

Ojos desatados. Mariano Navarro

Texto incluido en Colección mínima nº3 Juan Uslé. Monografías sobre obras de arte de la colección del CAAC. 1994-95.

"El que pinta es el pintor" {1}

"Cada cuadro es mi identidad que siempre es diferente" {2}

Creo no equivocarme al afirmar que la experiencia determinante para el modo de hacer artístico de Juan Uslé (Santander, 19 de diciembre de 1954) es su vivencia personal de la ciudad de Nueva York, tanto en lo que tuvo en un primer momento de travesía desde el pasado sabido hacia el futuro ignorado —lo que conlleva a la vez el encuentro con lo conocido o sospechado del presente exterior, y el descubrimiento de las capas freáticas subterráneas de la memoria personal—, como por el mediato y posterior acoplamiento vital del artista a un tránsito permanente entre dos espacios diametralmente opuestos, el natal y el elegido como morada de más intensa vivencia "Vine a Nueva York animado por un buen amigo americano, con motivo de la exposición en el ICA de Boston, donde se presentaban varios cuadros míos —contaba en 1996- Me encantó, me quedé tan sorprendido como identificado en el entramado multicultural, creo que Nueva York ha sido una experiencia positiva. (...) El magma de energías culturales de la gran manzana me atrapó y sentí día a día más la sensación ingrátida de habitar esos sueños en que te reconoces en lugares ya habitados anteriormente, pero sin la carga terrenal, el peso que te impide volar en la realidad Yo perdí la memoria y las imágenes en Nueva York" (3).

Yendo algo más allá en mi tentativa, me atrevería a afirmar que los cambios más profundos que atañen tanto a su profesión como a su vida —paralelas por lo general en la trayectoria de los artistas, pero que en el caso de Uslé presenta adhesivos inseparables— proceden todos de la errancia de lo acontecido en el transcurso de viajes emprendidos hacia lugares remotos o próximos, de culturas y costumbres ajenas o de hábitos y conocimientos igualmente diferentes aunque vecinos.

Así, Uslé, nacido en un pueblecito de Santander, realizó sus estudios de Bellas Artes en la Escuela Superior de San Carlos de Valencia, entre los años 1973 y 1977. en un tiempo obligado y propicio a la vez a la intervención política —más en una ciudad como Valencia cuya militancia activista corría pareja con los planteamientos artísticos— enfrentándose a una dictadura agonizante y contribuyendo a los balbuceos de la democracia. Una actitud personal y artística que a punto estuvo, como ocurrió con otros españoles entonces, de llevarle a la cárcel.

Regresó a Santander al término de sus estudios y durante una larga temporada se dedicó a la enseñanza; un cometido que dejó a principios de la década de los ochenta para centrarse únicamente en la pintura. Otros dos desplazamientos centrarán la producción y el ideario del quinquenio entre 1982 y 1986. Primero, al Molino de Puente Nuevo (curiosamente, para lo que nos atañe ahora, a dos kilómetros de un pueblo llamado "Mirones"), enmarcado en el curso del río y de los lugares de su niñez (el río se denomina en su parte alta Miera y en la baja Cubas); después, en Susilla, una aldea en la que tuvieron la artista Victoria Civera, su esposa, y él una iglesia abandonada por estudio. Los títulos de las series de pinturas hechas en estos años certifican tanto la inclinación o voluntad autobiográfica que rige la trayectoria de Uslé —*Los trabajos y los días, las tentaciones del pintor, Río Cubas, Andará/ Tánger*, en días de trabajo para habilitar su casa y el molino, en estrecho contacto con la naturaleza; referido al río de su infancia o evocador de los relatos paternos sobre sus estancias en Marruecos— como

explicitan, en su rotunda presencia física el doble lazo que el artista mantuvo hacia un extremo con las fuerzas pasionales del Romanticismo —las figuras de William Turner, Odilon Redon y de Henry Fuseli por ejemplo (4)— y, hacia el otro, con los planteamientos (también sublimes, pero demoledores del entusiasmo romántico) con la vertiente más introspectiva y lírica del expresionismo abstracto, es decir la obra de Mark Rothko, de Barnett Newman y de Ad Reinhardt.

La emigración a Nueva York y su establecimiento en la ciudad norteamericana fueron, como hemos dicho, determinantes de su talante personal y de su posición estética. Nueva York supuso, en primer lugar, un choque amnésico. Uslé dice que allí perdió la memoria y las imágenes.

También un revulsivo, de efectos parejos a los que el propio artista describirá, asimilándolos, hablando sobre Piet Mondrian y sus años neoyorkinos: "La utopía neopiasticista empezó a tambalearse en la obra de Mondrian cuando su mirada y su alma comenzaron a embriagarse de Broadway, 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 zigzaguear, temblando de jazz, de vaivenes ópticos difíciles de fijar. (...) "con mucho respeto" me estimuló a su comentario en mi pintura *Boogie-Woogie*. Ahora, desde la realidad de encontrarnos totalmente sumergidos en el siglo XXI me parecen admirables sus últimas debilidades y la posibilidad de que autodesmoronara sus propias estructuras, tan rigurosamente cimentadas por otro lado. Cuando en el 91 hacía mi *Boogie-Woogie* me planeaba la posibilidad de esta contradicción. Vertía por ello unas líneas orgánicas que atravesaban como ríos de vida una estructura ideal sabiamente planificada. Trataba de acordonar, para hacerlo, un lugar de fe con inevitable sabor a amargura" (5).

Obras como *Mi-Mon*, cuyo título une las iniciales de Miró y Mondrian, combinan la estructura racional enrejada del pintor holandés con la corporeidad espontánea y vibrátil de las formas vivas y semisoñadas del catalán, en un diálogo entrometido, febril, inesperado y tenso, lujoso en su despliegue cromático y, por así decirlo, exagerado de existencia, que caracteriza el desarrollo posterior del artista. Constituye un profundo alegato sobre los cambios y desmoronamientos habidos en su entendimiento de la propia historia de la pintura y, sobre todo, de su propia pintura. Por último, Nueva York aprovisionó a Uslé de un bagaje conceptual extraordinariamente dinámico frente al reposo y la quietud de la que provenía. Un dinamismo cuyos ingredientes eran, en sus propias palabras: "Su flujo energético, su permeabilidad, la interacción cultural y el mestizaje. (...) Es esa energía de indefiniciones auténticas lo que cualifica y da sustancia a este 'raro engendro' en el cual puedes perderte muy bien" (6).

Trascendente relevancia tuvo también el viaje a Nepal, del que ha dejado testimonio gráfico en algunas fotografías reproducidas en sus catálogos y del que procede tanto el vocablo *Nemaste*, que da título a una serie de pinturas, y del que proceden motivos o recuerdos especialmente significativos, así, por ejemplo, *Welcome to the eye*, *Nemaste* es el saludo nepalí dirigido a aquello mejor, extraordinario y único existente en cada persona. *Nemaste* es, también, el momento en que la pintura de Juan Uslé deja las transparencias obtenidas escurriendo, resbalando o deslizando los pigmentos sobre la tela, sin apenas presencia de trazos que, raramente, elaboraban una figura emulsionada de color, y en el que aparece, con una rotundidad hasta entonces desconocida, el dibujo.

El pensamiento oriental, y su inclinación al vacío signifiante, le invita, por así decirlo, a un vaciamiento morfológico y a la sustitución de las formas cerradas y rotundas por otras, que definiría como estructuras energéticas emanadas de la conducta, de la voluntad o de la experiencia intuitiva e indeliberada.

Esa impronta del dibujo, así como un espectacular habituallamiento de formas y armazones, han configurado la última etapa de trabajo, que se extiende al transcurso de una década y sus estribaciones, en la que, a mi juicio, Juan Uslé se ha encumbrado, por méritos propios, a lo

más alto de la pintura internacional. Es más, es de los artistas cuya obra permanece en una línea ascendente de la que conocemos la fortaleza de sus soportes, intelectuales y estéticos, pero de cuyo desarrollo aún cabe esperar nuevas sorpresas. En declaraciones públicas he sostenido y sostengo que Juan Uslé es un artista fundamental para comprender qué le puede pasar a la pintura en un futuro. Su pintura dice hoy lo que la pintura hablará mañana.

Ojos desatados

Juan Uslé pintó *Ojos desatados* entre 1994 y 1995, en el borde previo a los cuarenta años de edad y con quince ya de trayectoria profesional pública; así, entre sus primeras exposiciones, tenemos constancia de que expuso individualmente por primera vez en su ciudad natal en 1981, en el Museo Municipal de Bellas Artes. El cuadro se expuso en Madrid, en la galería Soledad Lorenzo, al término de la temporada, desde el 9 de mayo al 24 de junio de 1995, en una muestra titulada *Mal de Sol*. El catálogo recogía una cita extraída de *Pálido fuego* de Vladimir Nabokov:

"El sol es un ladrón: atrae al mar y le roba. La luna es una ladrona: hurta su luz plateada al sol. El mar es un ladrón: disuelve la luna".

Un texto del propio Juan Uslé, un fragmento del cual me permito reproducir en nota a pie de página, por cuanto informa sobre la tela de la que me ocupó (7), y una serie de fotografías en blanco y negro tomadas por Victoria Civera —un eclipse de sol, una flor, un rincón del estudio neoyorquino del artista (en el que brillaba siempre la pantalla desnuda o nevada de un televisor encendido), el pintor en su estudio y, de autor para mí desconocido, un gentío formado por caballeros tocados todos con bombín y vistos de espalda— completaban el horizonte visual de las pinturas.

Éstas, enumeradas en el orden de aparición en el catálogo fueron: *Sketch oí Dislesia*, 1994; *Mal del Sol*, 1994; *Condición mudable*, 1994; *Locos de Canassy*, 1994-95; *En medio de la película*, 1994-95; *Asa-Nisi-Masa*, 1994-95; *Chaman-Chamán*, 1995; *The Ice Jar*, 1994; *Escondida*, 1994; *Digital Angélico*, 1994-95; *A Él y a Ella*, 1995; *Un poco de ti*, 1995; *Nunca cerrado*, 1995; *Hacedor*, 1995; *Mirada de Sastre*, 1994-95 y *Deseo de ver*, 1994.

Respecto a la inclusión del material fotográfico, he de decir que es una costumbre inveterada del artista desde sus primeras publicaciones. Él mismo practica la fotografía y, desde hace años, ha acumulado miles de negativos, de los que sólo una mínima parte han sido positivados y mostrados, bien sea en exposiciones específicas, bien conjuntamente con sus pinturas. En una exposición reciente, *Carmen del Negro* (8), ha mostrado, por primera vez, la estrecha relación existente entre su concepción plástica y su reflejo en la verosimilitud de la imagen fotográfica.

Por su parte, las pinturas respondían a otro hábito del artista, que las subdivide, por así decirlo, en dos formatos distintos y casi constantes. Unas, de dimensiones reducidas, en este caso de 46 x 31 cm o 31 x 46 cm, que en modo alguno son bocetos o intentos destinados a ampliarse en las telas mayores, sino que son obras singulares, independientes, que acentúan o intensifican un gesto, un pattern (o modelo), un chorreado, etc, es decir, un acontecimiento, una sensación, un golpe de la conciencia o de la memoria, que se resuelve en una imagen potenciada y en una textura pictórica que le son propias y únicas (9). Las otras, de dimensiones tres o cuatro veces mayores, pero nunca o sólo excepcionalmente, que superan lo que entendemos por medidas abarcables por el cuerpo humano sin necesidad de desplazamientos, por el brazo del pintor en un recorrido sin fatiga o por la mirada en su comprensibilidad de un solo vistazo, no son tampoco suma de distintas piezas menores, sino el resultado de un proceso más o menos complicado y prolongado en el tiempo, que acumula acontecimientos, sensaciones, atisbos de la conciencia y de la memoria entendidos desde la dimensión semántica de las formas plásticas, es decir, desde su pronunciamiento en el lenguaje explorado por la pintura.

En un texto redactado un par de años antes de pintar *Ojos desatados*, pero inmerso ya en el desarrollo último de su pintura, escribía Uslé: "Veo la pintura indefectiblemente ligada a su propia naturaleza, a su condición material. A lo largo del proceso también me cuestiono la validez de su uso, de un soporte que abre un espacio plástico simulado. Creo que el sentido de la pintura tiene siempre que ver con esa condición natural. Y debe nacer del uso de sus propios medios, aunque necesite de continuas revisiones de los sistemas jerárquicos. Un cuadro no tiene que tratar obligatoriamente de su condición de objeto plano de definición visual, pero es en esa planitud material donde radica su especificidad, su diferenciación respecto a otros medios" (10).

Los 153 x 244 cm de *Ojos desatados* presentan una en apariencia caótica secuencia de planos de color que se superponen unos sobre otros hasta alcanzar la representación de una profundidad virtual sacudida, y de pinceladas gestuales o metódicas que bien delimitan zonas monocromas rectangulares sobre las que actuar o bien trazan bucles, recorridos serpenteantes o diafragmas lineales que se diría que toman el pulso a la vez a la pintura y reflejan el del pintor. Los colores son luminosos y vibrantes, predominando los procedentes de la banda central del espectro, el azul, el rojo y el anaranjado, sobre los que se añade el blanco como una trama dibujada. He mencionado el espectro, porque algo hay en esta pintura, y en otras muchas del artista, que evoca la refracción de la luz al toparse con dos medios transparentes. Estos medios serían la tela, entendida como superficie acuosa en la que sumergir la pintura, y el ojo, visto como un corte horizontal a la visión.

Del mismo modo, la técnica empleada, nos refiere, metafóricamente, una de las características definitorias de su trabajo: la dispersión. Dispersión no sólo material, en cuanto a la posibilidad de diseminar las sustancias sobre la superficie, sino también subjetivamente en cuanto a la disposición para prestar atención simultánea a distintos aspectos de la existencia o para la puesta en marcha de diferentes facultades de una sola vez.

La esgrima del ojo

El motivo del ojo y su dialéctica en la relación del pintor con su pintura y del espectador con ésta, es recurrente en el pensamiento y en la obra de Juan Uslé. El ojo y su función, la vista o la mirada, han sido y son argumentos de reflexión a lo largo de su trayectoria (11). De hecho, entre sus primeros recuerdos infantiles evoca el primer cuadro que vio, colgado en uno de los muros del convento de monjas donde vivió con sus padres y donde recibió sus primeras lecciones, en el que una mujer vestida de negro, evidentemente una monja, con un corazón encendido en la mano, no dejaba de mirarle allá donde se moviera, desde la negruzca y empastada superficie del cuadro.

Sostiene, pues, que al mismo tiempo que nosotros miramos un cuadro, el cuadro nos mira desde su propia fisiología. Del mismo modo que hay un ojo que mira hacia dentro y un ojo que mira hacia fuera. La profundidad de sus cavilaciones no impide la aparición del humor o de la ironía, así en piezas como *Mosqueteros*, o *mira cómo me mira Miró desde la ventana que mira a su jardín*, un cuadro de apariencia liviana, contenedor de impulsos diferenciados, en el que de forma sutil el artista se interroga —mediante esa esgrima floreteada de la mirada, que desmorona a Miró— sobre la incidencia del borde, el gesto y el tableteo nervioso de la pincelada. Visto y no visto. De esa metáfora continuada e intensa sobre el ojo y la mirada procede, sin duda, su fascinación por el Buñuel de *Un perro andaluz* —y la secuencia terrible del ojo de una mujer rajado con una navaja de afeitar—, por *Blow Up*, de Antonioni —una ampliación que revela lo invisible, que dio título a una muestra de litografías en 1997 (12)—o por el *Edipo Rey*, de Pasolini —condenado por sus deseos a la ceguera—. Por esa fascinación germina, creo yo, el *alterego* más poderoso que ha construido a lo largo de su experiencia estética, *Nemo*. Aproximadamente dos años después de arribar a Nueva York, Juan Uslé, imaginó una noche —imaginó durante el sueño o imaginó y soñó, que no son la misma cosa— que su estudio, situado en un sótano bajo el puente Williamsburg, al que no llegaba la luz

natural, era un submarino en el que las máquinas de navegar se mezclaban con los útiles del pintor, y en cuyo interior viajaban, junto a él mismo, el capitán Nemo, creado por Julio Verne, y un "otro" que era mera sensación de una presencia (13). Un Nemo al que ha dedicado muchas de sus páginas, de las que hago un resumen que me parece suficiente para entender la profunda huella de su existencia. Nemo no observaba nunca el exterior sirviéndose del periscopio, sino que "tras cada maniobra se dirigía a la parte frontal del estudio y observaba atentamente un lugar donde apenas si se conseguía identificar una pared blanca y unas sombras" (14).

"Nemo conocía el periscopio, pero no lo usaba. Posiblemente al mirar en él, reconoció su propio ojo reflejado y no se detuvo a descubrir los infinitos paisajes que dentro de éste había; de ahí su necesidad de definir las imágenes y sus fantasmas en la parte frontal de la nave" (15).

En su pintura adquiere mayor protagonismo el agua y con ella la sugerencia del viaje, ya fuera mediante la inmersión en las profundidades marinas, ya navegando hacia nuevos territorios. Al referirse a la serie que pintó. *Los últimos sueños del capitán Nemo*, Uslé expresó, creo que por primera vez, la sistemática posterior de su trabajo: "Estas obras eran cada vez más dependientes de la imaginación que del recuerdo" —dice, y continúa—. "Cuando Nemo hablaba de permeabilidad e impermeabilidad, de soñar el sur desde el norte, de escribir mirando hacia oriente y de entender el plano como contenedor de pasado, presente y futuro, en realidad estaba hablando de la necesidad de definir los medios puramente pictóricos, los límites y posibilidades del plano y la importancia de los procesos, siempre presentes en la definición última de la obra" (16). Y concluye: "Lo que decía Nemo: el ojo es el cerebro" (17).

Gramática urbana

Juan Uslé tituló su exposición del MACBA de Barcelona, de 1996, *Ojo roto*. Los autores del texto del catálogo explicaban, en nota a pie de página, que: "*Ojo roto* se ha convertido para el artista en una metáfora con la que quiere expresar nuestra percepción deteriorada, mermada por un alud inflacionista de imágenes, que sólo es capaz de ver el mundo de manera fragmentaria, rota, hecha pedazos" (18). Con motivo de su exposición retrospectiva en el mismo museo donde se inició como novel —*Juan Uslé. Distancia insalvable*, comisariada por Fernando Zamanillo (19)—, el pintor recatalogó su obra (fundamentalmente la realizada en los diez o doce últimos años) de acuerdo a parámetros por una parte nuevos y por otra fruto de la reflexión del artista sobre sí mismo, lo que inviste esta nueva disposición de una cualidad documental de primer rango. Cuatro bloques, diferenciados interiormente en un doblete de complementarios y a la vez opuestos, cuyos nombres sirven para orientarnos en el laberinto usleiano. *Amnesia / Tramas y Cruzados Nemaste / Celibataires Macular / Gramática urbana y El otro orden / Rizomas*

Ojos desatados ha sido incluido por Uslé en el grupo "Gramática urbana". Tiene, pues, por suplementario y opuesto a "Macular". *Macularen* el sentido de que todos los cuadros de la serie proceden o dimanan de la contaminación, de la mancha, del borrón o del accidente provocado o involuntario. *Mi-Mon*, al que nos hemos referido anteriormente, es un ejemplo de ésta.

Gramática urbana, por su parte, es la serie más directa y próxima a la experiencia ciudadana del espectador. Son imágenes de la metrópoli, cuadros sobre el lenguaje de la ciudad, cual si las pinceladas actuasen como *containers* o receptáculos para las palabras, y éstas quebrasen la organización y el espacio del cuadro. La descripción más acertada de los ingredientes conceptuales que integran la gramática urbana usleiana procede del propio pintor, y está fechada, precisamente en los días de realización de *Ojos desatados*: "Una imagen: Nueva York otra vez. Desde un tren, el F, de vuelta a casa. Entre la 42 y la 34 se me aparece una imagen, o mejor una secuencia, o mejor, algo asombroso y real como dos trenes moviéndose en paralelo, tomando velocidad. Imagen entrecortada del expreso D vía *downtown* desde el local F. Secuencia entrecortada por túneles, accesos y pilares. Imagen luminosa, naranja y plata,

reflejos de cristal. Túneles y luces superpuestos desaparecen en un nuevo túnel, este vez más largo, para aparecer de nuevo ya en la 34, casi simultáneos. Imagen de ti mismo, no de tu representación sino de tu desplazamiento, reflejada e identificada en el desplazamiento del otro tren. Una imagen o una secuencia, quizás un largo instante tan intenso como rápido y ruidoso, tan anónimo como discreto. Los habitantes del vagón parecían ajenos. Yo volvía del banco, había regresado a Nueva York y vivía otra vez la incertidumbre extraña y placentera de la imagen, del cruce, la inconfundible voz del mestizaje" (20).

Ojos desatados

Concluyo reproduciendo un texto remitido por el artista al autor, que no creo deba ser interpretado por su expresividad literaria (que la tiene), sino entendido, como yo mismo lo he hecho, como itinerario orientador sobre el sentido íntimo y subjetivo de su labor. "Ojos desatados. Ojos como deseos, como vehículos de transmisión y formación de deseos. ¿Miramos? ¿Vemos? Rara vez, desde la atalaya del arte, a la que recurrimos, supongo, para encarnarnos en nosotros mismos, empapados a la vez de vida y / pero protegidos por el lenguaje. Rara vez sí, conseguimos establecer una fórmula de gestión fiable o al menos verificable entre ambas palabras. Miramos, vemos, pero una y otra vez nuestra experiencia se empeña en demostrarnos que algo no funciona en este juego, que la posible ecuación deja de tener sentido desde el momento en que al hombre, por serlo, no le sirven los sistemas de Pávlov. Embriagados de filtros nos enfrentamos cada vez a situaciones y miradas distintas y es que ya, desde que nos pusimos las gafas de la experiencia por primera vez, ya nadie nos mira dos veces de la misma manera, ni nosotros mismos, claro, acudimos a la estimulante cita de la mirada con el mismo modelo de anteojos. Pero, hay excepciones, Nemo por ejemplo, nos dicen sus escritos en tinta blanca, no utilizaba el periscopio porque veía su propio ojo reflejado en él, y no se atrevía a "descubridlos infinitos paisajes que habitaban allí. De ahí quizás también sus amnésicos y voluntarios ejercicios de / para apartarse del mundo. ¿Qué vemos, pues, y cómo, los habitantes de este acelerado entrecruzamiento de posibilidades enredadas en el gran nudo de nuestra angustia cotidiana? ¿Merece la pena intentar siquiera desenredarlo, o mejor, como nemos habitantes de Oblivion, seguir nuestra ruta guiados sólo por las intensidades gestadas en ese particular uso y desuso de anteojos situacionales a los que recurrimos y de los que dependemos para poder vivir (sobrevivir)? Bajo esta sombra, paralela por otro lado a otra sombra aludida también en algunos cuadros en que parafraseaba a Barthes —*Distancia insalvable* entre vida y lenguaje, entre un medio lento, la pintura, y la velocidad y vorágine de la calle, del otro lenguaje acelerado de la vida—, se debaten también las dudas y las certezas de mi trabajo en el estudio.

Títulos como *Asa-Nisi-Masa*, *Ojo roto*, *Deseo de ver*, *Haz de miradas*, *Simultáneos*, etc., etc., están relacionados con esto. Son testigos, y Testigos es otro de los títulos de mis pinturas, alusivo en este caso a una fantástica frase / pregunta que nos desata L. Wittgstein: ¿Estamos seguros de que esa mesa seguirá ahí cuando apaguemos la luz?".

1. Juan Uslé, *La pintura como pregunta*. Entrevista de Manuel García, Revista Lápis, n^o 107. Madrid, 1993.
2. Juan Uslé en conversación personal con el autor.
3. Textos de Juan Uslé. Selección de Kevin Power. *Conversación con Stephano Peroli*. *JulietaArtMagazine*, n^o 78, junio de 1996. Catálogo *Juan Uslé. Back & Forth*, IVAM, Valencia,
4. "Me atrae el Romanticismo siempre y cuando lo entendamos como la búsqueda algo indeterminado y cambiante. Me gustaría pintar todo lo que se desplaza y fluye". Declaración recogida en Kevin Power, "A bordo de un submarino sublime". Cat. *Juan Uslé. Williamsburg. Pinturas 1988-1989*, Cámara de Comercio, Industria y Navegación, Santander, 1989.
5. Textos de Juan Uslé. Selección de Kevin Power, *6 de mayo, 1995*. Op. cit.
6. ídem.

7. "A la edad de nueve años, recién llegados a la ciudad, enfermé de lo que entonces llamaban los médicos insolación. El remedio era el silencio y una habitación totalmente a oscuras. Del principio no recuerdo nada, tan sólo que antes de caer enfermo jugaba con mi hermano frente a la fachada sur de la casa encima de un montón de ramas de fresno. Cualquier sonido o luz se clavaban de un modo irremediable en mi cabeza, una mínima rendija servía para que mi cerebro se tornara en una especie de calidoscopio doloroso. No recuerdo bien las formas, pero sí el peso de su luz, algunas de las imágenes entrecortadas sin llegar a ser esquemas se desdoblaban en formas similares a estrellas o flores secas, casi geométricas. No podía soportar estar con ellas e incluso con los ojos cerrados me cegaban. Nunca estaban fijas y en su descomposición activa generaban nuevas imágenes". Juan Uslé. Catálogo *Juan Uslé. Mal de Sol*. Galena Soledad Lorenzo, Madrid, 9 de mayo-24 de junio de 1995.
8. Juan Uslé. "Carmen del Negro". Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 11 de mayo al 29 de junio de 2000.
9. "Recuerdo que en 1988, disfrazado de Nemo, reconocía cómo en varias ocasiones, yendo a visitar los Rembrandt del Rijksmuseum me sentí desviado primero y literalmente asaltado y vaciado de energía por la demanda silenciosa de Vermeer. Para mí, la escala física de una pintura no indica para nada el tamaño real, la magnitud de la misma. Hay pinturas de formato pequeño que no son para nada obras menores. Piense en los Vermeer o en la misma Gioconda. Creo que si algo me interesa especialmente de la pintura es su capacidad de retener, de acumular y emitir energía, y en las pinturas pequeñas (y a su alrededor) a veces se almacena y se concentra mucha intensidad. Por eso, si queremos que esa energía circule, hemos de ceder espacio, el que nos pide la obra. Creo de verdad que un cuadro muy pequeño puede llenar perfectamente una pared grande, y tensarla. *Juan Uslé vuelve a Santander con cuatro exposiciones*. Entrevista con Kevin Power. *El Cultural*, 5-11 de julio de 2000.
10. Manifestaciones de Juan Uslé recogidas en "Diálogo con el otro lado", charla con Rosa Queralt. Catálogo *Juan Uslé. Bisiesto*, Galería Joan Prats, Barcelona, 1992.
11. Afirma, por ejemplo: "Absorto ante el espejo, Narciso descubriendo una inmensa bola de fuego en el interior de su ojo." Textos de Juan Uslé. Selección de Kevin Power. 1988. Op. cit.
12. Juan Uslé, *Blow Up*, galena Esti Arte, Madrid, febrero de 1997. El catálogo publicado con ese motivo recogía un fragmento de *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, que empezaba de este modo: "Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía...".
- De algún modo Uslé empareja, sino identifica, a Nemo con su padre. Éste le contaba historias y cuentos de sus viajes a Tánger y..., el científico marinero imaginado como un "otro" del pintor, se trasladaba por la pintura recorriendo laberintos, paisajes ensoñados e historias recreadas por la fantasía. Dice así, que: "A veces Nemo es el 'otro'. Y a veces hay "otro" detrás de Nemo". *Los últimos sueños del Capitán Nemo. Revista Balcón* n° 5-6, Madrid, 1989.
14. Textos de Juan Uslé. Selección de Kevin Power. *Los últimos sueños del Capitán Nemo. Revista Balcón* n° 5-6, Madrid, 1989. Op. cit.
15. Textos de Juan Uslé. Selección de Kevin Power. *Los últimos sueños del Capitán Nemo. Revista Balcón* n° 5-6, Madrid, 1989. Op. cit.
16. "Diálogo con el otro lado", charla con Rosa Queralt. Op. cit.
17. Ibid.
18. Rauner Crone y Petrus Graf von Schaesberg, "Ojo roto. Sobre la pintura abstracta de Juan Uslé". Cat. *Juan Uslé. Ojo roto* Museu d'Art Contemporani de Barcelona, junio-septiembre 1996.
19. *Juan Uslé. Distancia insalvable*, Museo Municipal de Bellas Artes, Palacete del Embarcadero, Centro Cultural Modesto Tapia de Caja Cantabria y Sala Luz del Norte, julio-septiembre 2000.
20. *Conversación con Perejaume*. Revista *Lápiz* n° 100-101, Madrid, febrero 1994.