren *Dictum*, und entgegen meiner ausgeprägten Neigung, in den Schriften der Künstler selbst zu suchen und zu forschen, habe ich hier versucht, simple Anweisungen zu vermeiden, die jene uns *sotto voce* zukommen lassen. Schweren Herzens musste ich daher auf das verzichten, was Juan über Velázquez geschrieben hat, sowie auf einen Text aus dem Jahr 2006, dessen Titel nicht vielversprechender sein könnte: „Die Sonne ist ein

Dieb: Sie verführt das Meer.“ Im Gegenzug habe ich mich ernsthafter denn je mit den Titeln seiner Bilder auseinandergesetzt, die im Unterschied zu denen jener geometrischen und gestischen Maler äußerst spannend sind, denn jene geben häufig Titel wie Number one oder N° 158 oder gar, mit zur Schau gestellter Ehrlichkeit, Ohne Titel ... Die „literarischen“ Titel, um sie einmal so zu nennen, sind eine Art Höflichkeitsgeste von Seiten derer, die sich in der Abstraktion ergehen, darin inbegriffen eine so streng geometrische wie die des frühen Frank Stella, dessen *Dominguín* mir bedeutend weniger gut gefiele, wenn er keinen Titel hätte.

4) Die Metapher des Lichtschalters – auf Spanisch „Unterbrecher“ genannt, vielleicht in Erinnerung an eine Zeit des Mangels, in der es dringlicher war, das Licht abzuschalten, als es anzuschalten – passt perfekt zu den Nachtbildern, die in der Serie SQR zusammengefasst sind. Demnach wäre das dunkle Zimmer der Abstraktion vermutlich nichts anderes als das Atelier des Malers, der des Nachts dorthin zurückkehrt, um zu beweisen, dass dort alles möglich ist, zu dieser nächtlichen Stunde ebenso wie bei Tage. Was wäre das auch für ein Atelier, in dem nicht zu jeder Tages- und Nachtzeit alles möglich wäre?

5) In gewissem Sinne ist die Nacht eine Metapher für jene Dunkelheit, die ursprünglich im „Zimmer der Abstraktion“ herrschte, in dem potenziell alles enthalten war. Im Grunde ist SQR der *konkrete* und ausführliche Beweis für dieses Potenzial.

6) Ich habe den Verdacht, dass das Adjektiv „offen“ Juans gesamte Arbeit dekliniert – oder resümiert –, die nämlich gerade eine „Arbeit über das Offene“ darstellt. Dass dies auf die Nacht zutrifft – abgesehen von der absurden Verdrehung, mit der sie bisweilen als „geschlossen“ bezeichnet wird –, macht den Reiz dieses wunderbaren Aushangs aus: „NACHTS DURCHGEHEND GEÖFFNET“, der wie geschaffen ist für die gesamte Serie SQR. Doch ich muss zugestehen: Möglicherweise ist die Nacht nicht ganz so offen, wie sie denen geschlossen erscheint, die sie niemals frequentieren.

7) Gaze und Schleier, bis hin zu Sackleinen ... María Vela Zanetti, die sich bestens mit Stoffen auskennt, weist mich kundig auf einen einzigartigen Stoff hin – sicherlich weil er mehr als jeder andere Juans Nachtbildern ähnelt –, der als Laubendach verwendet wird und unter dem treffenden Namen „tela de sombra“ (wörtlich: „Schattenstoff“, zu Deutsch: Sonnensegel, Anm. d. Ü.) bekannt ist.

8) Warum um alles in der Welt kam es Juan in den Sinn, eines seiner Bilder aus dem Jahr 1997 *Rizomas* (Rhizom) zu nennen? Die Kunstkritiker, von denen viele – allzu viele – unter dem krankhaften Einfluss der zeitgenössischen französischen Philosophie leiden, sahen, wie sich der Himmel seiner Malerei öffnete. Ach, die Sache mit dem Rhizom ...! Für diejenigen, die einen eigenen Garten haben, ist ein Rhizom dagegen etwas ganz Simples und zugleich Wunderbares. Wenn es jedoch darum geht, auf Juans Malerei etwas von dem Jargon französischer Philosophen zu übertragen, der

in seiner Jugend modern war, fällt mir ein anderes Wort mit pflanzlicher Wurzel ein: *Dissemination* (dt. Verbreitung)! Ein Verfahren, das Uslé – um sich nicht in Theorien zu verstricken –, mit Hilfe eines Dispersions-Mediums oder einer reinen „Dispersion“ gelingt, wie sie in vielen seiner Bilder Anwendung findet und vielleicht in den Bildern der Serie SQR ganz besonders ins Auge fällt, wo die Dispersion der von ihm in besonders kurzen Pinselstrichen aufgetragenen Pigmente der Grund dafür ist, dass das Resultat wie ein feines Gewebe aussieht.

9) Einige Bilder der Serie SQR erinnern tatsächlich an ausgebreitete Filmrollen. Insbesondere auf der Nummer V sieht es so aus, als seien sie in einem Labor an einer Schnur aufgehängt; dennoch möchte ich mich nicht auf diese naturalistische Sichtweise versteifen. Das Fotolabor ist natürlich auch wieder eine wunderbare Metapher für allmächtige Dunkelheit, die für die Abstraktion erforderlich ist. Tatsächlich scheint in der Entwicklungswanne alles möglich zu sein, beim Bad in einer Flüssigkeit, die, glaube ich, derjenigen sehr ähnlich ist, die in einem kurzen Moment die Träume anschwemmt und verknüpft und deren fließende Eigenschaft geradezu sprichwörtlich ist. Ich träumte, dass ich träume ... Die nachlässige Montage von Juans Bildern, die auf dem Titel des Ausstellungskatalogs „Nudos y rizomas“ von 2010 ins Auge sticht, kann nur so zu verstehen sein, dass man auf diese Weise einen Vergleich ziehen wollte zu gerade erst entwickelten und noch feuchten Fotografien, die zum Trocknen aufgehängt wurden.

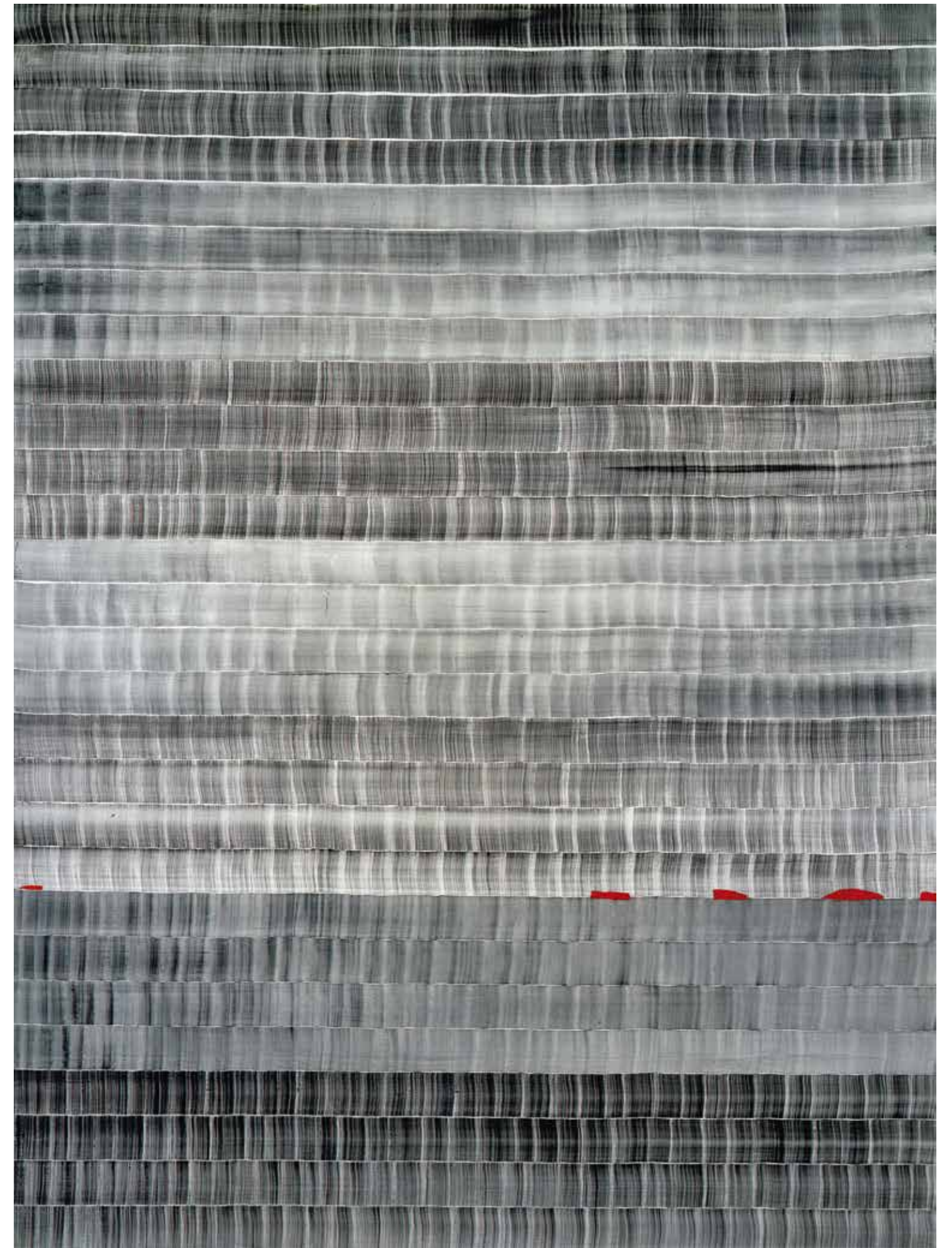
10) Ich weiß nicht, was ein Psychoanalytiker aus einem Bild wie *Dirty Dream* ableiten könnte ... Ich weiß es wirklich nicht und es interessiert mich auch nicht. Um es mit Nabokov zu sagen: Die Wiener Schule ist nicht eingeladen und erst recht nicht der traurige Dr. Rorschach. Fest steht nur, dass der Traum nicht nur dirty, sondern auch – oder gerade deshalb – höchst amüsant und äußerst unterhaltsam war.

11) Die kräftigen und glänzenden Farben auf Juans Bildern haben etwas Gläsernes oder Emailliertes und erinnern an maurische Azulejos, aber auch an die verschiedenen Formen chinesischen Auftragsporzellans. Seine Vorliebe für die Kombination von Blau- und Orangetönen hat spontan diese Assoziation in mir geweckt.

12) Eines der Bilder der Serie SQR trägt den Titel *Travesía* (Reise); ein anderes den Titel *Galope* (Galopp) – was mag in jener Nacht wohl passiert sein? Die Nacht als Spaziergang, der durch den Traum zunehmend beschleunigt wird ... Und noch ein Titel: *Despertar*, das beinahe zwangsläufige „Erwachen“. Und dann noch jener wunderbare, vielleicht sogar der beste von allen: *Plomo y luz*, nach meinem Verständnis eine Vorahnung des am darauffolgenden Morgen herrschenden – bleigrauen – Wetters, eben eine Mischung aus „Blei und Licht“. Die Nachtwächter, die städtischen Beamten, die nachts ihre Runde drehten, nannte man in Spanien *Serenos*, da sie häufig „tiempo sereno“ (heiteres Wetter) ankündigten. Albert Marquet, der, wenn er in Paris früh morgens aufstand, nur allzu oft deprimierendes Wetter vorfand, ergänzte die Titel seiner „Stadtansichten“ vom Fenster seines Ateliers auch

bisweilen durch Anmerkungen, wie sie für den morgendlichen Wetterbericht typisch sind: „bedeckt“, „wolkenlos“, „leichter Nebel und Schneefall“ ...

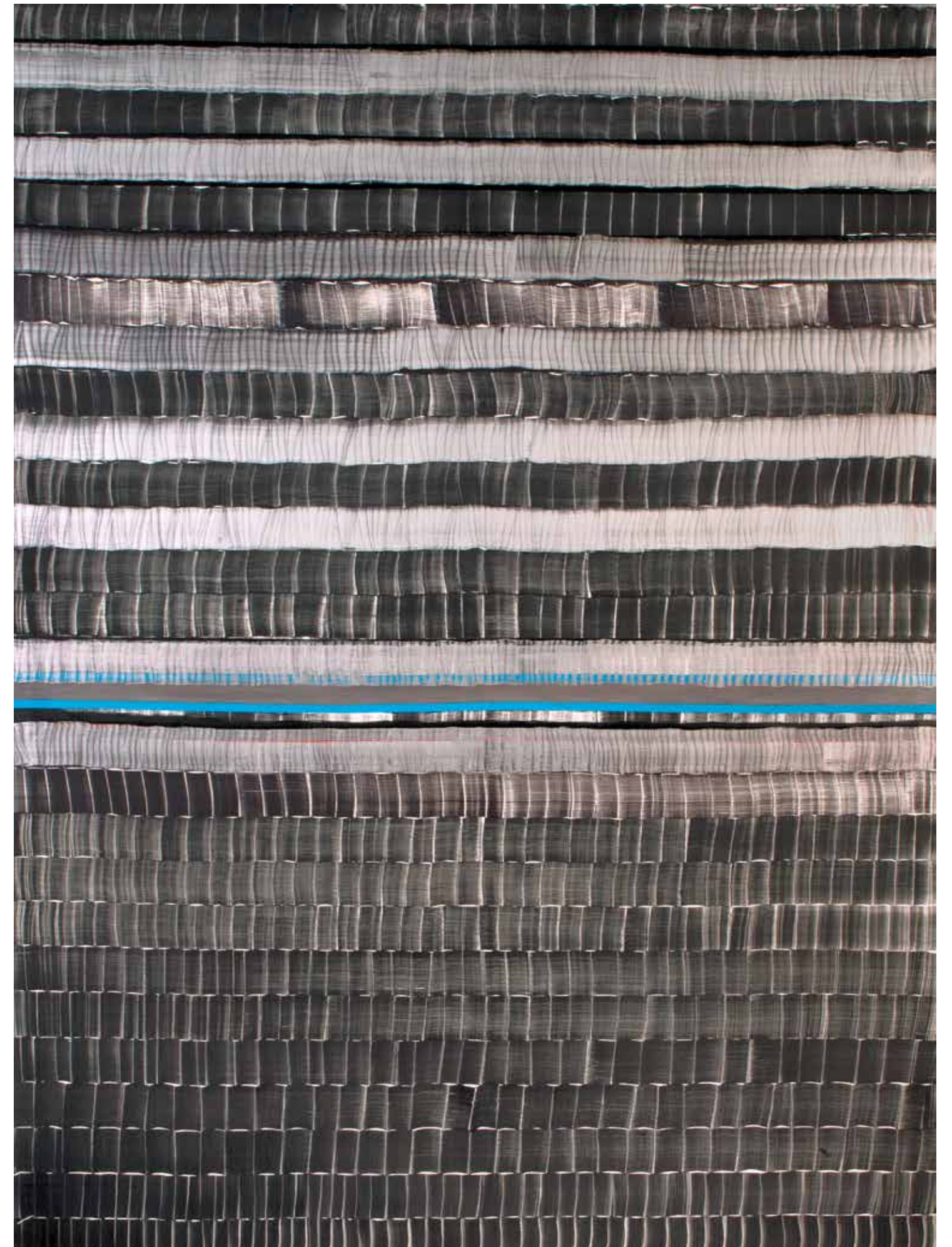
13) 2007 erklärte Juan schriftlich, dass *Die Nachtwache* von Rembrandt eines seiner Lieblingsbilder sei. Ihre hervorstechendste Eigenschaft ist jedoch nicht diejenige, die sich aus der Uhrzeit herleitet, die dazu verleitet, auf der Straße Schabernack zu treiben unter dem Vorwand, ebendort für Sicherheit zu sorgen, sondern das große Maß dieses Bildes, das so umfangreich ist, dass alles darin Platz gefunden hätte, alles, was man sich vorstellen kann, selbst der letzte Affe aus der Nachbarschaft. Rembrandt genügte es, das Licht auszuschalten. Juan hätte sich natürlich wie jemand fühlen können, der wach bleibt, während alle anderen schlafen. Der Künstler als Nachtwächter passt auf. In Wirklichkeit tut er dies jederzeit, sogar wenn ihn der Schlaf übermannt. So hängt an der Tür seines Ateliers dasselbe Schild, das Jean-Paul Roux aufgehängt haben soll, wenn er schlief: „DER KÜNSTLER ARBEITET“ ... und wacht über die Träume.



Soñé que revelabas (Residuos), 2003/04
Collection Francisco Palma, Málaga, Spain



Soñé que revelabas XXI (Faraway), 2004
Private Collection, Luxembourg



Soñé que revelabas (El reflejo), 2004
Collection Alfonso Cortina, Madrid, Spain

Soñé que revelabas (El invitado), 2004
Colección Fundación Botín, Santander, Spain





Soñé que revelabas (El despertar), 2004
Collection Alfonso Cortina, Madrid, Spain



Soñé que revelabas (El puente), 2004
Private Collection, Madrid, Spain

Soñé que revelabas (Plomo y luz), 2004/05
Public Collection from Comunidad de Cantabria, Spain



Soñé que revelabas (Tajo), 2004/05
Private Collection, Paris, France
Courtesy Cheim & Read, New York, USA



Soñé que revelabas (Jarama), 2005
Collection Hugo Arnaldo Sigman, Lugano, Switzerland / Buenos Aires, Argentina





Soñé que revelabas (Movedizo), 2005
Centre national des arts plastiques, Paris, France

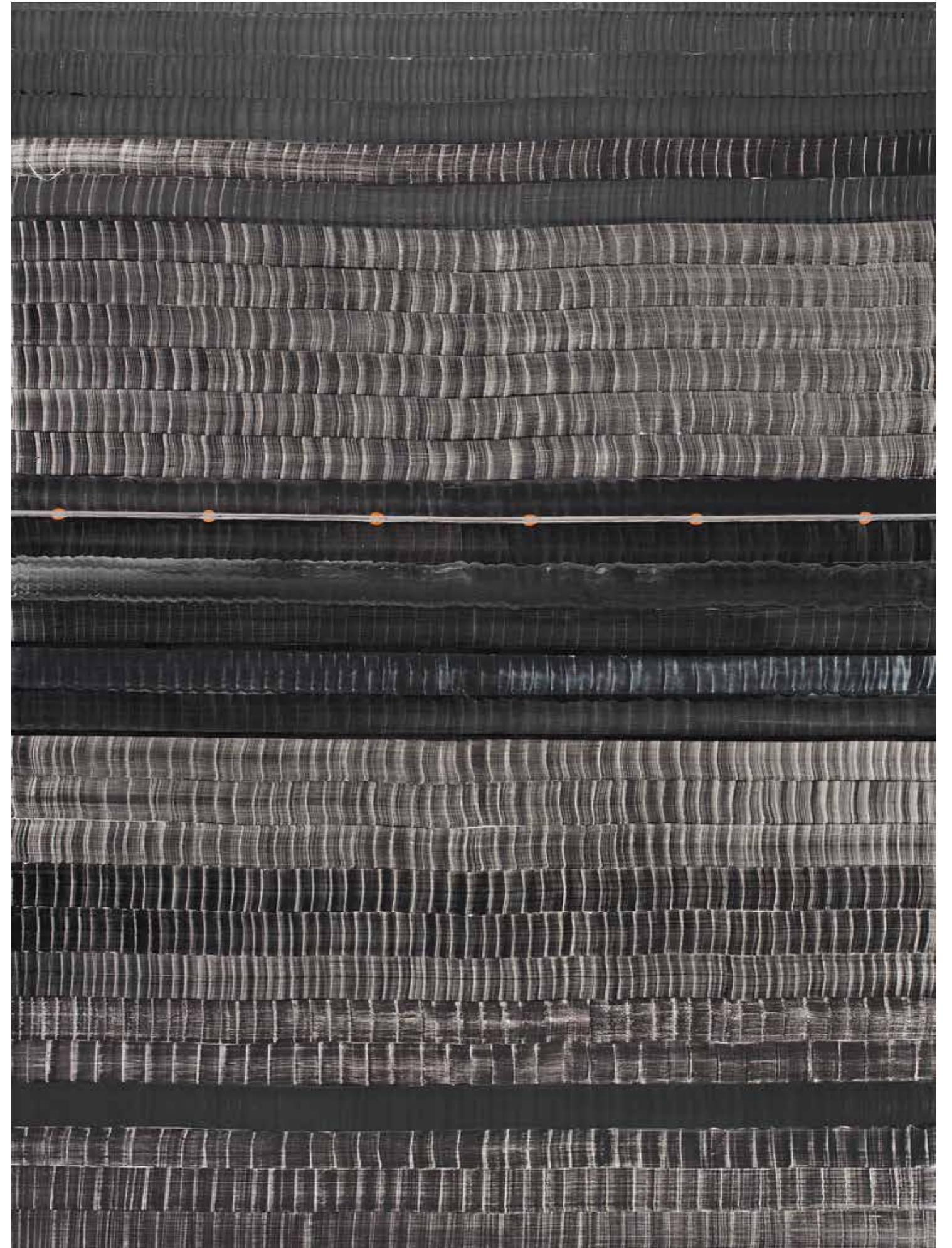
Soñé que revelabas (Abierto), 2005/06
Collection Uslé-Civera, Saro, Spain



Soñé que revelabas (Travesía), 2006
Private Collection, Madrid, Spain
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany



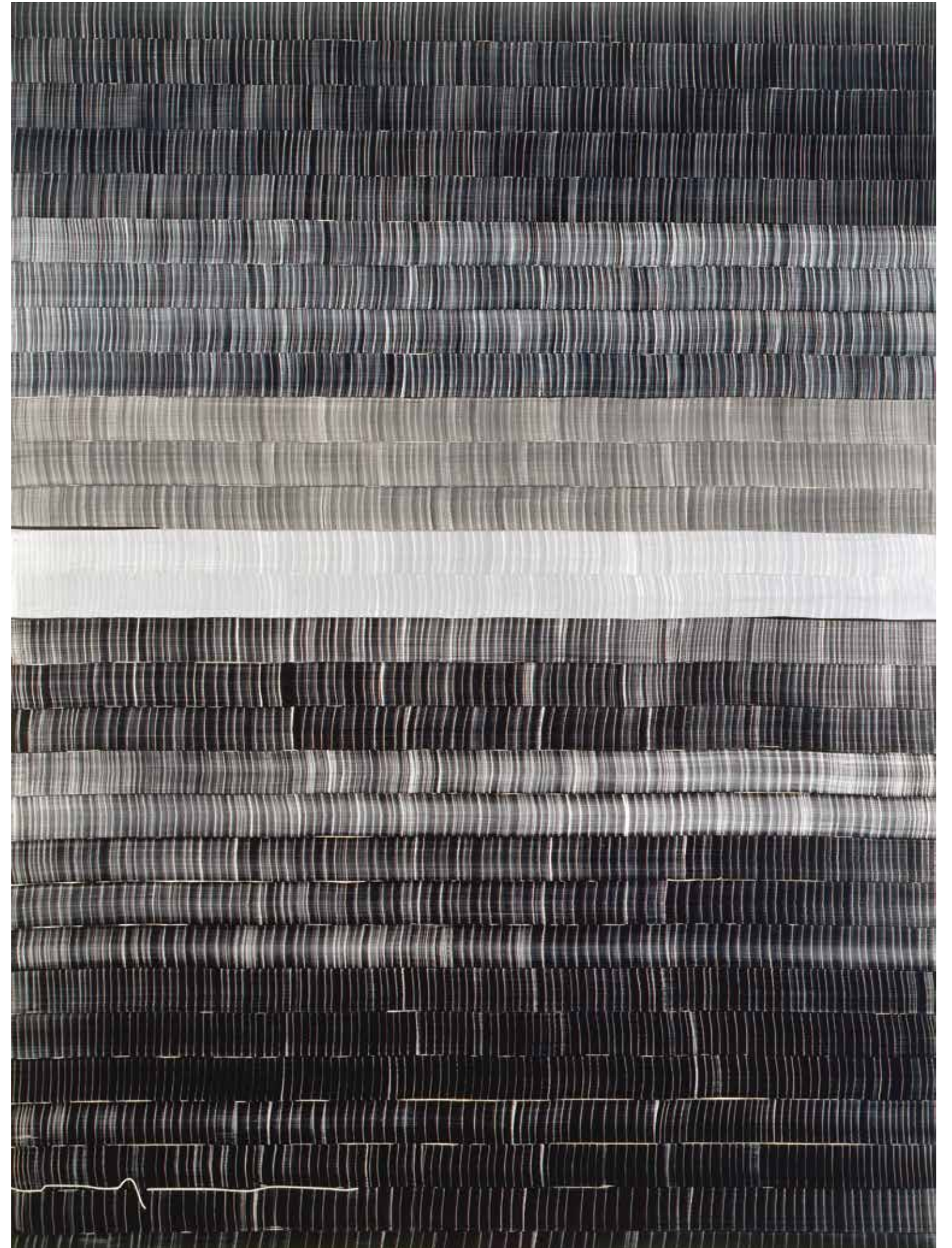
Soñé que revelabas (Inquieto), 2006
Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres, Spain
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany



Soñé que revelabas (Galope), 2006
Collection Pelaires, Palma de Majorca, Spain
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany



Soñé que revelabas (Kaspar), 2007
Fundación Caja Madrid, Spain
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany



Soñé que revelabas (Guadiana), 2007
Private Collection, Madrid, Spain
Courtesy Cheim & Read, New York, USA



LA LUZ OSCURA

“El ojo es el cerebro”, dice el capitán Nemo en la interpretación que Juan Uslé hace de las *20.000 leguas de viaje 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 álter 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 × 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 mudó a Nueva York, concretamente al barrio por entonces no gentrificado de Williamsburg, y desde entonces 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 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 trascendente 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 postguerra 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 e 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 del artista 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 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 × 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, todas con 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 contraparte 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 metódicos. Por un lado, los cuadros son realizados (en su mayoría) de noche; por otro, están cargados de una positiva corporeidad existencial, 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 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 pictórico, 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 eco por toda la historia de las pinturas negras, desde Goya hasta Ad Reinhardt, no está movido, 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 contraparte. 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, interior”⁷. SQR muestra de forma impresionante lo rico y colorido que puede ser este oscurecimiento de la vista. 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 retornos 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)*, 2001/02, *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 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.

- 1) Cf. *Juan Uslé. Back & Forth*, cat. exp. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1996, p. 186.
- 2) Ib. p. 195.
- 3) Ib. p. 199.
- 4) Ib. 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) Cf. 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, Múnich, 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) Cf. 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., p. 74 y s.
- 10) Stephan Berg, “Das Momentum der Malerei”, en: *Juan Uslé. First Time Germany*, cat. exp. Museum Morsbroich, Leverkusen, 2002, p. 22.
- 11) Cf. también la obra de David Reed.
- 12) *Juan Uslé. Back & Forth*, op. cit., p. 191.

EN EL AMBIENTE DE LA NOCHE

Estoy contemplando un cuadro realizado por Juan Uslé en 2001-2002, el decimosexto de una serie titulada “Soñé que revelabas”.

Mi primera impresión de este lienzo de 2,7 metros de altura y más de 2 metros de anchura es la de docenas de franjas negras extendidas por todo el lienzo, tensadas hilera tras hilera. De modo que empiezo a pensar en el cuadro como en algo dependiente de la horizontalidad, quizá incluso acerca de la horizontalidad. Pero casi inmediatamente reparo en algo que rebate mi conjetura inicial: cada una de estas “franjas”, tal como yo las he considerado, está compuesta de incontables líneas verticales, creadas por pinceladas entrecortadas del artista.

¿Cómo puede un cuadro de una horizontalidad semejante estar realmente compuesto por verticales acumuladas? Aparto temporalmente esta paradoja y continúo contemplando el cuadro. Al examinarlo más detalladamente advierto que cada una de las líneas verticales dentro de las franjas horizontales contiene innumerables oscilaciones minúsculas. El espacio entre estas líneas oscilantes varía tanto dentro de una franja como respecto a las franjas situadas por encima y por debajo de la misma.

Cada una de las líneas verticales está ligeramente combada, como si se hallara bajo presión. El lienzo posee una cierta índole geológica que sugiere capas de sedimentos de muestras de núcleo extraídas de la corteza terrestre.

Ahora percibo otro elemento lineal: a través de cada franja salen trazos más ligeros a modo de pulsos luminosos, como si el cuadro estuviera expuesto a algún tipo de luz rasante.

Súbitamente, el lienzo se me revela como una pizarra borrada conforme a algún sistema metódico; también me recuerda las marcas de tiza para contar.

Algunos grupos de franjas tienden a ser más luminosos o más oscuros que otros grupos. Por ejemplo, cinco franjas de la parte superior son más oscuras que las cinco inmediatamente inferiores, que a su vez son más claras que el conjunto siguiente (si pensamos en ellas como conjuntos de olas que los marineros y surfistas siguen atentamente), volviéndose cada vez más oscuras a medida que descienden, hasta que el patrón se interrumpe por otro acontecimiento cromático.

Esta obra, así como todos los demás lienzos de la serie SQR, es como una composición sinfónica en la que los instrumentos se incorporan y se desvinculan, creando una textura sónica en constante cambio. Podría utilizarse como partitura para una interpretación musical.

Ahora llegamos a dos hileras en las que las líneas blancas verticales son muy blancas, lo que me hace tomar conciencia de otro tipo de variación: en cada conjunto de franjas, la relación entre el blanco (línea) y el negro (base) es distinta desde el punto de vista del valor.

No debo pasar por alto los delgados huecos horizontales negros entre cada franja. También hay lugares cerca de la parte superior e inferior del lienzo donde estas “grietas” son más blancas que negras.

Una franja (la segunda empezando por arriba) tiene una marcada esencia plateada, ¿o es un efecto de la iluminación? Cambio de posición para tratar de determinar si lo que veo radica “en el lienzo” o “en la luz”. Pero, por supuesto, es imposible separar ambas categorías, al menos en el caso de un pintor como Uslé.

Cada franja me parece una sección cortada de un árbol, sus anillos formando un patrón de finas

líneas. Y ahora, como un fragmento de cinta magnética cortada por un editor de sonido.

En algunas franjas, las líneas comienzan a inclinarse ligeramente a la derecha o a la izquierda.

Pienso en líneas del clásico tipo de metal movable. También me hacen pensar en la escritura cuneiforme, una conexión que se me ocurrió en primer lugar cuando Uslé mencionó algunas pinturas de la serie SQR tituladas *Tigris* y *Éufrates* (que surgieron como respuesta a la Guerra de Irak).

Uslé ha descrito cómo hace las pinturas de SQR según el funcionamiento interno de su propio cuerpo. “Muevo el pincel y aprieto hasta que ocurre el siguiente latido. Intento seguir un ritmo secuencial, marcado por mi pulso”. Explica que el motivo por el que habitualmente trabaja en esa serie por la noche, especialmente cuando está en Nueva York, es que necesita tranquilidad para poder concentrarse en el pulso de su sangre. La conexión entre el movimiento del pincel y el movimiento de la sangre supone que las pinturas están, en cierta medida, determinadas por su estado físico. Tal y como explica, “El resultado difiere de obra a obra y de día a día, según lo tranquilo o rápido que esté mi pulso (la sangre no siempre es bombeada a la misma velocidad)”.

Cada línea de las pinturas de SQR de Uslé (aquí me refiero a las cortas líneas verticales que conforman las franjas horizontales) no está pintada individualmente, sino que es el resultado de un proceso (el movimiento sucesivo de posar el pincel y levantarlo acorde a las pulsaciones del artista). Los patrones más grandes surgen del proceso más que de una toma consciente de decisiones. Esta dependencia del proceso puede explicar en parte el aspecto textil de las pinturas, que puede sugerir seda mojada y otros patrones textiles. Como un todo, las pinturas de Uslé más allá de la serie SQR sugieren telas con estampados, en concreto con ciertas telas africanas; su trabajo está relacionado con lo que el académico Robert Farris Thompson llama “telas ritmizadas”.

Pero aunque son el resultado de un proceso, cada línea (verticales en el número 16, diagonales en algunas otras) es única. Habría sido imposible, o al menos habría requerido una fuente radicalmente distinta de sensibilidad artística, haber dibujado

cada una de esas líneas a mano. Y si hubiera sido el caso, Uslé no habría podido acceder a ese profundo orden físico que otorga a la serie de poder.

Las pinturas de SQR son extremadamente secas. No “secas” en sensibilidad o sentimiento, sino secas como contraposición a húmedas. Su aspecto parece indicar que podrían haber sido realizadas con pizarra y polvo de tiza o tiempo fosilizado o sonido grabado. De hecho, “pigmento seco” es uno de los materiales empleados, los demás son vinilo y medio de dispersión. No parecen haber sido hechas por un pincel (aunque sé que lo han sido). No se ve ninguna gota.

La técnica metódica y el procedimiento de comenzar en una esquina superior y llenar el lienzo hilera tras hilera recuerda inevitablemente los últimos trabajos de Roman Opalka, un artista polaco-francés que dedicó casi toda su vida artística a llenar lienzo tras lienzo de apretadas hileras de secuencias de números pintados en blanco sobre fondos cada vez más claros. Ambos artistas parecen dirigir su trabajo y sus espectadores a un estado de meditación, hacia un espacio vaciado de toda conciencia estilo zen. Hacer las pinturas, dice Uslé, “es como llenar el mundo de silencio, desde el vacío, para representar al menos un espacio lo suficientemente grande elegido para ese fin. Es como un ejercicio de limpieza, para buscar vacío, guiado por un punto de referencia biológico. Quizá las hago porque nuestra vista es demasiado impura y a veces nos atormentan las imágenes. Estamos tan sobrecargados de imágenes que respiramos”¹. Sin embargo, lo que distingue a los dos artistas es la confianza de Uslé en los ritmos internos de su cuerpo, en contraste con la estructura estrictamente matemática y conceptual de Opalka.

Otros escritores (Kevin Power, Alisa Tager) han apuntado la calidad titilante de las pinturas de Uslé. En la serie SQR, hay un efecto casi estroboscópico, como si se hubiera encendido y apagado de forma rápida una fuente de luz para provocar una sensación de movimiento a cámara lenta. Las pinturas sugieren una interesante correlación entre iluminación pulsada y el pulso interno del cuerpo humano.

Como contraste a la vibrante paleta de otras pinturas de Uslé, las de SQR pueden parecer pinturas “negras”, pero comparados con los del pintor más famoso de “pinturas negras”, Ad Reinhardt, los

lienzos de Uslé están llenos de variaciones de color. Hay pinturas de SQR con franjas azules, líneas rojas, verdes y rosas, hileras de puntos rojos o amarillos.

Otros dos conjuntos de “pinturas negras”: las de Goya (que son más “negras” en ambiente que en color) y un grupo de lienzos de mediados de la década de 1960 que Joan Mitchell llamó sus “pinturas negras–aunque no contienen negro”.

En mi visita al estudio de Uslé en un viejo edificio en la esquina de Broadway y Bleeker, menciono que el estudio de Ad Reinhardt también estaba en Broadway, solo cuatro manzanas hacia la parte alta de la ciudad, en el número 732 de Broadway. El deseo de Uslé con la serie SQR de eliminar las imágenes parece muy propio de Reinhardt, aunque no podría ser menos adoctrinante, menos excluyente. Más tarde pienso como de importante fue Broadway para otro pintor inmigrante en Nueva York, uno que ha sido vital para el propio trabajo de Uslé, Piet Mondrian, creador de *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943). En 1991, Uslé hizo una pintura titulada *Boogie-Woogie* en la que surge una retícula hecha de gotas de pintura blanca en un fondo rojo.

El ambiente urbano es crucial para Uslé, como se puede apreciar en las muchas fotografías que ha tomado de detalles arquitectónicos en distintas ciudades. Estas fotografías muestran luminosas interacciones de luz, color y patrón que están visiblemente relacionadas con sus pinturas. Uslé es claramente uno de esos pintores abstractos cuyo trabajo está directamente conectado con paisajes urbanos concretos. En este aspecto, pienso en su trabajo en relación con las primeras composiciones de Ellsworth Kelly y Shirley Jaffe inspiradas en París y Nueva York.

Sentado frente a Uslé en la mesa, me fijé en la pared de ladrillo del edificio contiguo, a tan solo unos metros de las ventanas de su estudio. Es el edificio Bayard-Condict, el único edificio de Nueva York del gran arquitecto Louis Sullivan. Construido entre 1887 y 1899, el Bayard-Condict fue una de las primeras estructuras con esqueleto de acero de Nueva York. Se reconoce al instante por su ornamentada fachada de terracota, pero el lateral del edificio visible desde el estudio de Uslé es de ladrillo sin adornos. Me parece obvio que años de proximidad a esta gran superficie de ladrillo han debido de influir en el acercamiento de Uslé

a la modularidad, y también en su sutil uso de color jaspeado. El artista me dijo que una obra en concreto, un lienzo oscuro horizontal de 1997 titulado *Encerrados (Amnesia)*, antecedente de las pinturas de la serie SQR, le recuerda los ladrillos del edificio Sullivan.

En el transcurso de nuestra conversación, Uslé mencionó un poema de Julio Cortázar titulado “Negro el 10” (el título alude a la ruleta). Aunque soy seguidor desde hace tiempo de la escritura de Cortázar, este poema era nuevo para mí. Cortázar lo escribió en un hospital de París pocos días antes de morir en 1984. Concebido como un texto para acompañar una serie de litografías de su amigo Luis Tomasello, el poema consta de diez breves estrofas, cada una de las cuales aborda de distinto modo el color negro. La primera estrofa se centra en el concepto de negro como vacío: “1. Empieza por no ser. Por ser no. El Caos es negro. / Como es negra la nada”. La segunda estrofa finaliza con una frase que sospecho que le gustó a Uslé por la interacción entre luz y oscuridad en las pinturas de SQR, la sensación de que su pigmento negro ha atrapado una poderosa luz que es liberada en ráfagas intermitentes: “Toda luz en el carbón se abisma en el basalto”.

No es solo la paleta limitada y, en general, las composiciones de borde a borde lo que distingue las pinturas de SQR de otros cuadros de Uslé, sino también su consistencia, su estructura en serie. Mientras él normalmente comienza su nueva obra sin prerequisites, y busca lo que él llama “no repetición”, tras hacer tres pinturas “negras”, Uslé decidió que era hora de romper sus propias normas. “Pensé ¿por qué no empezar un nuevo proyecto basado en esta idea [de semejanza], que ahonde en la idea de las posibilidades de repetición?”

Hay una calidad ambiental en las pinturas de SQR. Su uso de la repetición tiene poco que ver, me parece, con el arte minimalista clásico. Una referencia más útil es el concepto de música *ambient* de Brian Eno. Presentadas por primera vez en su disco *Ambient 1: Music for Airports*, de 1971, las composiciones ambientales de Eno exudan una sensación de tranquilidad y deriva. El uso de bucles de sonido de distinta duración introduce un sentido de demora a las repetidas unidades de sonido, muy similar al modo en que Uslé une repetición y accidente en sus pinturas. Tal y como imagino a Uslé trabajando hasta tarde en su estudio de Nueva York, el sonido

amortiguado y distante del tráfico proveniente de las calles, varios pisos más abajo, su *loft* en silencio de modo que pueda oír/sentir los ritmos de su propio sistema circulatorio, la banda sonora que casi puedo oír es muy parecida a la música *ambient* de Eno. Una característica fundamental de la música *ambient* es el grado de libertad que ofrece al oyente. En las notas interiores de *Music for Airports*, Eno explica que la música *ambient* “debe ser capaz de acomodar varios niveles de atención en la escucha sin forzar uno en particular”. Algo sorprendentemente similar ocurre con las pinturas de SQR, que nunca demandan la atención del observador sino que la esperan pacientemente. No hay un protocolo para contemplar estas pinturas, los ojos pueden pasar por ellas tal y como se puede contemplar un océano, o pueden detenerse para un examen exhaustivo de sus detalles. Siguiendo una larga tradición de abstracción en la pintura contemporánea, las pinturas pueden ser apreciadas por sus cualidades formales elegantes y complejas, por su tratamiento de cuadrícula y campo, pero también pueden verse como intentos de alejarse del legado de la abstracción contemporánea, especialmente si se tiene en cuenta la base casi indéxica de la conexión necesaria entre el trazo del pincel y el pulso.

Uslé ha dicho que el título se refiere a la esfera de los sueños, pero también a un cuarto oscuro fotográfico. En castellano hay dos términos para referirse a esta habitación. Uno es *cuarto de revelar*. El otro término, *cuarto oscuro*, se parece a *darkroom*, en inglés, o *Dunkelkammer*, en alemán. A menudo pensamos en oscuridad y revelación como antagonistas. Es una de las muchas paradojas proactivas de las pinturas „Soñé que revelabas“ de Uslé nos muestra cuánto puede ser revelado al refugio de la oscuridad, en medio de la noche, cuando escuchamos la suave música de nuestra sangre invisible, mientras miramos por la ventana viejas paredes de ladrillo, cuando nos enfrentamos con el desvanecimiento inminente de toda luz en un poema final escrito bajo blancas sábanas de hospital, cuando estamos frente a una pintura en la que el artista ha dejado de lado su paleta habitual para invitarnos a un ambiente nocturno.

Nota

Todas las citas del artista han sido tomadas de “Juan Uslé with John Yau”, una entrevista realizada por correo electrónico y publicada en *The Brooklyn Rail* en abril de 2011. El poema de Julio Cortázar “Negro el 10” puede leerse en su edición impresa y en el manuscrito del autor en la página web de la *Revista de la Universidad de México*, [en línea], <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/negro.pdf> [consulta: 04/01/2014], y en la página 3 de este catálogo.

Ángel González

SQR: LA CANCIÓN DE LA NOCHE

“Si sueñas que estás despierto
es porque ya no te queda
más realidad que tu sueño”.

José Bergamín

“Cada imagen es de suyo un sueño”.

Walter Benjamin

Abruptamente dividida entre los rigores de la geometría y la engañosa fatalidad del gesto, la abstracción lleva desde sus orígenes dando tumbos, extrañada de casi todo lo que al principio parecía a su alcance y no dudaba en proclamar y prometer, tan innumerable como halagüeño, un “mundo” tan propicio a la vida como el mundo propiamente dicho, este que habitamos y ha inspirado a los artistas durante siglos¹.

Todo en efecto había parecido posible antes de serlo solo casi nada. Falta de fundamento intelectual, pues ni Kandinsky ni Greenberg hicieron otra cosa que parlotear², y falta sobre todo de una conciencia de sus poderes figurativos, digámoslo así aunque suene paradójico, la abstracción sigue languideciendo, fantasma y estereotipo de sí misma, habitante de cualquier callejón sin salida, y en primer lugar del que constituye una especie de obligación con su propia historia, que en los Estados Unidos, donde se presenta como una tradición digna de respeto y a menudo de obligación con lo que falsamente se cree su principal contribución al arte del siglo XX, no puede ser más plomiza y sofocante.

No quiero disimular mi poquísimo aprecio por esa clase de arte, incapaz de asumirse y redimirse como decoración, tan cerca como tenía esta clase de

arte nobilísima. Solo efectivamente empezando por declarar mi desconfianza en algo que encuentro ya venido a menos como la abstracción, y ello sin contar con sus deplorables inclinaciones “espirituales”, cobrará todo su sentido la reivindicación que voy a hacer aquí de la pintura de Juan Uslé, que no dudo en considerar –¿para qué darle más vueltas o dejarlo hasta el final?– la más atractiva y estimulante que yo conozca, la única incluso en estos tiempos en que se la ve más exhausta que nunca.

La causa de esa excelencia luminosa y universalmente reconocida, no solo radica en las facultades de Juan como pintor, sino también, y por de pronto, en algo que les ha permitido revelarse y desplegarse, algo que ya he dicho echaba penosamente a faltar en la inmensa mayoría de los practicantes de la abstracción: la clara conciencia de sus poderes; o sencillamente, el hecho, maravillosamente evidente en la pintura de Juan, de poderlo todo, de poder virtualmente con todo; o sea, con la totalidad de la experiencia que del mundo en su conjunto tiene el artista: de cada cosa vista y sentida, a cualquier hora del día y en cualquier estación del año, bajo cualesquiera circunstancias, en la gran ciudad o en una casita en la montaña... Que yo sepa nadie había formulado, ni siquiera los pioneros como Kandinsky o como Kupka, un programa tan ambicioso para la

abstracción: todo precisamente, cualquier cosa vivida y recordada, tal vez soñada.

Juan lo ha dicho de un modo tan sucinto y contundente, que no en vano se ha vuelto memorable para sus admiradores: “Abstraction is a blind room, but everything is there. You need only press a button and everything will appear”³. Los críticos se han detenido y demorado con razón en este dictum de Juan, pero la mayoría obsesionados por la acción de pulsar el botón que lo pone todo al descubierto⁴. Lo que importa sin embargo es que todo eso ya estuviera antes, sumergido en la sombra, al acecho; que la habitación estuviera desde el principio y de por sí colmada de lo que a primera vista solo parecía oscuridad. De qué en concreto, algo intentaré contar aquí.

Ciertamente, la imagen del botón ha distorsionado un poco el relato de Juan. De pronto, nos cuentan aturridos los críticos, *la luz se hace*; una luz casi más *cegada* que la oscuridad que antes reinaba en la habitación. Todo parece ocurrir en un abrir y cerrar de ojos, fulminantemente, de la manera casi milagrosa que precisamente sucede al pulsar el botón de la luz. Pronto vamos a ver que los cuadros de la serie que se expone ahora „Soñé que revelabas“ (SQR) retrasan ese instante de iluminación total y totalizadora, ese acontecimiento cuasidivino de que la luz de pronto se haga con independencia de lo que alumbre, que en el *Génesis* todavía –¡ay!– no era nada, solo luz, vacía de cualquier otra cosa susceptible de ser pintada, que la luz por sí sola no lo es, se diga lo que se diga, y entre otras tonterías que haya “pintores de la luz” o cuadros “rebosantes de luz”, como si pudieran servir para guiarse por la casa cuando se funden los plomos.

Lo que tenemos en cambio son cuadros claros y cuadros oscuros, unos más que otros, y de ahí que Émile Zola, al hablar de sus contemporáneos los impresionistas, dijera que sus cuadros constituían un “Salón claro” contrario al tradicional “Salón oscuro”. Digamos, pues, que lo que “se hace” al pulsar ese ambiguo botón es la claridad; y entiendo yo que al pintor se le va haciendo cada vez más claro que la abstracción *lo puede todo*, tanto al menos como la figuración. Yo imagino que Juan caería en la cuenta de ello poco a poco, casi de la misma manera que se hace de día, que su claridad se impone a la oscuridad de la noche. Al *clarear*, se decía en castellano viejo para hacer más visible un recorrido

que en la palabra amanecer, ahora la más habitual, afloja y se remansa.

Como cualquier otro de los trabajos de los hombres, el de pintar gira alrededor del día. Los trabajos y los días no se han nombrado juntos por capricho. Y por cierto que, de todas las horas del día, la del alba, una palabra que extrema la claridad que se va haciendo, es de todos sin excepción: la hora de los amigos de la noche que regresan a sus casas, los noctámbulos, y la de quienes se levantan para ir a trabajar. La iluminación eléctrica no ha conseguido subvertir del todo ese régimen tan severo, tan imponente, y además tan entrado en razón, que la locura de Don Quijote se manifiesta al principio mismo de la novela en su confusión entre las noches, que “pasaba de claro en claro”, y los días, que en cambio “pasaba de turbio en turbio”. ¡Qué modo tan ingenioso de explicar lo que no parece la penosa clase de locura de la que solo podemos apiadarnos, sino precisamente esa otra que va a transformar la vida de Alonso Quijano, rutinaria y aburrida, como el propio Cervantes se precipita a señalar, en la opuesta, agitada y abigarrada, aventurera, interesantísima todavía para los lectores del libro!

Tal habría sido el tipo de locura que los alienistas de finales del siglo XIX asociaban alegremente al talento artístico, y que el propio Jacques Lacan –tan conservador en muchas cosas– atribuía a los paranoicos. Muy probablemente, a muchos lectores esto les va a parecer una antigualla; pero el caso es que las razones por las que un ser humano se acaba convirtiendo en un artista no admiten otra explicación mejor que aquel desorden que el joven William Blake reivindicaba, contra la apocada opinión de Sir Joshua Reynolds, a propósito de la vida que había llevado Rafael de Sanzio, desordenadísima y hasta excesiva. Y ¿qué mayor desorden efectivamente –y ya veis que descarto expresiones más rimbombantes como la platónica *theia mania*– que el que se produce entre el día y la noche, tan moderno por otra parte, lo más moderno de todo?

No habría sido, pues, una luz fulminante la que le reveló a Juan Uslé los enormes poderes de la abstracción, que su pintura ha explorado y explotado de un modo tan sobresaliente, sino los devaneos entre la claridad y la oscuridad; la confusión que se manifiesta al clarear. Es ahí, en ese borde confuso e inestable, donde “se empieza” a hacer la pintura

de Juan; donde se divide entre una que tira con fuerza hacia el resplandor del día y otra que sigue con los ojos puestos en la opacidad de la noche. Las máscaras, que son probablemente el *artefacto* más antiguo y poderoso, nos lo están diciendo oscuramente: la esencial duplicidad de la creación artística; la doblez de que hacía gala el primer artista, Dédalo, incluso en su propia conducta.

A este respecto, SQR no es que constituya la clave de la pintura de Juan, que seguramente en pintura no cabe tal cosa ni la pintura la necesita; es sencillamente el lugar donde ella limita con la oscuridad de la noche⁵, nunca tan cerrada como para representársela de color negro. ¿De cuál entonces? “De noche –dice un refrán castellano– todos los gatos son pardos”, como queriendo decir que a esa hora tan favorable a sus correrías todos son del color de la noche, un color tan impreciso como precisamente el pardo, una oscura mezcla de negro y rojo, con una pizca ocasional de amarillo, el “único” negro verosímil, como ya se encargaron de advertirnos Goya y los impresionistas. Color, pues, de la noche, no es extraño que algunos aún digan al “pardear” en lugar de al “anochecer” en franca y encantadora oposición al “clarear” con que esos mismos se refieren todavía al “amanecer”...

El número VII de la serie SQR es el único pintado de un color convencionalmente pardo, el de la tierra o el de las castañas; el resto se adentra en una gama aún peor definida, aunque prolijamente matizada, como cabía esperar de un pintor tan sensible a los colores, y para mí que tal vez más en estos cuadros nocturnos que en los diurnos. La inclusión de franjas de colores más vivos, azules sobre todo, a la manera de rendijas que se abren en la oscuridad, atisbos del nuevo día, confirma que no se trata de representaciones directas de la noche, lo que sería muy poco congruente en un pintor que alardea de abstracto, sino de tramas interpuestas entre él y la noche, estructuras de geometría muy variable, como son persianas, celosías, cortinas o visillos, por cuyos intersticios vendría a colarse la claridad que avanza al otro lado. A veces de manera regular, como ocurre con las persianas, y otras a la manera de salpicaduras irregulares, cuyo mejor ejemplo es el cuadro número VI de la serie, mi favorito, donde la plena luz del día gotea y forma una especie de collar, un reguero aceitoso con algo también de larga carrera de dientecillos que hace súbitamente plausible aquella magnífica metáfora barroca que muchos encuentran

demasiado artificiosa: “Las perlas de tus dientes...”, etc. ¿No habíamos quedado en que la abstracción podía con todo?

La imagen de la persiana, que en ese mismo cuadro resulta evidente y tantos recuerdos de despertares tardíos nos trae a todos, no es con todo la más frecuente en SQR; tampoco la más inquietante. Al fin y al cabo, una persiana bajada nos parece barrera suficiente entre nuestra habitación y el exterior. En cambio no solo encontramos las cortinas muy poco protectoras, y menos aún los visillos, sino algo peor, y es su poca estabilidad, su desasosegante tendencia a moverse. *Abierto*⁶, *Inquieto* y *Movedizo* con que Juan ha titulado tres de los cuadros de la serie, son indistintamente atributos de la noche y de ciertos tejidos traslúcidos, como las gasas o las blondas⁷, que se emplean para confeccionar visillos, cuyo solo nombre ya tendría que darnos que pensar.

Le ocurrió a Walter Benjamin en un estado de conciencia alterada cuyo relato se encuentra ahora en “Über Haschisch”, donde dice del ornamento cosas que bien podrían decirse de la pintura de Juan, y sobre todo, que se trata de algo entretejido, hecho de hilos que se cruzan. La pintura de Juan es visible y característicamente de naturaleza textil. Él mismo nos lo ha hecho saber a través de algunos de los títulos de sus cuadros: una serie de términos que estarían definiendo el campo semántico del tejido, como *red*, *nudos*, *lazos*, *atar*, *hilar*..., sin olvidar que en uno se hace expresa mención del madrás, un tejido de cuadros irregulares y colores casi siempre muy vistosos que la pintura de Juan recrea graciosa e insistentemente.

Desde luego, no es este el lugar para dar cuenta de los infinitos aspectos, unos técnicos, otros legendarios y otros metafóricos, de un arte tan antiguo y prestigioso, “le métier de Zeus” como lo han llamado John Scheid y Jesper Svenbro en un libro sobre las representaciones que los antiguos griegos y romanos se hicieron de lo que constituye una poderosa y fértil metáfora de las vidas, creencias y costumbres de los seres humanos. Baste aquí, para regresar a donde estábamos –entre dos luces– con recordar aquel notorio tejer y destejer de Penélope, la equívoca promesa de algo que podría haberse convertido tanto en su traje nupcial como en el sudario de Laertes... ¡Cuán tremendo el poder de evocación del acto del tejer! Juan no puede haberlo dado de lado mientras iba tramando casi a tientas los

hilos de su propia vida, unos más claros y otros más oscuros, aunque todos enredados por el sueño⁸. Juan no ha sido muy explícito respecto al papel del sueño en su trabajo nocturno. La presencia de la palabra “soñé” en el título genérico de la serie no dice mucho; solo que el artista *tuvo un sueño* donde se había visto “revelando”, sin que tampoco se nos diga qué en concreto. Que el propio Juan haya insinuado alguna vez que el título remite a su primera experiencia como fotógrafo⁹ no quita para que ese verbo, revelar, haga valer su sentido principal: el de poner al descubierto algo que había permanecido oculto; y por ejemplo, todo lo que había en la habitación a oscuras de la abstracción. ¿Acaso fue en sueños como se le ocurrió esa imagen, o fue así como regresó el recuerdo del *reparto* entre claridad y oscuridad en que consiste el revelado fotográfico?

Que los sueños son conglomerados de recuerdos lo sabemos, mucho antes de que Freud se pusiera a interpretarlos caprichosamente¹⁰, gracias a Hervey de Saint-Denys, que los llamaba *clichés-souvenirs* y arruinó la creencia de que las cosas deslumbrantes que a veces vemos en sueños no proceden de lo que tenemos visto, como el insistía, sino *ex nihilo*, o incluso de una misteriosa e improbable “necesidad interior”, como creía Kandinsky y le llevó de cabeza a la abstracción. Me reconforta saber que, muy por el contrario, Juan Uslé reconoce que sus cuadros tienen un soporte autobiográfico, como precisamente los sueños. ¿Qué hay de ellos en SQR? La noche es larga y el sueño no deja de acechar al que espera la llegada del día, su claridad casi tan alucinatoria como tantos sueños, y sobre todo la de los primeros en llegar en forma de alucinaciones hipnagógicas. Saint-Denys, que fue uno de los primeros en prestarles atención, nos ha dejado una preciosa descripción de las que formaban “unos delgados hilos de oro, de plata, de color púrpura y verde esmeralda, que parecen entrecruzarse o enrollarse simétricamente de mil maneras con un continuo estremecimiento...” No me sorprende que coincidiera con una visión que tuvo Théophile Gautier bajo los efectos del hachís: “Las pestañas de mis ojos se alargaban indefinidamente, enrollándose como hilos de oro en pequeños carretes de marfil que giraban por sí solos a una velocidad deslumbrante”.

Todo lo que concierne a la acción de tejer tiene mucho de alucinatorio; o dicho al revés: las alucinaciones que preceden al sueño profundo tienen mucho de textil. ¿Qué es en realidad

lo que hacía Juan en aquellas noches que intermitentemente dedicaba al enorme proyecto de esta serie: pintar, dormir, tal vez soñar? Una fuerte tradición española que hunde sus raíces en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y que José Bergamín ha reactivado en tiempos recientes propone una acepción de sueño que en efecto no se distingue de la vida, toda ella sueño de cabo a rabo. Walter Benjamin que conocía y admiraba a Calderón, acabaría poniendo todo su empeño en una “técnica del despertar” que en su caso dio paso a otro sueño no mucho más feliz. En cuanto a Juan, nada me atrevo yo a concluir, aunque tonto sería si no aprovechara esta ocasión que se me brinda para reclamar aquí en su nombre aquellas madejas multicolores y brillantes que describieron Saint-Denys y Gautier. De ellas –¿y de qué si no?– me figuro yo que deben estar tejidos sus cuadros diurnos¹¹. Pero entonces, ¿de qué estarían hechos los nocturnos?

Juan le dijo una vez a Cristina Giménez que de los latidos de su cuerpo, audibles de pronto en el silencio de la noche. Penélope los escucharía al galope mientras tejía y destejía aquella tela de incierto destino. Bajo el nombre de pulsación concierne tanto a los trabajos de trenzado, empezando por el más elemental de las redes, como a la manipulación de instrumentos de cuerda. Tejer tiene mucho de musical, y el pulso algo de canturreo, o exactamente algo de cantinela, que en plena noche probablemete tenga por objeto curarnos de espanto, aunque los terrores nocturnos no pasen de ser un caso extremo de *horror vacui*. Vacía de sonidos y colores, la noche, que no es en principio sino “lo abierto” por excelencia, “lo disponible” en su más alto grado, mueve al trabajo, y ninguno seguramente tan exigente e invasivo como aquel nervioso de Penélope. Quizás también un poco el de dibujar, que al fin y al cabo consiste en cruzar líneas, como quien cruza hilos o cuerdas. Durante siglos el dibujo fue una tarea nocturna, aunque no solo por mediar entre la oscuridad y la claridad, en gestionar las sombras, sino además por haber casi siempre en el dibujo algo que pertence al sueño, que incluso procede de él. Dormir; soñar; tal vez dibujar... Nada como el trabajo del lápiz, el exhaustivo cruzarse y entrecruzarse de sus trazos, para lograr un efecto de sedosa oscuridad.

En el recorrido de la oscuridad a la claridad que SQR constituye latido tras latido¹², trazo a trazo,

acortando de aquí y alargando de allá, basta lógicamente con ir aflojando, modulando como quien dice. La cantinela se torna así canción, como nos ocurre al escuchar el traqueteo nocturno de los trenes, que al mismo tiempo se despide de la noche y saluda al día. Podéis leerla en los labios del artista cuando da por hecho el trabajo y se va a la cama. Mañana será otro día; no cabe duda.

Y es que la pintura de Juan, saturada de sus colores, se hace como es lógico de día en día. Casi lo más intrigante y desde luego lo más elocuente de los cuadros que forman SQR es que han sido pintados muy de vez en cuando: cuarenta que yo conozca en el plazo de diez años, aunque ignoro si con alguna periodicidad, y por ejemplo si uno por cada estación del año. Alterar unos con otros hubiera resultado pretencioso, abrumadoramente doctrinal. Juan no ha pintado ninguno para explicar o justificar nada, ni siquiera los enormes poderes de la abstracción. Con esa cadencia espaciada, que tanto me recuerda la de las fiestas a lo largo del año, SQR tiene mucho más de rito que de experimento; pues ciertamente celebra la noche como un rico acontecimiento plástico, pero a la manera de una iniciación periódica en sus misterios, que son a su vez –y no sé si quizás propiamente– los del sueño; a la manera de un himno.

Calificar los cuadros de esta serie de Juan de *himnos a la noche* probablemente suene un poco exagerado aquí en la patria de Novalis, a cosa traída por los pelos. Vamos a dejarlo, pues, en plegarias susurradas, como aquellas que para vencer el sueño recomendaba la notable costumbre católica de la “adoración nocturna”, lo más parecido que nos queda de la antigua costumbre de la “incubación”, el sueño terapéutico que se practicaba en los santuarios dedicados a Asclepio. Pero sigo exagerando; así que finalmente voy a dejarlo en esas cancioncillas, en realidad solo algunos retazos de ellas, con que de vuelta a casa los amigos de la noche, ya un poco achispados, se esfuerczan por colmar y calmar su terrible vacío¹³. Canciones que son conjuros, como aquella desesperada e inolvidable de Papageno: “¡Buenas noches, mundo engañador! ¡Buenas noches!”.

Notas

1) Ni geométrica ni gestual, la abstracción que experimenta Juan Uslé podría definirse como *sensitiva*, casi en el mismo sentido que se dice de algunas plantas particularmente receptivas a los estímulos externos. Más aún, y como conclusión anticipada: sus cuadros constituyen vínculos sensibles entre la inestable y a su vez gozosa experiencia del “mundo exterior” y las agrupaciones de recuerdos desperdigados en que consisten los sueños, lo único de todo ello que Kandinsky hubiera reconocido como perteneciente a cierta experiencia de un incierto “mundo interior”. Véanse las interesantes conjeturas que Kandinsky precisamente hizo, en un apéndice a la versión rusa de sus *Rückblicke* de 1918, a propósito de extrañas cosas vistas en sueños o en algún acceso de fiebre.

2) De todo lo que Kandinsky argumentó a favor de la abstracción, papilla ocultista en su mayoría, y me escandaliza que se siga publicando *Über das Geistige in der Kunst*, solo me quedo con aquella historieta, que parece salida de *La leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine, según la cual a Kandinsky le habían sido revelados los encantos superiores de la abstracción mediante un rayo de sol llegado providencialmente de lo alto, donde por lo sucedido esa clase de arte sería la preferida. Todo lo cual me escama vivamente, máxime cuando, a juzgar por la mayoría de las imágenes sagradas más milagreras, el gusto de la corte celestial en materia de arte resulta tan decepcionante. En cuanto a Greenberg, por fortuna cada vez más olvidado, a duras penas podrían constituir una teoría sus jeremiadas sobre la bidimensionalidad. Mala cosa parece hacerse ideas sobre arte, pero pésima *una fija*.

3) Salvo este *dictum* inexcusable, y contrariando mi fuerte tendencia a buscar y rebuscar en los escritos de los propios artistas, he procurado evitar aquí lo que al fin y al cabo no dejan de ser instrucciones que ellos nos hacen llegar *sotto voce*. Con harto dolor de mi corazón he tenido, pues, que dejar de lado lo que Juan escribió sobre Velázquez, así como un texto del año 2006, cuyo título no puede ser más prometedor: “Le soleil est un voleur: il seduit la mer”. En cambio me he tomado más en serio que nunca los títulos de sus cuadros, tan sugestivos, a diferencia de esos pintores geometrizantes o gestuales, que a menudo los titulan *Number One* o *Nº 158*, y ya en un alarde de sinceridad *Sin título...* Los títulos “literarios” por llamarlos de algún modo, son una forma de cortesía por parte de quienes practican la abstracción, incluso una tan severamente geométrica como el Frank Stella de la primera época, cuyo *Dominguín* me gustaría bastante menos si careciera de título.

4) La figura del interruptor, como decimos en castellano, y me pregunto si en recuerdo de una época de penuria en la que apagar la luz era más acuciante que encenderla, conviene perfectamente a la serie de cuadros nocturnos que constituyen SQR. De manera que la habitación a oscuras de la abstracción no sería probablemente sino el estudio del pintor, que vuelve allí de noche para comprobar que dentro, todo sigue siendo posible, a esa hora no menos que de día. ¿Qué clase de estudio sería uno en el que no todo fuera posible a cualquier hora?

- 5) En un cierto sentido la noche sería la metáfora de aquella oscuridad que originalmente reinaba en "la habitación de la abstracción" que todo lo contenía en potencia. En realidad, SQR constituye *de facto* la demostración casi exhaustiva de esos poderes.
- 6) Tengo la sospecha de que este adjetivo, *abierto*, declina –o resume– todo el trabajo de Juan, que sería precisamente un "trabajo de lo abierto". Que la noche lo sea, a pesar de la absurda perversión que a veces la califica de "cerrada", asegura el encanto de un aviso maravilloso: "ABIERTO TODA LA NOCHE", que le va como anillo al dedo a SQR en su conjunto. Y ahora que caigo: es posible que la noche no esté tan abierta como cuando les parece cerrada a quienes no la frecuentan.
- 7) Y gasas y cendales, y hasta arpilleras... María Vela Zanetti, que tanto sabe de tejidos, me indica sagazmente, pues sin duda se asemeja más que ningún otro a los cuadros nocturnos de Juan, uno singularísimo que se utiliza a modo de emparrado y se conoce por el felicísimo nombre de "tela de sombra".
- 8) ¡En mala hora se le ocurrió a Juan titular *Rizomas* un cuadro de 1997! Los críticos de arte, enfermos muchos de ellos –demasiados– de filosofía francesa contemporánea, han visto abiertos los cielos de su pintura. ¡Ay, "la cosa" rizomática...! Para quienes disfrutamos de un jardín un rizoma es algo mucho más sencillo y también más prodigioso. Puestos sin embargo a endosarle a la pintura de Juan algo de la jerga filosófica francesa que estuvo de moda en su juventud, se me ocurre otra palabra de raigambre vegetal: *¡diseminación!* Una operación que Juan Uslé logra, sin meterse en garabatos teoréticos, mediante el uso de un "medio dispersante", o "dispersión" a secas, habitual en muchos de sus cuadros, y quizás con mayor evidencia en los cuadros de la serie SQR, donde la dispersión de los pigmentos aplicados por él a base de toques muy breves es la causa de su aspecto final de cosa delicadamente tejida.
- 9) Algunos cuadros de la serie SQR recuerdan en efecto rollos de película extendidos, y el número 5 en concreto como si colgaran de la cuerda dentro del laboratorio; aunque no quisiera insistir en esta explicación naturalista. Obviamente, el laboratorio fotográfico es a su vez una estupenda metáfora de la omnipotente oscuridad reclamada para la abstracción. Todo en efecto parece posible en la cubeta de revelado, flotando en un líquido que no encuentro muy diferente del que arrastra y aglutina por un instante los sueños, cuya fluidez resulta proverbial. Soñé que soñaba... El estrafalario montaje de los cuadros de Juan que campaba en la portada de la exposición *Nudos y rizomas* de 2010 solo puede explicarse si de esa manera se los quería comparar con fotografías recién reveladas, húmedas todavía y puestas a secar.
- 10) No sé lo que un psicoanalista podría deducir de un cuadro como *Dirty Dream*... La verdad es que ni lo sé ni me importa. Como decía Nabokov, la escuela de Viena no está invitada, y todavía menos, muchísimo menos, el triste Dr. Rorschach. Lo único claro es que, además de *dirty*,
- o precisamente por esto, fue un sueño de lo más alegre, divertidísimo.
- 11) Los colores de los cuadros de Juan, encendidos y brillantes con un no sé qué de vítreos, de esmaltados, recuerdan los de los azulejos morunos aunque también los de la porcelana procedente de las distintas Compañías de Indias. Su gusto por la combinación de azules y naranjas me lo sugiere inmediatamente.
- 12) *Travesía*, se titula uno de los cuadros de la serie SQR; y otro –¿qué pasó aquella noche?– *Galope*. La noche como paseo que el sueño acelera y precipita... Algún título más: *El despertar*, casi obligado. Y este otro formidable, el mejor de todos: *Plomo y luz*, que yo entiendo como un presagio del tiempo que hará a la mañana siguiente: plumizo, precisamente una combinación de plomo y luz. *Serenos*, se llamaba en España a los funcionarios municipales que hacían la ronda de noche, pues a menudo anunciaban "tiempo sereno". Albert Marquet, que en París se levantaba muy temprano para encontrarse demasiado a menudo con un tiempo deprimente, a veces completaba los títulos de sus "vistas" de la ciudad desde la ventana del estudio con anotaciones propias de un parte meteorológico mañanero: "tiempo gris", "tiempo claro", "bruma y nieve"...
- 13) Juan declaró por escrito en 2007 que uno de sus cuadros favoritos era *La ronda de noche* de Rembrandt, cuya cualidad más llamativa no es tanto la que deriva de esa hora, propensa a hacer el payaso por las calles con el pretexto de volverlas seguras, como las grandes dimensiones del cuadro, tan cabedizo, que cualquier cosa podría haber entrado en él, todo lo imaginable, hasta el último mono del vecindario. A Rembrandt le bastó con pulsar el interruptor. Claro que Juan bien podría haberse sentido como alguien que permanece despierto mientras los demás duermen. Guardián de la noche, el artista vigila. En realidad, lo hace a cualquier hora, incluso cuando le vence el sueño. Y a la puerta de su estudio, un cartel como el que dicen que Jean-Paul Roux colgaba mientras dormía: "EL ARTISTA TRABAJA"... Guardián de los sueños.

Soñé que revelabas (Tigris), 2007
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, USA
Courtesy Cheim & Read, New York, USA



Soñé que revelabas (Éufrates), 2008
Collection Michael Krichman and Carmen Cuenca, San Diego, USA
Courtesy L.A. Louver, Los Angeles, USA





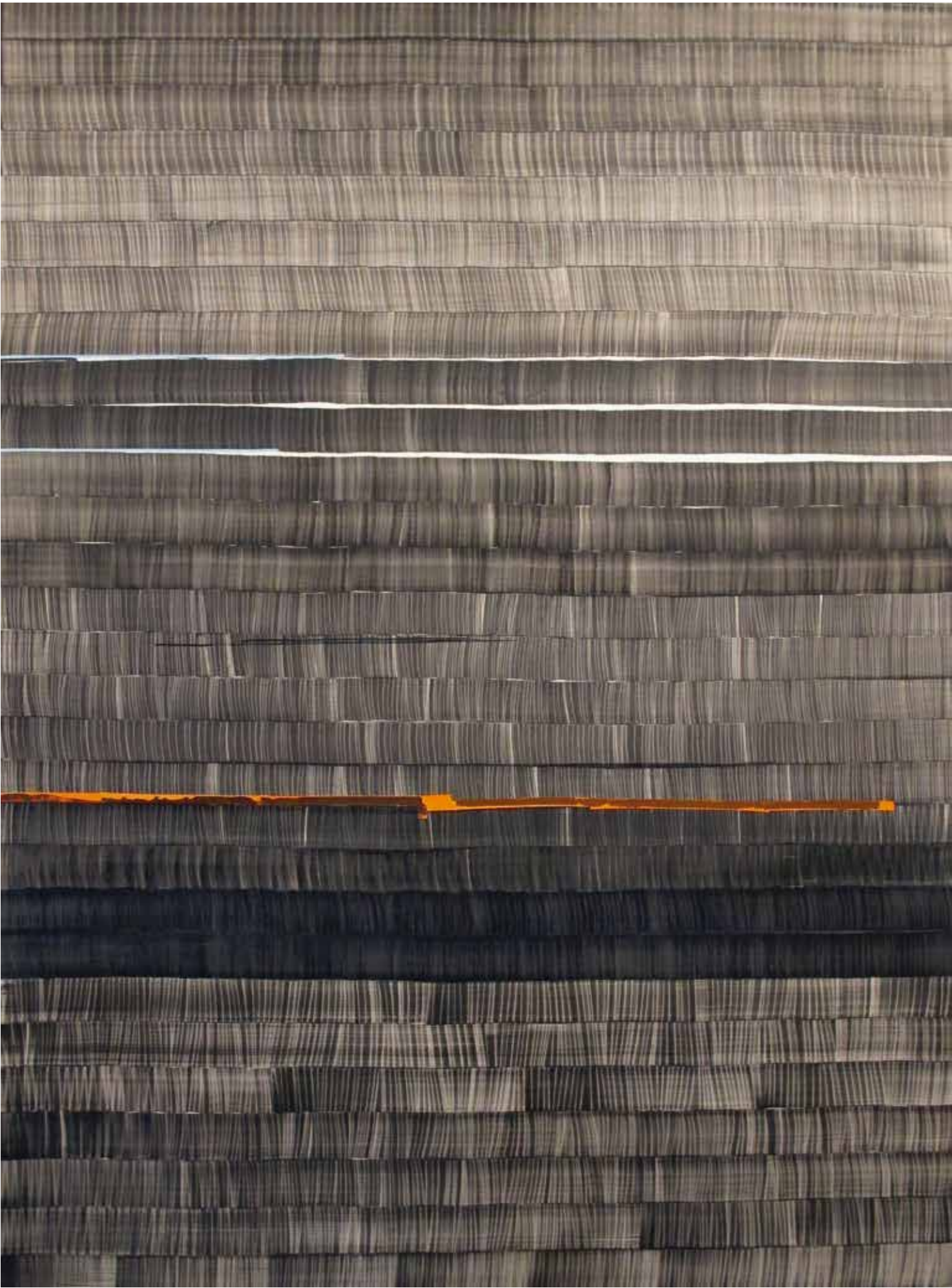
Soñé que revelabas (Onon), 2008
Collection Soledad Lorenzo, Madrid, Spain



Soñé que revelabas (Ural), 2009
Private Collection, Baierbrunn, Germany



Soñé que revelabas (Nung), 2009
Courtesy Mario Mauroner Contemporary Art Salzburg-Vienna, Austria



Soñé que revelabas (Trisuli), 2009
Courtesy Mario Mauroner Contemporary Art Salzburg-Vienna, Austria



Soñé que revelabas (Nu), 2010
José Luis Soler, Valencia, Spain

Soñé que revelabas (Lena), 2011/12
Private Collection, Paris, France
Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany



Soñé que revelabas (Saja), 2012
Collection Soledad Lorenzo, Madrid, Spain





Soñé que revelabas (Ucayali), 2012
Collection Uslé-Civera, Saro, Spain



Soñé que revelabas (Yukon), 2012
Private Collection; Courtesy Galerie Lelong, Paris, France and New York, USA

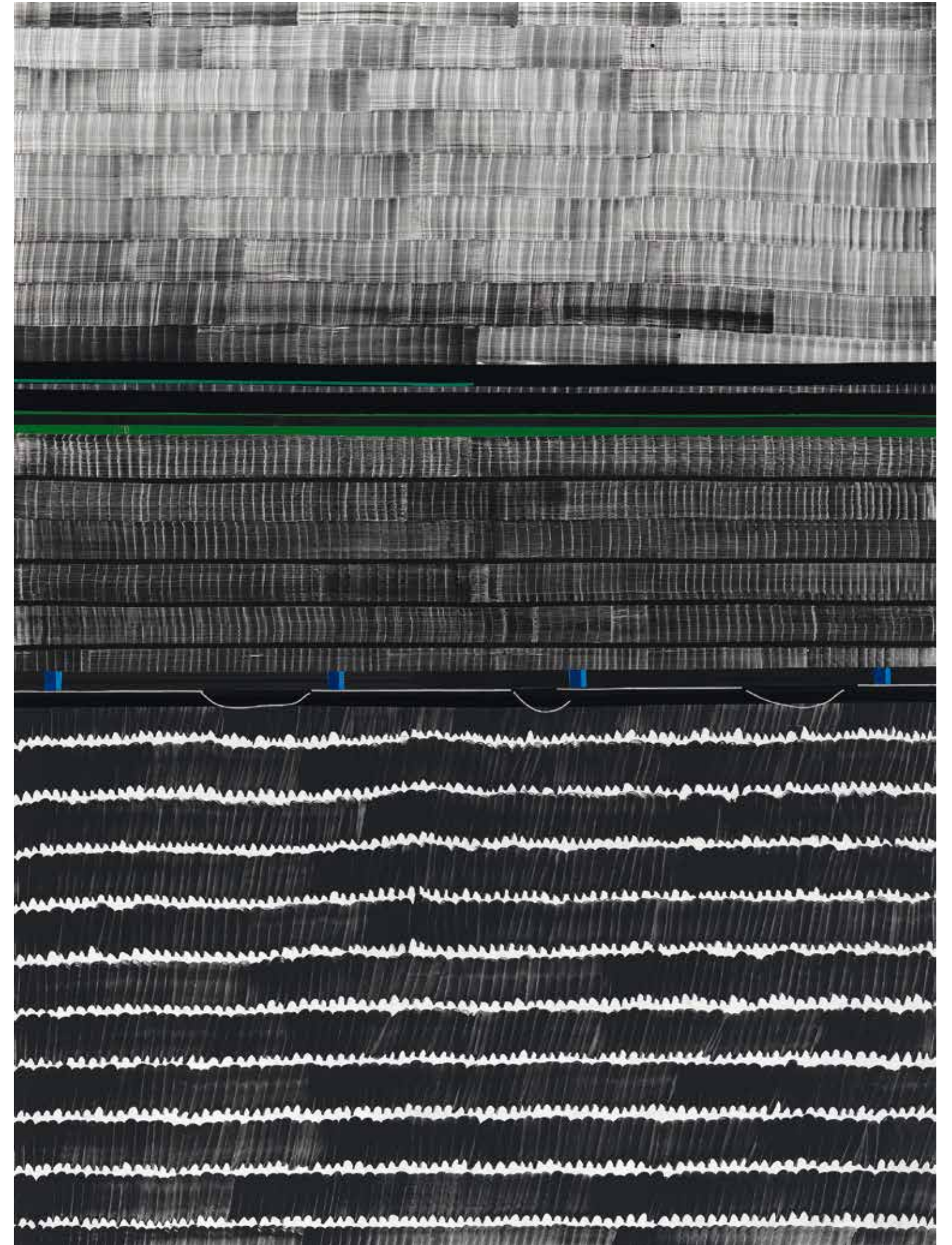


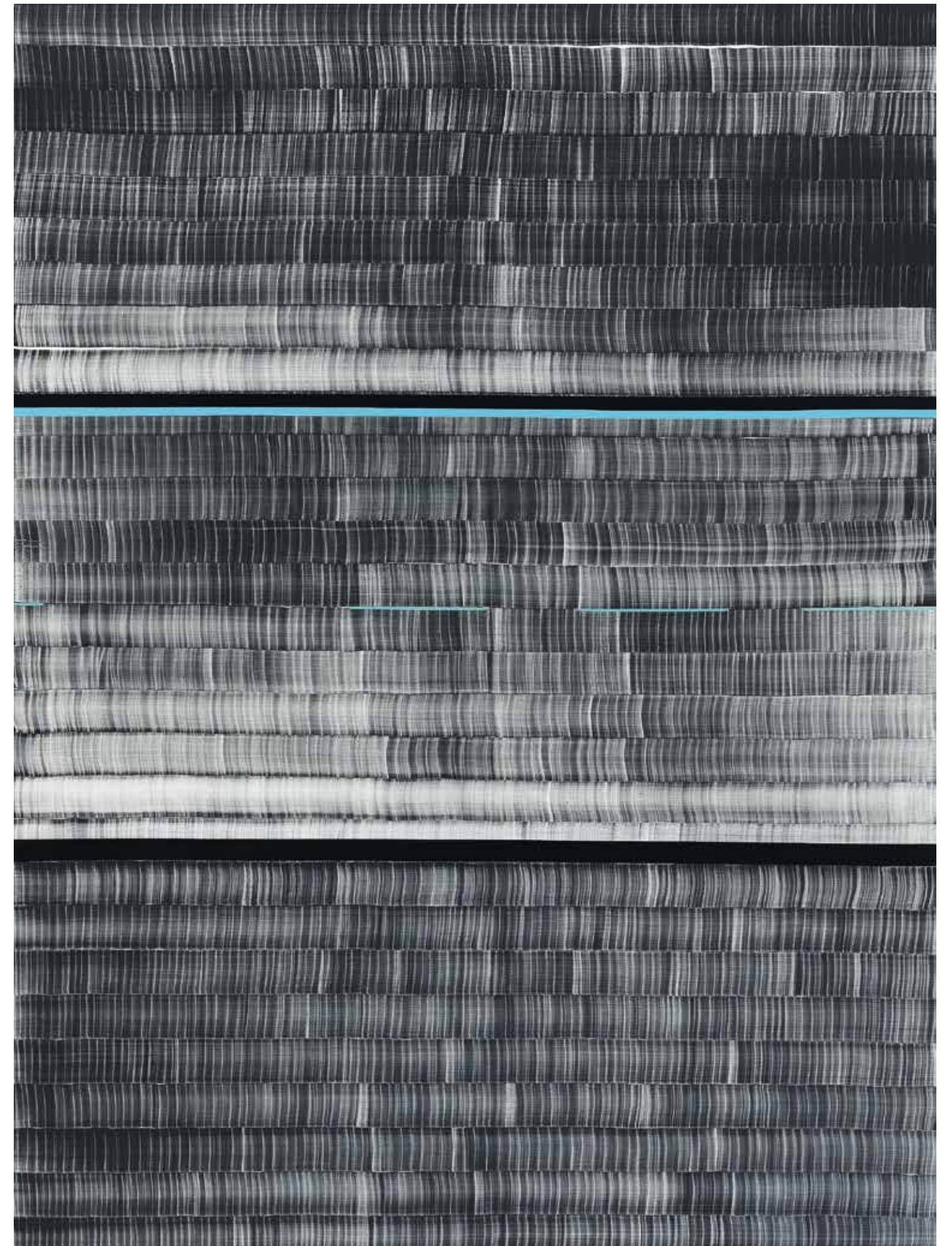
Soñé que revelabas (Congo), 2013
Private Collection, Valencia, Spain

Soñé que revelabas (Cubas-Kevin), 2013
Courtesy Galerie Lelong, Paris, France and New York, USA



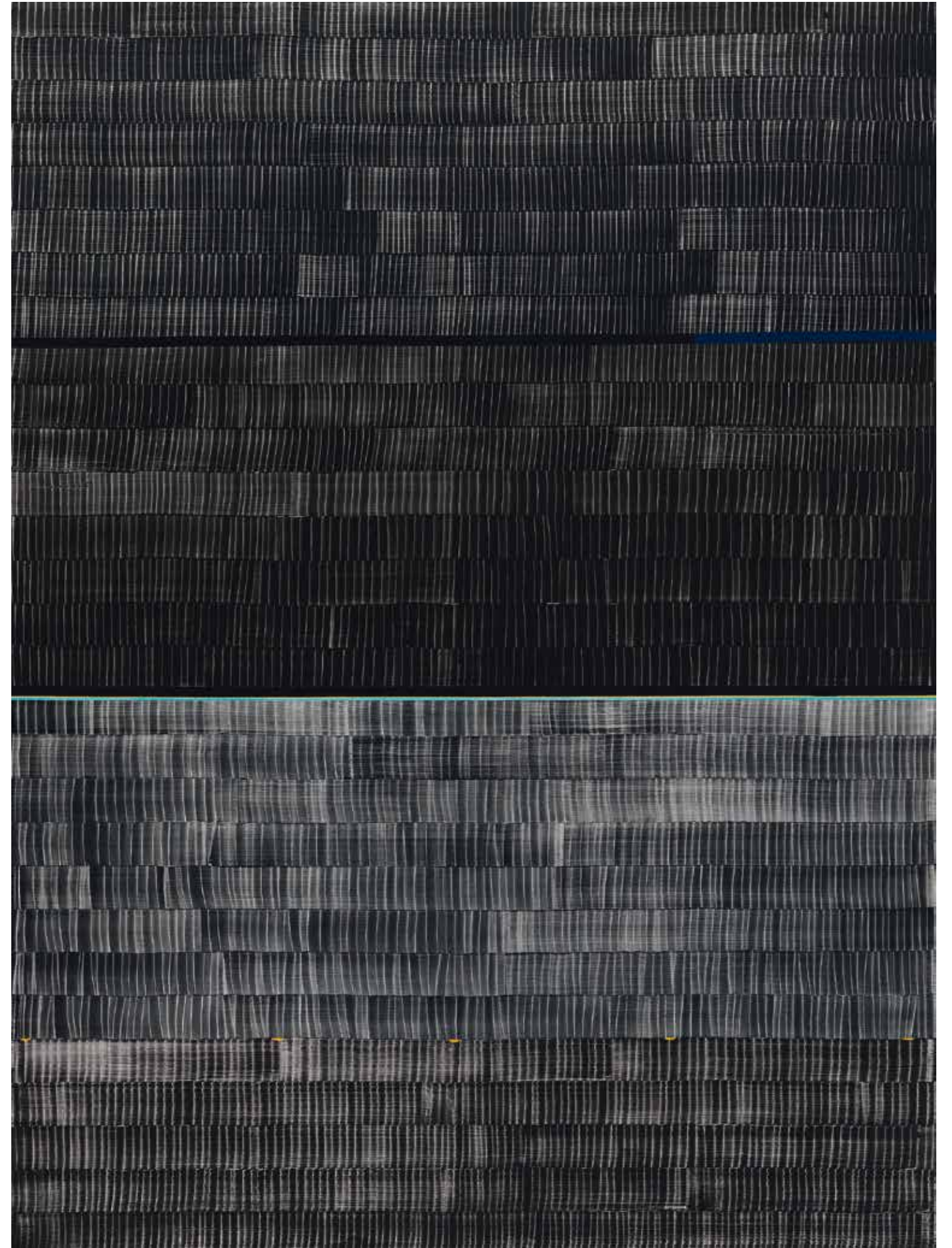
Soñé que revelabas (Mississippi), 2013
Courtesy Galleria Alfonso Artiaco, Naples, Italy





Soñé que revelabas (Tana), 2013
Courtesy Galleria Alfonso Artiaco, Naples, Italy

Soñé que revelabas (Volga), 2013
Courtesy Galleria Alfonso Artiaco, Naples, Italy





THE 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 1980s, 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 periscope-like implement with a circular eye breaching the dark surface of the water beneath a murky sky in Julio Verne (61 × 122 cm / 24 × 48 in), 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 U.S. 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 1980s 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 center 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 1970s and early 1980s 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 1960s and 1970s, 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 meta-narrative 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.

The Spanish artist’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 1990s. 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 274 × 203 cm / 108 × 80 in).

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 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 color 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-color that is at once the sum of all colors 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 colorful 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 color 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 color 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-gray surfaces with isolated lines and dots of color (*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* (2001/02), *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 endeavor 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

IN THE AMBIENCE OF NIGHT

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.

Notes:

- 1) See *Juan Uslé: Back & Forth*, exh. cat., IVAM, Institut Valencià d’Art Modern (Valencia, 1996), 252.
- 2) Ibid., 259.
- 3) Ibid., 262.
- 4) Ibid., 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), 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), 37ff.
- 7) Stephanie Rosenthal, *Die Farbe Schwarz in der New York School*, doctoral dissertation (Munich, 2003), 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), 38–39, and Yau, “Embrace,” 74–75.
- 10) Stephan Berg, “Das Momentum der Malerei,” in *Juan Uslé: First Time Germany*, exh. cat., Museum Morsbroich (Leverkusen, 2002), 22.
- 11) Compare the work of David Reed.
- 12) *Juan Uslé: Back & Forth*, 255.

I am looking at a painting made by Juan Uslé in 2001/02, the sixteenth in a series titled in Spanish “Soñé que revelabas” (I Dreamed that You Revealed).

My first impression of the 9-foot high, over 6 ½-foot-wide canvas is of dozens of black ribbons stretched across the canvas, pulled taut in row after row. So I begin thinking of the painting as being dependent on, maybe even being “about” horizontality. But almost immediately I notice something that challenges my initial assumption: each of these “ribbons,” as I have been thinking of them, is made up of countless vertical lines, created by the artist’s stuttering brush movements.

How can this painting of such horizontality actually be composed of accumulated verticals? I temporarily set aside this paradox and continue looking at the painting. Examining it more closely I notice how each of the vertical lines within the horizontal bands contain countless tiny oscillations. The spacing of these oscillated lines varies, both within a band and in relation to the bands above and below it.

Each of the vertical lines is slightly bent, as if under pressure. There is something geological about the painting, suggesting layers of sediment or core samples extracted from the Earth’s crust.

Now I notice another linear element: shooting through each band like a pulse of light are lighter streaks, as if the painting has been subjected to some kind of raking light.

The painting suddenly looks to me like a blackboard that has been erased according to some methodical system; it also reminds me of chalked tally marks.

Groups of bands tend to be lighter or darker than other groups. For instance, five bands at the top are

darker than the next five below them, which are lighter than the next set (think of them like sets of waves, which sailors and surfers attentively track), which get progressively darker as they descend, until they are interrupted by another chromatic event.

This painting, and all the canvases in the SQR series, is like a symphonic composition in which instruments join in and drop out, creating a constantly changing sonic texture. It could be used as a score for a musical performance.

Now come two rows in which the white verticals are very white, which makes me aware of another type of variation: in each set of bands the relationship of white (line) to black (ground) is different in terms of value.

I mustn’t overlook the thin black horizontal gaps between each band. There are also spots near the top and bottom of the painting where these “cracks” are white rather than black.

One band (the second from the top) has a distinct silvery quality, or is it just the lighting? I change my position, trying to determine if what I see is “in the paint” or “in the light.” But of course, these two categories are impossible to separate, at least with a painter like Uslé.

Each band now looks to me like a sliver cut out of a tree, its rings showing as a pattern of narrow lines. And now, like a length of magnetic tape snipped off by a sound editor.

In some of the bands, the lines began to slant, leaning slightly to the left or right.

I think of lines of old-fashioned moveable metal type. I also am reminded of cuneiform writing, a connection that first occurred to me when Uslé

mentioned some SQR paintings subtitled *Tigris* and *Éufrates* (growing out of his response to the Iraq War).

Uslé has described how he makes the SQR paintings according to the inner workings of his own body. “I move the brush and press down until the next heartbeat occurs. I try to follow a sequential rhythm, marked by the beating of my pulse.” He explains that one reason he usually works on the series at night, especially when he is in New York, is that he needs tranquility to be able to focus on the pulse of his blood. The link of movement of brush to movement of blood means that the paintings are to some extent determined by his physical state. As he explains, “The result varies from work to work and from day to day, depending on how calm or rapid my pulse is (blood is not always pumped at the same rate).”

Each line of Uslé’s SQR paintings (I mean here the short vertical lines that make up the horizontal bands) is not individually drawn but is the result of a process (the successive pressing down and lifting up of a paint brush in tandem with the artist’s heartbeat). The larger patterns emerge from the process rather than through conscious decision-making. This reliance on process may partly explain the textile-like aspect of the paintings, which can suggest watered silk and other textile patterns. As a whole, Uslé’s paintings beyond the SQR series frequently suggest patterned textiles, in particular with certain African fabrics; his work relates to what scholar Robert Farris Thompson terms “rhythimized textiles.”

But although they are the result of a process, each of the lines (vertical in SQR XVI, diagonal in some others) is unique. It would have been impossible, or at least it would have required an altogether different source of artistic sensibility, to have drawn each one of these lines by hand. And if that were the case, Uslé would not have been able to access the kind of deep physical order that is at the heart of the series’ power.

The SQR paintings are extremely dry paintings. Not “dry” in sensibility or feeling but dry as in the opposite of wet. They look like they could have all been done with slate and chalk dust or fossilized weather or recorded sound. In fact, “dry pigment” is one of the materials used; the others are vinyl and dispersion medium. They don’t seem to have been

made by a brush (though I know they have been). There isn’t a drip in sight.

The methodical technique and the procedure of starting in an upper corner and filling the canvas row by row inevitably recalls the work of the late Roman Opalka, a Polish-French artist who devoted nearly his entire artistic life to filling canvas after canvas with tightly packed rows of sequential numbers, painted in white on ever lighter backgrounds. Both artists seem to be directing their work and their viewers into a realm of meditation, toward a Zenlike emptying out of consciousness. Making the paintings, Uslé has said, “is like filling the world with silence, from the void, in order also to signify at least one sufficiently large, generous space, chosen for that purpose. It’s like a cleansing exercise, to seek emptiness, guided by a biological reference point. Perhaps I make them because we see too impurely, and we are sometimes tormented by images. We are so overloaded with images that we breathe.” What separates the two artists, however, is Uslé’s reliance on the inner rhythms of his body, in contrast to Opalka’s strict mathematical and conceptual structure.

Other writers (Kevin Power, Alisa Tager) have noted the flickering quality of Uslé’s paintings. In the SQR series, there is a quasi-stroboscopic effect, as if a light source had been rapidly switched on and off in order to convey a sense of slowed-down movement. The paintings suggest an interesting correlation between pulsed illumination and the inner pulse of the human body.

In contrast to the vibrant palette of Uslé’s other paintings, the SQR might seem like “black” paintings, but compared to the most famous maker of “black paintings,” Ad Reinhardt, Uslé’s canvases are alive with variations in color. There are SQR paintings with blue bands, red, green and pink lines, rows of red or yellow dots.

Two other sets of “black paintings”: Goya’s (which are more “black” in mood than in color) and a group of mid-1960s canvases that Joan Mitchell called her “black paintings—although there’s no black in them.”

On my visit to Uslé’s studio in an old building at the corner of Broadway and Bleecker, I mention that Ad Reinhardt’s studio was also on Broadway, only

four blocks uptown, at 732 Broadway. Uslé’s desire with the SQR series to eliminate images seems quite Reinhardtian, yet no one could be less doctrinaire, less exclusionary. Later, I think how Broadway was important to another immigrant painter in New York, one who has been crucial for Uslé’s own work: Piet Mondrian, the creator of Broadway Boogie Woogie (1942/43). In 1991, Uslé made a painting titled *Boogie-Woogie* in which a grid is made by drips of white paint on a red ground.

The urban environment is crucial for Uslé, as one can see in the many photographs he has taken of architectural details in various cities. These photographs feature luminous interplays of light, color and pattern that visibly relate to his paintings. Uslé is clearly one of those abstract painters whose work is directly connected to specific urban landscapes. In this regard, I think of his work in relation to early Ellsworth Kelly and to Shirley Jaffe’s Paris- and New York-inspired compositions.

As I sat across a table from Uslé, I noticed the brick wall of the building next door to his. Just a few feet from the windows of his studio, it is the Bayard-Condict building, the only building in New York by the great architect Louis Sullivan. Built in 1887–1899, the Bayard-Condict was one of the first steel-skeleton structures in New York. It is instantly recognizable for its ornate terra cotta façade, but the side of the building visible from Uslé’s studio is unadorned brick. It seemed obvious to me that years of proximity to this immense plane of bricks must have influenced Uslé’s approach to modularity, and also his subtle use of variegated color. The artist told me that one work in particular, a dark horizontal canvas from 1997 titled *Encerrados (Amnesia)* that is an antecedent of the SQR paintings, reminds him of the bricks in the Sullivan building.

In the course of our conversation, Uslé mentioned a poem by Julio Cortázar titled “Negro el 10” (the title, “Black Ten,” is a reference to the roulette wheel). Although I am a longtime fan of Cortázar’s writings, this poem was new to me. Cortázar wrote it in a Paris hospital just a few days before he died in 1984. Conceived as a text to accompany a suite of lithographs by his friend Luis Tomasello, the poem consists of 10 brief numbered stanzas, each approaching in a different way the subject of the color black. The first stanza focuses on the notion of black as void: “1. Empieza por no ser. Por ser no. El

Caos es negro. / Como es negra la nada.” (My rough English translation: Begin by not being. By being no. Chaos is black. / Like nothingness is black.) The second stanza ends with a phrase that I suspect appealed to Uslé because of the interplay between light and darkness in the SQR paintings, the sense that his black pigment has entrapped a powerful light which it releases in intermittent bursts: “Toda luz en el carbón se abisma en el basalto” which can be translated as “All the light in carbon is submerged into basalt.”

It is not only the restricted palette and allover edge-to-edge compositions that make the SQR paintings distinct from Uslé’s other paintings, but also their consistency, their serial structure. While he generally seeks to begin each new work without preconditions, and seeks what he calls “non-repetition”, after making three “black” paintings, Uslé decided that it was time to break his own rules. “I thought, why not start a new project that would be based on this idea [of sameness], that would investigate the idea and the possibilities of repetition?”

There is an ambient quality to the SQR paintings. Their deployment of repetition has little to do, it seems to me, with classic Minimalist art. A more useful point of reference is Brian Eno’s concept of ambient music. First presented in his 1978 recording *Ambient 1: Music for Airports*, Eno’s ambient compositions exude a sense of quietness and drifting. The use of tape loops of different lengths introduces a sense of slippage into the repeating units of sound, which is very similar to how Uslé fuses repetition and accident in his paintings. As I imagine Uslé working late at night in his New York studio, the distant, muffled sounds of traffic coming from the streets several floors below, his loft quiet so that he can hear/feel the rhythms of his own circulatory system, it is a soundtrack very much in the style of Eno’s ambient music that I can almost hear. A central feature of ambient music is the degree of freedom it offers to the listener. In the liner notes to *Music for Airports*, Eno explains that ambient music “must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular.” Something remarkably similar happens with the SQR paintings, which never solicit the viewer’s attention but, rather, patiently await it. There is no protocol for looking at these paintings: the eyes can skim over them as one might scan an ocean horizon, or pause for a close-up

examination of their details. Responding to a long history of modernist abstraction, the paintings can be appreciated for their elegant, complex formal qualities, for their artful handling of grid and field, but they can equally be seen as attempts to slip away from the legacy of modernist abstraction, especially given their quasi-indexical basis in the necessary connection between brush mark and pulse.

Uslé has said that the title refers to the realm of dreams but also to a photographic darkroom. In Spanish, a darkroom can be called a *cuarto de revelar*, a room for revealing or developing. The other Spanish term, *cuarto oscuro*, is closer to *darkroom* or the German *Dunkelkammer*. We frequently think of darkness and revelation as opposites. It is one of the many provocative paradoxes of Juan Uslé’s “Soñé que revelabas” paintings to show us how much can be revealed under the cover of darkness, in the middle of the night as we listen to the whispered music of our invisible blood, as we look out windows at old brick walls, as we confront the impending vanishing of all light in a final poem written under white hospital sheets, as we stand in front of a painting in which an artist has set aside his usual palette to invite us into a nocturnal ambience.

All quotations from the artist are taken from “Juan Uslé with John Yau,” an email interview published in The Brooklyn Rail, April, 2011. Julio Cortázar’s poem “Negro el 10” can be read, in a printed version and in the author’s manuscript, on the website of the Revista de la Universidad de México at <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/negro.pdf>, as well as on page 3 of this catalogue.

Ángel González

SQR: THE SONG OF THE NIGHT

“If you dream you are awake
it is because your dream
is now your only reality.”
José Bergamín

“Each image is a dream of itself.”
Walter Benjamin

Sharply divided between the rigors of geometry and the deceptive inevitability of the gesture, since its outset abstraction has been turning somersaults, estranged from everything that in principle seemed within its grasp and not hesitating to endlessly and happily proclaim and promise a “world” as propitious to life as the real world, the one that we live in, which has inspired artists for centuries.¹

Everything had seemed possible before it was, except that almost nothing in fact was. Lacking an intellectual basis, given that all Kandinsky and Greenberg did was ramble on,² and above all lacking an awareness of its figurative powers, however paradoxical that sounds, abstraction continues to languish, a ghost and cliché of itself, the inhabitant of every dead-end street, above all of the one that constitutes a type of obligation with its own history, which in the USA, where it is held up as a tradition that demands respect and frequently as an obligation towards what is falsely believed to be its principal contribution to 20th-century art, it could not be more leaden and stifling.

I have no desire to conceal my scant appreciation for this category of art, incapable of accepting and redeeming itself as decoration despite its close proximity to that noble category of art. Only by

declaring at the outset my distrust in something that I consider to have already entered into a decline, not to mention its lamentable “spiritual” inclinations, will the defence I intend to make here of Juan Uslé’s painting acquire its fullest meaning, a painting that I certainly consider—no need to question that further or leave it to the end—the most stimulating and attractive that I know and perhaps even the only one in these present times, when painting seems more exhausted than ever.

The reason for this clearly and universally recognized excellence not only lies in Juan’s abilities as a painter, but also, and for the time being, in something that has allowed these abilities to reveal themselves and to unfold, which is something that, as I have already said, was sadly lacking in the majority of abstract painters: the clear awareness of his powers; or simply, the fact (so marvellously evident in Juan’s painting) of being able to do it all and encompass almost everything, in other words, the totality of the experience which the artist has of the world as a whole: of each thing seen and experienced at any hour of the day and in any season of the year, under any circumstances, in the city or in a mountain cabin ... As far as I know, no one—not even the pioneers such as Kandinsky and Kupka—has formulated such an ambitious programme for abstraction: absolutely

everything, any living, remembered, and perhaps even dreamed thing.

Juan’s way of expressing this is so succinct and convinced that not by chance have his admirers found it memorable: “Abstraction is a blind room, but everything is there. You need only press a button and everything will appear.”³ Critics have rightly lingered over this *dictum* of the artist’s, most of them, however, obsessed with the action of pressing the button that reveals *everything*.⁴ However, what matters is that *all this* was already there, hidden in the shadows, lying in wait; the fact that the room was already there from the outset and by its very nature filled with what at first sight only seemed to be darkness. Exactly what it was filled with is something I will attempt to recount.

The image of the button has evidently somewhat distorted critical accounts of the artist. Suddenly, stunned critics inform us, *light comes into being*: a light that is more *blinding* than the darkness, which previously prevailed in the room. Everything seems to happen in the blink of an eye, suddenly, in the almost miraculous way that happens when we turn the light switch on. We will shortly see that the paintings which comprise the series in this exhibition, “Soñé que revelabas” (SQR) [“I dreamed that you revealed”] delay that moment of total and all-embracing illumination, that almost divine event in which light suddenly comes into being independently of what it illuminates, which in Genesis was still nothing: just light, devoid of any other thing that could be painted, which light is not per se, despite what they say, including risible remarks such as that there are “painters of light” or paintings “overflowing with light,” as if they could guide us home when the fuses have blown.

Rather, what we have are light paintings and dark paintings, some more than others, just as Zola, when discussing his contemporaries the Impressionists, said that their paintings were a “Light Salon” as opposed to the traditional “Dark Salon.” We might say then, that what “comes into being” when that ambiguous button is pressed is lightness; and as I see it, it is becoming increasingly clear to the painter that abstraction *can do everything*, or at least as much as figuration. I imagine that Juan came to realize this gradually, almost in the same way that day dawns, as its light gradually imposes itself over the darkness of light. The old Castilian verb for

this was *clarear* [to lighten up], which makes more visible a process that the now commonly used verb *amanecer* [to dawn] weakens and slows down.

Like any other of man’s endeavors, painting revolves around the day, and not by chance are the words “Works and days” traditionally associated. In fact, of all the hours of the day, dawn, a word that maximizes the lightness that is coming into being, belongs to everyone without exception: it is equally the hour of night birds returning home and of people who have to get up to go to work. Electric lighting has not entirely succeeded in subverting that rigorous, imposing regime and one so filled with reason, which Don Quixote’s madness revealed right at the outset of the novel in his confusion between night, which “passed from light to light” and day, which rather “passed from dark to dark.” What a witty and ingenious way of explaining a type of madness which is not the sad sort that we can only feel sorry for but precisely that other sort which will transform the monotonous and boring life of Alonso Quijano (as Cervantes hastens to point out) into the very opposite: exciting, eventful, adventurous, and still fascinating for all readers of the book!

This is perhaps the type of madness that fin-de-siècle psychoanalysts happily associated with artistic talent and which Jacques Lacan (who was so conservative in many respects) attributed to paranoiacs. For many readers this might seem somewhat antiquated; but the fact is that the reasons for which a human being becomes an artist cannot be explained better than by that disorder which the young William Blake championed against the spiritless opinion of Sir Joshua Reynolds regarding Raphael’s extremely disordered and even excessive life. And what greater disorder could there be (you will note that I reject more high-flown terms like the Platonic *theia mania*) than the one that comes about between day and night, which is also so eminently modern?

It was not, then, a sudden flash of light that revealed to Juan Uslé the enormous powers of abstraction, which his work has so outstandingly explored and made use of, but rather the flirting between light and dark; the confusion that is manifested as light dawns. It is there, on that confused and unstable borderline where Juan’s painting “starts” to take shape; where there is a division between a painting that pulls strongly towards the glow of the day and another that follows with its eyes focused on the

opacity of the night. Masks, which are probably the most ancient and powerful *artefacts*, are obscurely telling us this: the essential duplicity of artistic creation; the two-facedness of which Daedalus, that first artist, vaingloried, even in his own conduct.

In this respect, it is not that SQR constitutes the key to Juan’s painting, as there is probably no place for such a thing in painting, nor does it need it; it is simply the *place* where it borders onto the darkness of the night,⁵ which is never so dark that it can be depicted as black. As what, then? As the old Castilian phrase has it, “At night all cats are dun colored,” as if to say that at that hour, which is so favorable to their escapades, all of them are the color of the night, a color as imprecise as dun, an obscure mixture of black and red with an occasional touch of yellow, the “only” realistic black, as Goya and the Impressionists undertook to show us. The color, then, of the night, and it is not surprising that some people in Spain still use the verb *pardear* [to turn brown] rather than *anochecer* [to get dark] in a clear and charming opposition to *clarear* [to grow light], which is the term these same people still use for *amanecer* [to dawn].

Number VII of the SQR series is the only one painted in a conventional dun color; that color of the earth and of chestnuts. The remainder fall within a still more undefined chromatic range, although one filled with nuances, as we might expect from a painter so sensitive to colors and for me, even more so in these nocturnal paintings than in the daytime ones. The inclusion of strips of brighter colors, particularly blue, like cracks that open up in the darkness, inklings of the new day, confirm that these are not direct representations of the night, which would be very incoherent for a painter who declares himself an abstract one, but connections interposed between him and the night, a wide variety of geometrical forms such as blinds, lattice windows, curtains, and net curtains, through the cracks of which creeps the light advancing from the other side. This is sometimes in a regular way, as with the blinds, and in other cases in the manner of irregular splashes, of which number VI in the series is the best example; my favorite, in which the full light of day drips and creates a type of necklace, an oily trickle that also suggests a long row of small teeth, which suddenly makes plausible that marvellous Baroque metaphor that many have considered too artificial: “The

pearls of your teeth [...]” etc. Did we not say that abstraction can encompass everything?

The image of the blind, which is evident in this painting and which for many of us brings back so many memories of waking up late, is not, however, the most frequent in SQR nor the most disturbing. Ultimately, a lowered blind seems a sufficient barrier between our room and the outside world. In contrast, not only do we find that curtains offer very little protection and net curtains even less, but what is worse is their lack of stability, their troubling tendency to move. *Abierto*⁶ [Open], *Inquieto* [Restless], and *Movedizo* [Shifting], the titles that Juan has given to three of the paintings in this series, are both qualities of the night and of certain translucent materials such as muslin and lace,⁷ which are used to make net curtains, the name of which alone provides food for thought.

This occurred to Walter Benjamin in a state of altered consciousness that he recounts in “Über Haschisch,” in which what he says regarding ornament could well be applied to Juan’s painting, in particular that it involves something interwoven, made of crossing threads. Juan’s painting is visibly and characteristically of a textile nature. He himself has indicated this to us through some of the titles of the paintings: a series of terms that define the semantic field of weaving, such as *net*, *knots*, *bows*, *tying*, *spinning*, etc., without forgetting that in one work he makes express mention of madras, a cloth with a pattern of irregular squares, almost always woven in bright colors and which Juan’s painting gracefully and insistently recreates.

Naturally, this is not the place to give an account of the infinite aspects (some technical, others mythical or metaphorical) of weaving, that ancient and prestigious art form, “le métier de Zeus,” as John Schied and Jesper Svenbro called it in their book on the depictions by the ancient Greeks and Romans of what is a powerful and fertile metaphor for human lives, beliefs, and customs. It is sufficient here to return to where we were: between two lights, by recalling Penelope’s famous weaving and unravelling, the ambiguous promise of something that could have become either her wedding dress or Laertes’ shroud... So great is the evocative power of weaving! Juan could hardly have omitted it as he was almost blindly drawing together the threads of his own life, some light and others dark, but all tangled together

by dreams.⁸ Juan has not been very explicit with regard to the role of the dream in his nocturnal work. The presence of the word “soñé” [I dreamed] in the overall title of this series does not tell us much; only that the artist *had a dream* involving “revealing,” without saying what specifically. The fact that Juan himself has insinuated on occasions that the title refers to his first experience as a photographer⁹ (the verb *revelar* means both to reveal and to develop photographs, translator’s note) does not mean that the verb loses its principal meaning: that of manifesting something that had been previously concealed, and everything, for example, to be found in the dark room of abstraction. Was it perhaps in dreams that that image occurred to him or was this how the memory returned of the *distribution* of light and dark of which photographic development consists?

Thanks to Hervey de Saint-Denys we knew that dreams are accumulations of memories long before Freud began his whimsical interpretations of them.¹⁰ Saint-Denys called them *cliché-souvenirs*, stating that the dazzling things we sometimes see in dreams are the result of what we have seen and do not arise from *nothing* or from a mysterious and improbable “interior necessity,” as Kandinsky believed and introduced into abstraction. In complete opposition to the latter, I am reassured to know that Juan Uslé has acknowledged the fact that his paintings have an autobiographical basis in the form of his dreams. What sign of them is there in SQR? The night is long and sleep constantly stalks those waiting for day to dawn, its clarity almost as hallucinatory as dreams, particularly the first to arrive in the form of hypnagogic hallucinations. Saint-Denys, who was one of the first to study them, wrote a beautiful description of them as “fine threads of gold, silver, red and emerald green, which seem to overlap or wind round each other symmetrically in a thousand ways with a continuous shudder [...]” It is not surprising that this coincides with a vision that Théophile Gautier had under the effects of hashish: “My eyelashes grew and grew, rolling up like gold threads around small reels of ivory that turned on themselves at an astonishing speed.”

Everything to do with weaving is notably hallucinatory, or perhaps the other way round: the hallucinations that precede deep sleep have a textile-like quality. What was Juan really doing

on those nights that he devoted to the great project of creating this series: painting, sleeping, possibly dreaming?

This is a powerful Spanish tradition with its roots in “La vida es sueño” [Life is a Dream] by Calderón de la Barca, and one that José Bergamín has reactivated recently by proposing a definition of the dream that in effect does not distinguish it from life, which is a dream from start to finish. Walter Benjamin, who was familiar with and admired Calderón’s works, would ultimately focus all his efforts on an “awakening technique,” which in his case led on to another, not much happier dream. With regard to Juan, I would not venture to reach any conclusions although it would be foolish not to make use of this occasion to claim in his name those multicolored, dazzling meshes described by Saint-Denys and Gautier. I think that Juan’s daytime paintings are woven from these meshes (from what else, if not?).¹¹ In that case, what are the nocturnal ones made of?

Juan once told Cristina Giménez about the living pulsations of his body, which he could hear in the silence of the night. Penelope heard them beating wildly as she wove and unravelled that cloth with its uncertain destiny. The word “pulsation” applies equally to the task of weaving, starting with the most elemental of weaves, like playing stringed instruments. There is much of music about weaving and its pulsation is like humming or singing a repeated melody, which we probably do at night to keep our spirits up, although night-time terrors are nothing but an extreme case of *horror vacui*. Empty of sounds and colors, the night, which in principle is nothing other than *openness* par excellence, or *availability* to the greatest degree possible, encourages work, none as demanding and time-consuming as Penelope’s agitated endeavors. Perhaps also a little drawing, which is also essentially a process of overlapping lines, just as one interweaves threads or cords. For centuries drawing was a nocturnal labor, not just because it mediates between darkness and light by manipulating shadows, but also because there is almost always something in drawing that pertains to sleep and which even derives from it. To sleep, to dream, perhaps to draw ... There is nothing like working with the pencil, the exhaustive crossing and hatching of its lines, for producing an effect of silky darkness.

In the journey from darkness to light which SQR creates, pulsation after pulsation¹², line by line, reducing here and stretching out there, it is enough to proceed by loosening or modulating, as they say. The little ditty thus becomes a song, just as when we listen to the rattle of the trains at night, a sound that also takes leave of the night and greets the day. You can read it on the artist’s lips when he decides his work is done and goes to bed. Tomorrow is another day, no doubt about that.

Saturated with his colors, Juan’s painting comes into being over the days, as one might imagine. Perhaps the most intriguing and certainly the most eloquent thing about the paintings in the SQR series is that they have been painted very sporadically: totalling forty, as far as I know, in ten years although I don’t know at what intervals, for example, one for every season of the year. Alternating some with others would have been pretentious and terrifyingly doctrinal. Juan has not painted any of them in order to explain or justify anything, not even the vast powers of abstraction. With its harmoniously spaced rhythm, which for me vividly evokes the rhythm of the various festivals that take place over the course of the year, SQR is more of a rite than an experiment. It certainly celebrates the night as a rich and complex visual event but in the manner of a recurring initiation into its mysteries, which are in turn (perhaps by definition) those of the dream; like a hymn.

Describing the paintings in this series as *hymns to the night* may sound slightly exaggerated here in the land of Novalis. I thus propose no more than “whispered prayers,” like those recommended to us in the venerable Catholic practice of “nocturnal adoration,” used for falling asleep and the nearest that we have to the ancient custom of “incubation,” the therapeutic sleep that was practiced in sanctuaries dedicated to Asclepius. However, I am still exaggerating, so I will leave you with those little ditties, or in fact just a few scraps of them, which slightly tipsy night birds employ to vanquish and chase away their terrible sense of emptiness.¹³ Songs like spells, like that unforgettable and desperate one of Papageno’s: “Good night, deceiving world! Good night!”

Notes:

- 1) Neither geometrical nor gestural, Juan Uslé’s abstraction could be defined as sensitive, almost in the sense applied to some plants that are particularly receptive to external stimuli. Furthermore, and anticipating my conclusion, his paintings constitute perceptible links between the unstable but simultaneously delightful experience of the “exterior world” and the accumulations of scattered memories of which dreams consist, the only part that Kandinsky would have acknowledged as pertaining to a certain experience of an uncertain “interior world.” See that artist’s interesting conjectures in an appendix to the Russian version of his “Rückblicke” [Retrospect] of 1918 regarding strange things seen in dreams or in bouts of fever.
- 2) From everything that Kandinsky argued in favor of abstraction, most of which was occultist mush (it shocks me that “Concerning the Spiritual in Art” continues to be published), I would only retain that little tale that seems to have come straight out of Jacobus de Voragine’s “Golden Legend,” in which the superior charms of abstraction had been revealed to the artist by a ray of sunlight providentially falling from on high, where that type of art would seem to be the most favored one. All this produces a sensation of mistrust in me, particularly when, to judge from the most miracle-working holy images, the celestial court’s taste in art is so notably disappointing. With regard to Greenberg, fortunately an increasingly forgotten figure, his lamentations over two-dimensionality can barely be considered even to constitute a theory. It is bad enough to develop ideas about art but even worse to just formulate *one fixed one*.
- 3) Aside from this inexcusable *dictum*, and contrary to my pronounced tendency to delve into the writings of artists themselves, I have here tried to avoid what are ultimately instructions that they transmit to us *sotto voce*. With great regret I have thus had to leave out what Juan wrote on Velázquez as well as a text of 2006 with the exceptionally promising title of “Le soleil est un voleur: il séduit la mer.” Instead, I have taken the titles of his works more seriously than ever before. These titles are extremely thought-provoking, unlike those of the geometrical or gestural painters, who so often used ones such as Number one, No. 158, or, in a demonstration of sincerity, Untitled, etc. “Literary” titles, to call them by some name, are a form of courtesy on the part of those who practiced abstraction, including one as rigorously geometrical as Frank Stella in his early phase, whose *Dominguin* would appeal to me a lot more if it didn’t have a title.
- 4) The figure of the light switch (*interruptor* in Spanish, possibly in memory of an era of hardship when switching the light off was more important than switching it on), perfectly fits the series of nocturnal paintings of which SQR is constituted. Thus the dark room of abstraction would very probably be the studio of the painter, who returns at night to check that everything continues to be possible there at that time as well as during the day. What kind of studio would it be if everything were not possible at all times?

- 5) In a way, the night could be the metaphor of that darkness which originally prevailed in “the room of abstraction,” in which everything was to be found in potential form. In reality, SQR constitutes, *de facto*, an almost exhaustive demonstration of these powers.
- 6) I suspect that this adjective, “open,” expresses or sums up all of Juan’s work, which is precisely a “study of the open.” The fact that the night is open, despite the absurd misunderstanding that on occasions leads it to be described as “closed,” is demonstrated in the charm of a marvellous sign: “OPEN ALL NIGHT,” which fits the whole of SQR like a glove. Now I get it: it may be that the night is never so open as when it appears closed to those who don’t go out in it.
- 7) Or gauze or even hessian ... María Vela Zanetti, who is so knowledgeable about textiles, has aptly pointed out to me (given that more than any other type of cloth it resembles Juan’s nocturnal paintings) a very distinctive one used to make arbors and thus known by the delightful name of *tela de somba* [shade cloth].
- 8) It was a bad moment when, in 1997, Juan decided to entitle one of his paintings *Rizomas* [Rhizome]! Art critics, many afflicted with contemporary French philosophy, saw the skies of his painting open. “Aha, the famous rhizomatic thing ...!” For those of us who appreciate gardening, a rhizome is something far simpler and also more remarkable. However, if we are going to lumber Juan’s painting with something of the jargon of the French philosophy that was so fashionable in his youth, another word of vegetable origin occurs to me, which is “dissemination!” This is a procedure which Uslé, without getting involved in theoretical scribbles, applies through the use of a “dispersing medium” or just “dispersion.” It is frequently found in his paintings and perhaps most obviously in the works in the SQR series, in which the dispersion of the pigments, applied with very short brushstrokes, brings about the paintings’ ultimate appearance as delicately woven things.
- 9) Some paintings in the SQR series suggest the effects of stretched out rolls of film, specifically Number 5, as if they were hanging from the line of string in the photo lab, although I would not wish to insist on this naturalistic explanation. Obviously, the photographic lab is in turn a marvellous metaphor for the omnipresent darkness demanded by abstraction. Everything seems possible in the developing tray, floating in a liquid that is not so different to the one which momentarily pulls along and binds together dreams, with their proverbial fluidity. I dreamed that I was dreaming ...
- The eccentric montage of Juan’s paintings on the front cover of the exhibition catalogue “Nudos y rizomas” [Knots and Rhizomes] of 2010 can only be explained if the intention was to compare them to recently developed photographs, still damp and hung up to dry.
- 10) I have no idea what a psycho-analyst would make of a painting such as *Dirty Dream*, and I’m not sure that I care either. As Nabokov said, “the Vienna School is not invited,” and even less so the sad Dr Rorschach. The only evident

thing is that in addition to being *dirty*, or precisely because of that, it was an extremely fun and enjoyable dream.

- 11) The colors of Juan’s paintings, glowing and brilliant, with something that suggests stained glass or enamelling, recall those of Islamic tiles as well as Chinese export porcelain. His liking for the combination of blues and oranges immediately suggested this to me.
- 12) Among the titles of the works in the SQR series is *Travesía* [Journey], while another is *Galope* [Gallop] (I wonder what happened that night?): the night as a stroll speeded up and brought on by dreams. Another, almost obligatory title is *El despertar* [Awakening], and another tremendous one, perhaps the best, is *Plomo y luz* [Lead and Light], which I understand as a forecast of the following morning’s weather: leaden and precisely a combination of lead and light. *Serenos* was the word given in Spanish to the municipal watchmen who made their rounds at night, as they often announced “serene” weather. Albert Marquet, who used to get up very early in Paris, often to find dreary weather outside, frequently completed the titles of his “views” of the city from his studio window with annotations that seemed like part of the weather forecast: “grey weather,” “clear weather,” “mist and snow,” etc.
- 13) In 2007 Juan wrote that one of his favorite paintings was Rembrandt’s *Night Watch*, the most striking quality of which is not what derives from that specific time of the day (encouraging as it does tomfoolery in the street on the pretext of making it safer) but the painting’s large, all-encompassing size, so that anything could fit into it, down to the humblest neighbor in the barrio.
- All Rembrandt had to do was turn the light on. Of course Juan could well have felt like someone who stays awake while everyone else falls asleep: the guardian of the night, the invigilating artist. In fact, he does this at any time of the day, even when sleep overcomes him. Stuck to his studio door is a sign like the one apparently hung up by Jean-Paul Roux before he went to sleep: “THE ARTIST IS WORKING” ... The Guardian of Dreams.

JUAN USLÉ

Santander, 1954

SOLO EXHIBITIONS

2013
Juan Uslé. Galleria Alfonso Artiaco, Naples, Italy
Entre dos lunas. L.A. Louver, Venice, CA, USA
2012
De la luz silenciosa. Galerie Lelong, Paris, France
High Noon. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
2011
Landropo y Zebulón. Galería Joan Prats, Barcelona, Spain
Desplazado. Cheim & Read, New York, NY, USA
2010
Nudos y rizomas. Es Baluard, Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Majorca, Spain
Garabamathis. Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany
2009
MO-HI-NA. Frith Street Gallery, London, England
Malatadas. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
La Novia de Belchite. Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
2008
Brezales. Cheim & Read, New York, NY, USA
Juan Uslé. Switch on / Switch off, Fundación Bancaja, Valencia, Spain
Ojo-Nido. L.A. Louver. Venice, CA, USA
2007
Juan Uslé. *Switch on / Switch off*, CAC Málaga – Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Spain
Juan Uslé. Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany
Luz aislada. Zoom, Santander, Spain
2006
Juan Uslé. Frith Street Gallery, London, England
En otros ojos. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
Pieles y miradas. Galería Siboney, Santander, Spain (with Victoria Civera)
2005
Alegre. Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium (with Victoria Civera)
2004
Coágulo y trama. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
Open Rooms. Fundación Marcelino Botín, Santander, Spain
Open Rooms. S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, Belgium
Open Rooms. IMMA – Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland
2003
Open Rooms. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain
Juan Uslé: New Painting. Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany
2002
Juan Uslé. Cheim & Read, New York, NY, USA
Juan Uslé. Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, France
Juan Uslé First Time. Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany
Saro on Paper: Juan Uslé. Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
2001
Llerana y Grammarland. Galería Joan Prats, Barcelona, Spain
Quartos oscuro e amarelo. Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal
Beauty & Sorrow. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
Llerana y Gramarand, Photographs. Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany
2000
Distancia insalvable. Museo de Bellas Artes, Santander; Centro Cultural Caja de Cantabria, Santander, Spain
Drops, Beats and Dreams. Palacete del Embarcadero, Santander, Spain
Distancia insalvable. Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, Spain
Noche abierta. L.A. Louver, Los Angeles, CA, USA
Carmen del negro. Palacio de los Condes de Gabía, Diputación Provincial de Granada, Granada, Spain
1999
Blind Entrance. Cheim & Read Gallery, New York, NY, USA
Mantis. Buchmann Galerie, Cologne, Germany
Luz aislada. Galería Estiarte, Madrid, Spain
La mirada del artista. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain (with David Salle)
644 Comun. Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium (with Victoria Civera)
1998
Recent Paintings. Galerie Franck + Schulte, Berlin, Germany
Vanishing Lines. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
With & Without Memory. Robayera Sala de Arte, Miengo, Spain

1997
Timothy Taylor Gallery, London, England (with Victoria Civera)
Galería Camargo Vilaça, São Paulo, Brazil
Juan Uslé. Galerie Bob van Orsouw, Zurich, Switzerland
Luz aislada. Cheim & Read Gallery, New York, NY, USA
Everyday. Anders Tornberg Gallery, Lund, Sweden
1996
Back & Forth. IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, Spain
1° de Mayo en Lund. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
Buchmann Galerie, Basel, Switzerland
Ojo roto. MACBA, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Spain
Ojo roto. L.A. Louver, Los Angeles, CA, USA
1995
Lunada. Robert Miller Gallery, New York, NY, USA
Sin lugar-singular. Buchmann Galerie, Cologne, Germany
Galerie Daniel Templon, Paris, France
Mal de sol. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
1994
The Ice Jar. John Good Gallery, New York, USA (with Callum Innes)
Frith Street Gallery, London, England
Galerie Bob van Orsouw, Zurich, Switzerland
Namaste. Pazo Provincial, Pontevedra, Spain
Peintures celibataires. Sala Amós Salvador, Logroño, Spain
Feigen Gallery, Chicago, IL, USA
1993
Haz de miradas. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
Figuraciones tuyas. Anders Tornberg Gallery, Lund, Sweden; Galería Barbara Farber, Amsterdam, Netherlands
1992
Bisiesto. Galería Joan Prats, Barcelona, Spain
Festina Lente. Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Saragossa, Spain
40 Ruby-22 Riviera Blue. John Good Gallery, New York, NY, USA
1991
Lado Prusia. Farideh Cadot Associés, Paris, France
147 Broadway. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
Ultramar. Palacete del Embarcadero y Nave Sotoliva, Santander, Spain
1990
Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Netherlands
1989
Galería Montenegro, Madrid, Spain
Farideh Cadot Associés, Paris, France
Farideh Cadot Gallery, New York, NY, USA
1988
Farideh Cadot Gallery, New York, NY, USA
Galería Fernando Silió, Santander, Spain
1987
Galería Montenegro, Madrid, Spain
Farideh Cadot Associés, Paris, France
1986
Galería La Máquina Española, Seville, Spain
Palacete del Embarcadero, Santander, Spain
1985
Currents. The Institute of Contemporary Art, Boston, MA, USA
Galería Montenegro, Madrid, Spain
Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao, Spain
Galerie 121, Antwerp, Belgium
1984
Los trabajos y los días. Galería Ciento, Barcelona, Spain
Los trabajos y los días. Las tentaciones del pintor. Fundación Botín, Santander, Spain
Galería Nicanor Piñole, Gijón, Spain
1983
Galería Montenegro, Madrid, Spain
1982
Galería Palau, Valencia, Spain
1981
Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, Spain
Galería Ruiz Castillo, Madrid, Spain

GROUP EXHIBITIONS (SELECTION 2013-2000)

2013

93, CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain
Mínima resistencia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain
El arte del presente. Colección Helga de Alvear, Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Madrid, Spain
Colección Soledad Lorenzo. MAS – Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, Santander, Spain
Hola! Spain. The Cube Museum / Seongnam Arts Center, Korea
De cuando el entusiasmo. Colección de Arte Contemporáneo de la Diputación Provincial de Granada, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, Spain
On painting. CAAM – Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Spain
Diálogos DKV. Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Spain
Colección Los Bragales. Biblioteca Central de Cantabria, Santander, Spain
Tesoro Público (Economías de realidad). Colección ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, Spain
Las huellas del camino. CAC Málaga, una década. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Spain
Selecciones IV. Guggenheim Bilbao, Spain
A partir de Figura: una posible lectura de los años 80. CAAC – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, Spain

2012

Abstracción y movimiento. CAAC – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, Spain
Aproximaciones I. Arte Español Contemporáneo en la Colección Helga de Alvear. Centro de Artes Visuales, Fundación Helga de Alvear, Cáceres, Spain
Primavera. Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburg, Austria

2011

Fiction and Reality. MMOMA – Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia
Construyendo una colección, Una interpretación de la Colección Botín. Fundación Botín, Santander, Spain
Ficciones y realidades. Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Spain
Abstracción racional. CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain
Autour de la peinture. Farideh Cadot Associés, Paris, France
Construyendo un universo propio. Colección A.C.B. Villa Iris, Fundación Botín, Santander, Spain
Obras maestras de pintura en la Colección del IVAM. Pasado, presente y futuro. Valencia, Spain
Photography. L.A. Louver, Venice, CA, USA
Cántabros en la Colección Norte. Biblioteca Central de Cantabria, Santander, Spain

2010

Le Tableau. French abstraction and its affinities. Cheim & Read, New York, NY, USA
Outside the Box. Hammer Museum, Los Angeles, CA, USA
Palm Paintings. Buchmann Galerie, Berlin, Germany
La remor del mon. Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Majorca, Spain
Arte español en la colección del IVAM. Shanghai Urban Planning Exhibition Center, Shanghai, China
La línea roja. IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, Spain
España-America. La abstracción redefinida. Galería Max Estrella, Madrid, Spain
Situations. Galería Altair, Palma de Majorca, Spain
Pintura y escultura. Galería Pilar Serra, Madrid, Spain

2009

Colección IX. El tiempo que venga. ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, Spain
Paisatges creuats. Es Baluard, Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Majorca, Spain
Poéticas del siglo XX. Museo de Arte Moderno de Cartagena, Murcia, Spain
Colección AENA, arte en los aeropuertos. Palacio los Serrano Espacio Cultural, Ávila, Spain
Cosmética dogmática. Caixa Forum, Barcelona, Spain
Familia Uslé-Civera “(1+1+1)x2=∞”. Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna, Austria
Faraway... So Close. Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, Portugal
Irreversible: doble cara da colección Sánchez Ubiria. Pazo da Cultura de Pontevedra, Spain
De Picasso a Barceló. La colección Mayoral. Museo de Belas Artes da Coruña, A Coruña, Spain
De Picasso a Barceló. Fundación Caixa Tarragona, Spain
Pasión. CAC Málaga – Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Spain
Antes de ayer y pasado mañana, o lo que pueda ser pintura hoy. O lo que puede ser la pintura hoy. MACUF – Museo de Arte Contemporáneo, A Coruña, Spain
Traces. IMMA – Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland

2008

Paixóns privadas - Visións públicas. MARCO – Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, Spain
Out of Storage I. MUDAM Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg
2007
Nostalgia del futuro. Homenaje a Josep Renal. Museo de la Ciudad de Valencia, Spain
Colección AENA de Arte Contemporáneo, Convento de Santa Inés, Seville, Spain
Review. Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany
Abstraction: extracting from the World. Millennium Galleries, Sheffield, England
Visiones y expresiones. Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”. Fundación “la Caixa”, Barcelona, Spain
Beijing Art Museum of the Imperial City, Beijing, China

2006

Hot Spring...in Autumn. Galerie Krinzinger, Vienna, Austria
Paradiso & Inferno. Galerie Academia Salzburg, Austria
Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburg, Austria
Nachsaison / Alterseason. Hachmeister Galerie, Münster, Germany
Floating Forms, Abstract Art Now. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Germany

Colección 2006. CAAC – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, Spain
Letzte Runde / Last Call. Richard Deacon, Jonathan Lasker, Juan Uslé.
Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany
Tiempos de libertad. Arte en España 1975 a 1990. Fundación Unicaja, Málaga, Spain
VIP. III Arena der Abstraktion. Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany

2005

Strömungen – Wasser in der Fotografie. Wacker & Jordanov, Munich, Germany
Yankee Love and Latin Doodle. Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany
Colors–Stripes–Lines. Galerie Wolfgang Exner, Vienna, Austria
Experiencias. Museo de Bellas Artes de Santander, Spain
Tiempos de libertad. Arte en España 1975-1990. Caja España, León, Spain
Oronegro, Stand El Mundo (with Victoria Civera). Arco 05, Madrid Project Rooms, Madrid, Spain
Acentos en la Colección Caja Madrid. Madrid, Spain
Hit You with a Flower. Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
Sombra y luz. Recorridos por el arte español. Instituto Cervantes, Berlin, Brussels, New York, Rome, Vienna, Belgrade, Varsovia, Tel Aviv
The Experience of Art. La Biennale, Italian pavilion, Venice, Italy
Fotografía. Galería Estiarte, Madrid, Spain
Summer Eyes / Summarize 2005. Jan Weiner Gallery, Kansas City, MO, USA

2004

Monocromos: de Malevich al presente. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain
The Widening Gyre. Rubicon Gallery, Dublin, Ireland
Nine Little Giants. Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany
On Painting. Jan Weiner Gallery, Kansas City, MO, USA
Fragmentos: arte del XX al XXI. Colección Pilar Citoler, Centro Cultural de la Villa, Madrid, Spain
Colección Testimonio 2003-2004. Fundación “la Caixa”, Sala de Exposiciones Plaza Conde de Rodezno, Pamplona, Spain

2003

Don't Think Twice, It's All Right. Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
Museo de museos: 25 museos de arte contemporáneo en la España de la Constitución. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain
Mano a mano: 25 años de construcción democrática. Centro Cultural de la Villa, Madrid, Spain
New Abstract Painting – Painting Abstract Now. Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany
Distintas miradas. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid, Spain
Watercolor in the Abstract. Curated by Pamela Auchincloss: The Hyde Collection, Glens Falls, New York, NY; Rockefeller Arts Center, Fredonia, NY; Williams Patterson University, New Jersey, NJ; Wayne N. Sarah Moody Gallery of Art, University of Alabama, Tuscaloosa, AL, USA

Before and after Science. Marella Arte Contemporanea, Milan, Italy
Abstraction in Photography. Von Lintel Gallery, New York, NY, USA

Colección Aena de Arte Contemporáneo. Museo de Bellas Artes, Santander, Spain

2002

Margins of Abstraction. Kourros Gallery, New York, NY, USA
Zen-Rosy. Von Lintel Gallery, New York, NY, USA
Galería Blancpain Stepczynsky, Geneva, Switzerland
Abstracciones 1950-2000. Fundación Telefónica, Santiago de Chile, Chile
El siglo de Picasso en las colecciones del MNCARS. Athens National Gallery, Athens, Greece

2001

Concepts of Images, New York Based Artists 2001. Galerie Academia und Galerie Mario Mauroner, Salzburg, Vienna, Austria
Camera Works. Marianne Boesky Gallery, New York, NY, USA
Liquid Properties. Cheim & Read, New York, NY, USA
Content is a Glimpse. Timothy Taylor Gallery, London, England
Colección Testimonio 2001-2002. Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, Spain
Encrucijada. Reflexiones en torno a la pintura actual. Sala de Exposiciones de Plaza de España, Madrid, Spain
De Picasso a Barceló. La colección del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Museo Nacional de Buenos Aires, Argentina
Drawings. Frith Street Gallery, London, England
Shap Photographies. Baltimore Museum of Art, Baltimore, MD, USA
Visiones del paisaje. Polvorín de la Ciudadela, Pamplona, Spain
Colección DE PICTURA, Pintura española 1950-2000, Museo de Bellas Artes de Santander, Spain
Arte español de los ochenta y noventa en las colecciones del MNCARS. Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain

2000

Lasker-Marcaccio, Uslé. Marcel Sitcoske Gallery, San Francisco, CA, USA
Photographs by Painters, Photographers, Sculptors. Lennon, Weinberg Gallery, New York, NY, USA
Diálogos con la fotografía. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, Spain
Eurovision. Saatchi Gallery, London, England
Opulent. Cheim & Read, New York, NY, USA
Reconstructions: The Imprint of Nature / The Impact of Science. Baruch College, The City University of New York, NY, USA
Universal Abstraction 2000. Jan Weiner Gallery, Kansas City, MO, USA
Painting Language. L.A. Louver, Los Angeles, CA, USA
Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”. Pasajes de la colección en Málaga. Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga, Spain
Visiones de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa”. Fundación “la Caixa,” Palma de Majorca, Spain





IMPRESSUM

This catalogue is published in conjunction with the exhibitions

Juan Uslé – Dunkles Licht / Luz oscura / Dark Light

Kunstmuseum Bonn
February 27 – May 25, 2014

CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea
Santiago de Compostela
July 4 – September 28, 2014

KUNSTMUSEUM BONN

Director
Stephan Berg

Deputy Director
Christoph Schreier

Curators
Volker Adolphs, Stefan Gronert, Irene Kleinschmidt-Altpeter

Press and Public Relations
Theresa Viehoff-Heithorn

Marketing
Anne Fischer

Museum Education
Sabina Leßmann

Administration
Gabriele Kuhn, Vera Scheel

Office
Iris Lölsberg, Kristina Georgi

Registrar
Barbara Weber

Heads of Workshops
Reinhard Behrenbeck, Martin Wolter

Exhibition Technology
Josef Breuer, Eberhard Wagner

Art Conservation
Antje Janssen, Nicole Nowak

KUNSTMUSEUM BONN
Museumsmeile
Friedrich-Ebert-Allee 2
D-53113 Bonn
T +49 (0)228 776260
F +49 (0)228 776220
kunstmuseum@bonn.de
www.kunstmuseum-bonn.de

KUNST
MUSEUM
BONN

CGAC

XUNTA DE GALICIA
President
Alberto Núñez Feijóo

Regional Minister for Culture, Education, and University Planning
Xesús Vázquez Abad

General Technical Secretary
Jesús Oitavén Barcala

Secretary General for Culture
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Miguel von Hafe Pérez

General Manager
Pepa Fuentes García

Director's Office
Rocío Leiceaga, Silvia Viaño

Exhibitions
Christina Ferreira, Yolanda López, Cruz Provecho

Registrar and Collection
Teresa Jácome, Lourdes P. Seoane, María José Villaluenga

Conservation and Restoration
Thaïs López

Activities and Educational Projects
Gema Baños, Cristina Trigo, Virginia Villar

Publications
Elena Expósito, Cecilia Labella

Library and Documentation Centre
Carmen Bouzas

Administration
Francisco Xosé Chas, Aurelio Gianzo, Rosa María Sánchez, Enma Tarrío, Fernando Taboada

Installation Crew
Carlos Fernández, David Garabal

Maintenance Manager
Silvana Vilar

Reception and Gallery Staff
Isabel Cabanas, Carmen Hermo, Luisa López, Eusebio Rey, M.ª Florinda Vega

CGAC
CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Rúa Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
T +34 (0)981 546 629
F +34 (0)981 546 625
cgac@xunta.es
www.cgac.org

CATALOGUE

Editor
Stephan Berg, Kunstmuseum Bonn

Design
Magnus Neumeyer

Texts
Stephan Berg, Ángel González, Raphael Rubinstein

Translations
Gerrit Jackson (pp. 11, 53–56, 145–148), Isabel López Nuño (pp. 97–104), Katja Naumann (pp. 57–63), Laura Shuffield (pp. 153–158), Ana Soler Miquel (p. 10)

Copy Editing
DISTANZ Verlag, Frederik Kugler

Image Editing
max-color, Berlin

Production Management
DISTANZ Verlag, Sonja Bahr

Production
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2014 Juan Uslé, the authors, Kunstmuseum Bonn, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), and DISTANZ Verlag GmbH, Berlin

Photo Credits
Bill Orcutt: SQR I, III, IV, V, VI, XVII, XVIII, XIX, SQR (Éufrates), SQR (Lena), SQR (Saja), SQR (Ucayali), SQR (Yukon)
Christopher Burke: SQR II, SQR VII, SQR VIII (Bocanegra), SQR IX (Ikuros dream), SQR XI (Airport), SQR XVI (Humo), SQR (Guadiana), SQR (Tigris)
Pablo Zamora: SQR (El reflejo), SQR (Faraway), SQR (El invitado), SQR (El despertar), SQR (El puente)
Oronoz: SQR X, SQR (Jarama), SQR (Onon)
Mathias Schormann: SQR (Travesía), SQR (Inquieto), SQR (Galope), SQR (Kaspar), SQR (Abierto); SQR XII, SQR XIII (Bocanegra), SQR XV
Pedro F. Palazuelos: SQR (Tajo)
Stephen White: SQR (Movedizo)
Brian Buckley: SQR (Nu)
Jorge Fernández Bolado: SQR (Plomo y luz), SQR (Congo), SQR (Mississippi), SQR (Tana), SQR (Volga)

Distribution
Gestalten, Berlin
www.gestalten.com
sales@gestalten.com

ISBN 978-3-95476-053-4
Printed in Germany

Published by
DISTANZ Verlag
www.distanz.de

Exhibition and catalogue kindly sponsored by
Galerie Thomas Schulte, Berlin



