



JUAN
LECUONA



*È, você que é feito de azul
Me deixa morar nesse azul
Me deixa encontrar minha paz*

Antonio Carlos Jobim
Aloysio de Oliveira
"So tinha de Ser com Você"

Una experiencia con la pintura

(Acerca de las imágenes de Juan Lecuona)

I

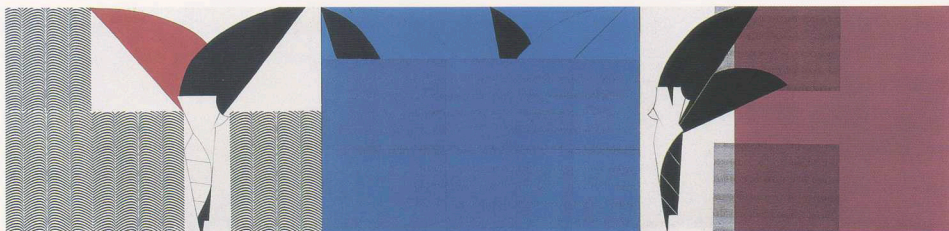
El desconcierto actual de la pintura frente a sí misma, la sombra de sospecha que oscurece sus antiguas pretensiones, le imponen nuevas exigencias que tanto puede aceptar como rechazar pero de ninguna manera ignorar. Probablemente las obras aquí expuestas se han hecho cargo de esas exigencias mediante una tarea dramáticamente asumida, aunque saben que, en definitiva, la resolución de sus problemas no es algo que dependa exclusivamente de ellas. Pero acontece que, una vez aceptada la responsabilidad, sí les corresponde necesariamente tomar conciencia de la no-neutralidad de su lenguaje y tratar de conjurar su más persistente tentación: disolverse en pura fenomenalidad sensible. Dicho de otra manera: insistir en la pintura, o *con* la pintura, implica hoy día iniciar una búsqueda que permita incorporar en su proceso la pregunta sobre su propio derecho a la existencia; presentar, en su recorrido, el modo de llegar a un acuerdo con la figuralidad de su propio lenguaje, aún cuando ninguna respuesta haya sido establecida y todo acuerdo definitivo se vislumbre desde el comienzo como imposible. En este paradójico espacio de tensiones se despliega la obra de Juan Lecuona.

II

Una forma específica del saber fue desde hace mucho tiempo establecida. Un saber tal que sólo existe como obligación de ser efectivo, de resolverse en forma y objetivarse materialmente. Puesto que la disposición productiva que lo materializa implica racionalidad, el producto se reconoce como producido según razón y, por lo tanto, como acompañado de verdad (*logos alethous*). Es necesario insistir que, en este ámbito, racionalidad y verdad aluden exclusivamente al hecho que lo producido debe haber sido *visualizado con anterioridad* a su irrupción en la existencia.

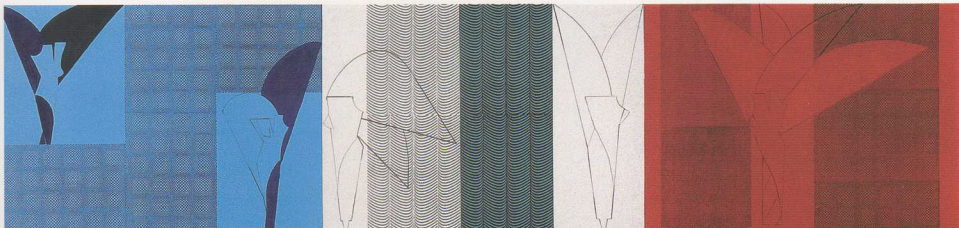
Un saber que se constituye en la capacidad de ver anticipadamente lo que acaecerá, es un saber que sabe acerca de un "antes" al que sucederá un "después". Dicho de otra manera: un saber destinado a caer en el tiempo.





Una situación en cierto modo paradójica comienza a insinuarse en todo esto. Aquello que llega a ser producto y objeto en el tiempo, debe admitir que procede de algo anterior, algo previo a su objetivación. Entonces, debe existir algo así como una visibilidad plena de su forma (*eidos*) antes que acceda a la existencia. Sin embargo ese saber indudablemente práctico - precisamente por esto -, es verdadero negativamente: su verdad descansa en la capacidad de *no ver erróneamente*. El puro saber hacer no garantiza nada en sí mismo; es el resultado, una vez concretado, el que aspira a ser legitimado por la existencia previa del saber, del *proyecto*. Esta disposición productiva acompañada de verdad se conoce, desde hace mucho tiempo, con el nombre de *techné*.

Comienzan a entretorse de ese modo los contornos de una naturaleza contradictoria del producto técnico: proyecto, visión previa, tierra de la verdad y de lo inmutable, *eidos* y, simultáneamente, temporalidad, cambio, contingencia sometida al desgaste, práctica fallible. Pero, sin embargo, hay algo que la afectará aún más taxativamente. Es la imposibilidad de llegar a ser contemplación de la verdad y de transformarse en verdadero saber (*theoria*). Lo que le ha sido negado no deriva del fracaso o la parálisis, proviene de los límites de su propia legalidad: el hacer práctico técnico implica siempre dar forma a algo que es *pero podría no ser*. Un hacer que, por más que pueda ver con anticipación lo que posteriormente realizará, permanece atado a lo contingente, es un hacer sobre el cual no puede haber conocimiento en sentido estricto (*episteme*), sino tan sólo opinión (*doxa*). El concepto *techné* quedó, desde entonces, contaminado por una ambigua dualidad: producción acompañada de verdad en tanto sustentada en el proyecto visible de antemano; inaccesibilidad a la verdad y consiguiente reclusión en el juego de sombras de la opinión.

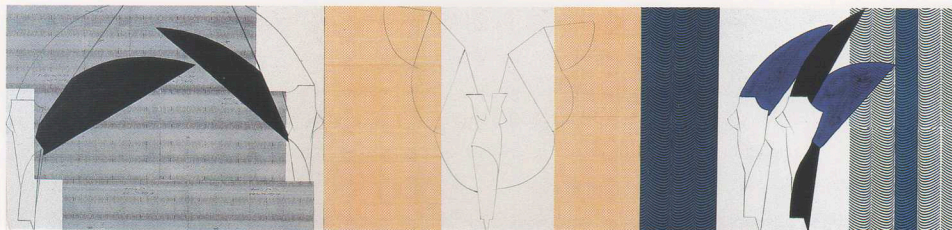


Ahora bien, lo realmente decisivo en este contexto es que la ambigüedad esencial que caracteriza la *techné* desde sus orígenes, atravesando múltiples y oblicuos itinerarios, pasó a formar parte de una actividad no menos ambigua, a constituirse en determinación esencial de esa peculiar producción para la cual no hubo durante mucho tiempo un nombre específico hasta que llegó a denominarse *arte*.

Desde entonces y durante siglos, el hacer artístico no ha podido sustraerse a la tarea de reconducir permanentemente la cosa producida al *pro-yecto* previo, a la *pre-visión* necesariamente ajena a las contingencias de la facticidad temporal; único ámbito que decide sobre la perfección o la imperfección de lo producido. Pero puesto que también el arte era, y es, un saber hacer técnico y, como tal, privado desde el comienzo del acceso metafísico al *eidos*, no puede ni podrá ambicionar para sí la envidiable estabilidad de la que goza la *episteme*.

Desde entonces, el arte hubo de conformarse, pero sin por ello renunciar completamente al ámbito de lo inteligible, por lo que se hizo necesario encontrar una manera de incorporar el *eidos* aunque fuese bajo formas restringidas o sucedáneas. Si la *Idea* (*eidos*) como visión plena, como presencia constante que sostiene la verdad, estaba vedada a la contingencia de la actividad artística, sólo le cupo reclamar, para legitimar la génesis de la forma, una especie de idea en segundo grado, un "*origen bajo*" de la forma. El *origen bajo* de la génesis de la forma artística nos dice simplemente que ella no proviene de la suma perfección de lo teórico, sino de un *eidos* que rige en cada caso particular y, por consiguiente, afectado de relativismo. No se trata ya de ambicionar la *Idea* imposible sino de encontrar un *signo de la Idea*. Allí, en ese signo, la pintura hubo de conformarse a reconocer sus límites naturales hasta el momento que la contradicción se volvió insoportable. Es entonces cuando tomó conciencia que no está obligada a aceptar pasivamente lo que aparecía como destino.

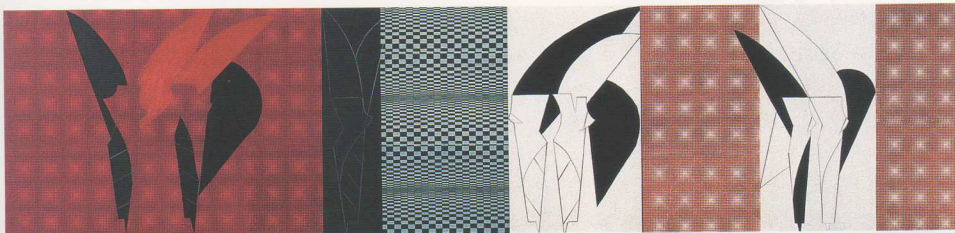




III

Las obras que aquí nos ocupan parecieran asumir, en un primer momento, una especie de resignación frente al *origen bajo*, una aceptación de su orfandad sin disimular su desconcierto; aparentemente, una sombra de nostalgia las atraviesa. Recurren sin dudas a la presencia de “huellas intertextuales”, de trazos identificables de un pasado evanescente: formas que provienen de la articulación de figuras canónicas que aluden al mecanismo del *Grand Verre* con recortes de papel que semejan *moldes* de confección de ropas, ligados a la mitología personal del artista. Pero en ese espacio sombrío no puede dejar de percibirse una grieta donde algo fermenta. Tal vez allí una especie de sobrevivencia de la vieja *techné*, ausente y desplazada, reclama todavía un nuevo lugar en el seno de la producción pictórica. A pesar que la plenitud de la forma ya no le corresponde, un derecho incuestionable le asiste, puesto que de la técnica depende que los productos del arte puedan diferenciarse de alguna manera del común de las cosas. En esta necesidad de diferenciación, en este modo de resistirse a ser cosa entre las meras cosas, el hacer artístico no tiene otra alternativa que recurrir al trabajo técnico y, por lo tanto, a un *eidos* particular. Por eso se ha podido afirmar que, para el arte emancipado, técnica es el nombre que corresponde al dominio de los materiales y, con más precisión -sostiene el mismo filósofo- *técnica es lo que permite que la obra sea algo más que una aglomeración de lo fáctico*.

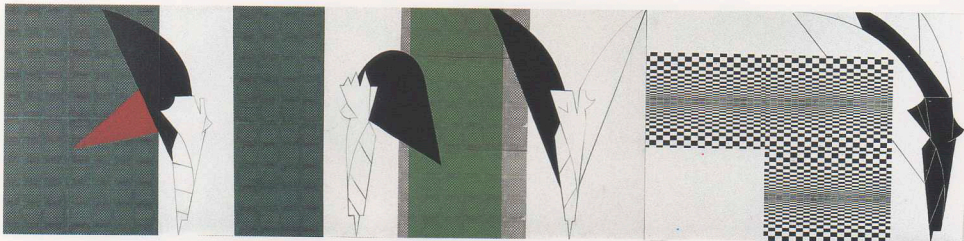
El *origen bajo* de la forma, ese límite otrora natural y absoluto, se convierte en objeto de una exacerbación continua, de una radicalización extrema, de una interrogación sin fin que termina por romper con lo que aparecía como resignación y la nostalgia.



Allí, en las pinturas y papeles de Juan Lecuona, se despliegan esquemas de cuerpos femeninos, formas previas, proyectos que no desmienten su génesis en recortes de papeles para moldes, pero que extienden sus límites para transfigurarse en figuras de las cuales deberían ser meras formas. Se constituyen así en anuncios de una presencia: esbozan cuerpos femeninos, esquemas contaminados que han perdido su pureza formal porque han llegado al umbral del deseo. Formas del deseo; una vez despertadas no pueden dejar de manifestarse, aún cuando el proyecto no autorice su presencia plena. Los esquemas de cuerpos femeninos se transforman paulatinamente en figuras de milenaria tradición iconográfica: el cuerpo alado de la "Victoria"; o en paradigmas de la promesa redentora del arte: el "Ángel", donde comienza lo terrible de la belleza. Plenitud inaccesible, oscura, opaca; cuanto más inalcanzable se vuelve, con más fuerza se erige en objeto irrenunciable. Trabajar obsesivamente en ese umbral es algo en todo diferente a la pasiva aceptación de los antiguos límites, o a la reclusión en los laberintos de una mera mitología personal. También es algo opuesto a celebrar esa presunta emancipación en la que todo puede llegar a ser arte, hasta el punto que -como observó alguna vez Musil- se termina haciendo de la libertad aquello de lo cual sólo es posible ser esclavo.

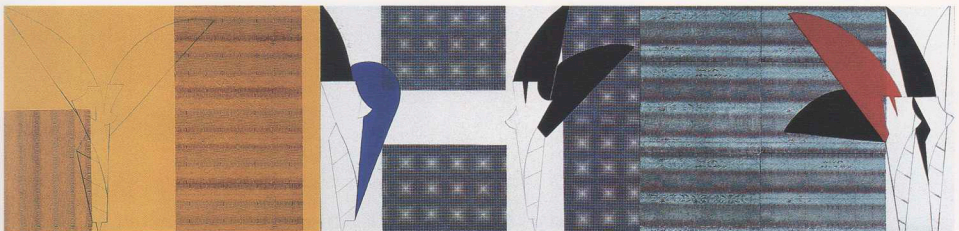
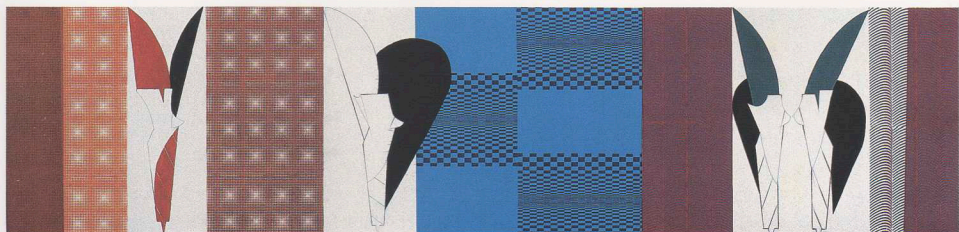
IV

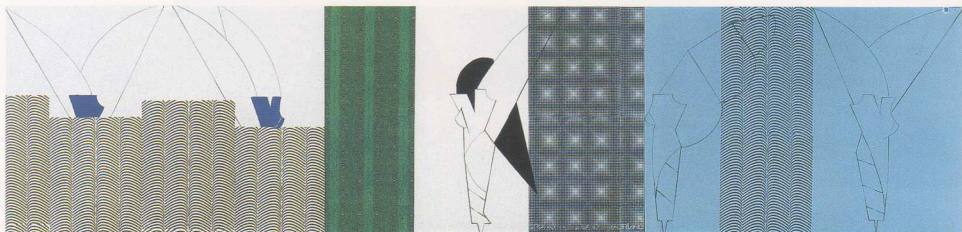
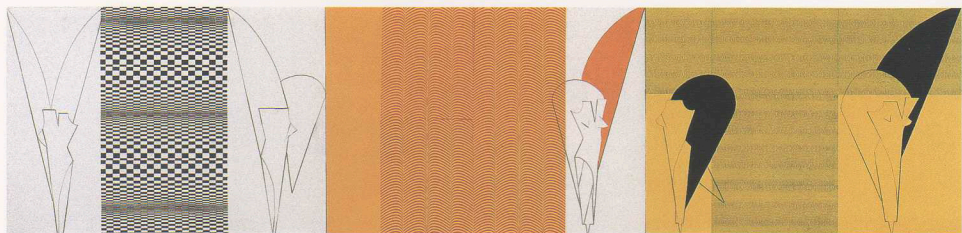
Quizás el desconcierto actual de la pintura frente a sí misma permita vislumbrar itinerarios en los que ella se resista a sumarse a la celebración de la coexistencia feliz de todos los pro-

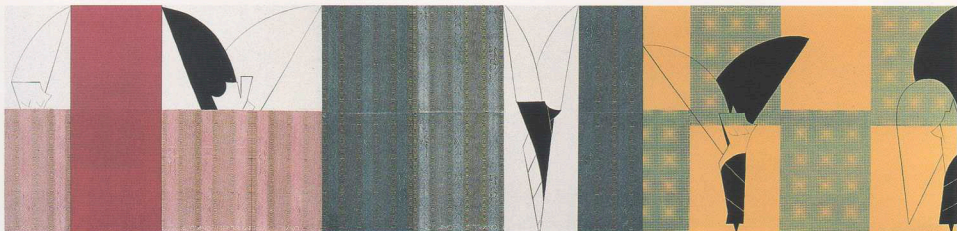


cedimientos, y se niegue a recluirse en la presunta superioridad de una pureza distante y lejana. Las obras aquí exhibidas de Juan Lecuona asumen ese desconcierto en el cual la pintura -recurriendo a una metáfora clásica-, a igual que esa nave condenada a no arribar nunca a puerto, una vez deteriorada por el diario embate de las aguas, exige que todas las reparaciones y las reconstrucciones sean realizadas en alta mar. Persistir en este paradójico camino, donde al mismo tiempo se destruye y reconstruye su propio objeto, tal vez sea el modo de configurar un espacio para la pintura.


Lucas Fragasso
Banfield, invierno del 2002







30 obras de 49 x 69 cm.
técnica: fotopolímero,
grafito y pintura acrílica sobre papel
fabriano montado.



sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
143.5 x 162.5 cm





sin título
acrílico y carbocillo
sobre tela
130 x 170 cm





sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
150 x 150 cm



sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
133 x 263 cm



sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
130 x 277.5 cm





sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
175 x 245 cm





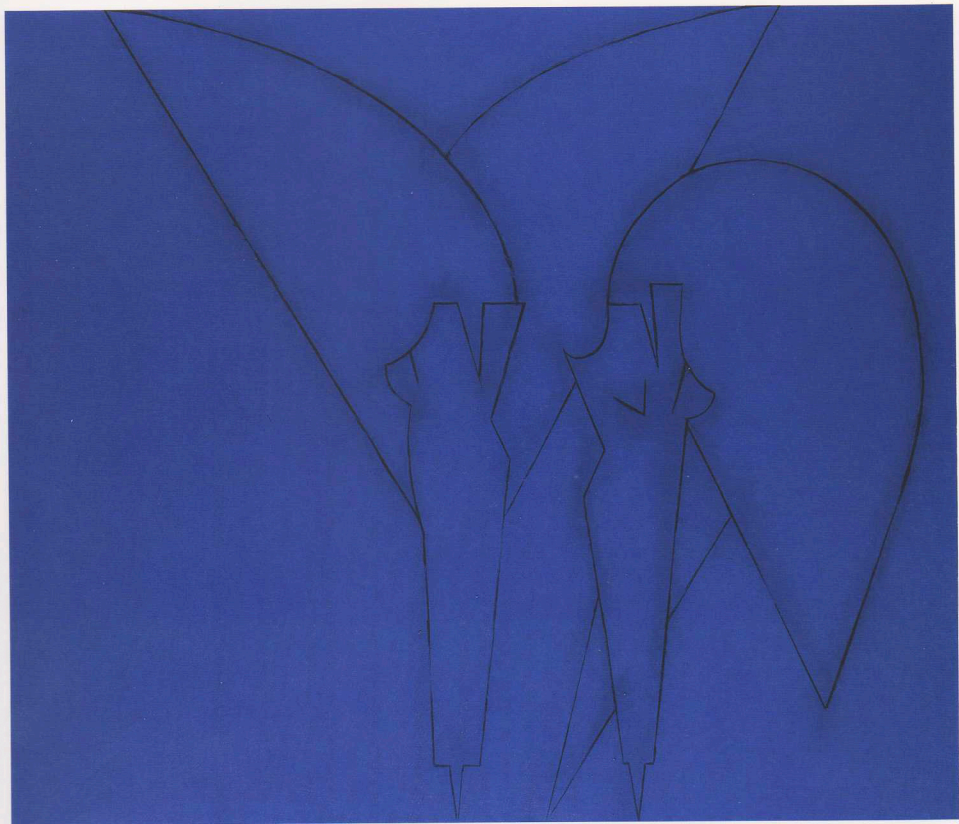
sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
133 x 263 cm



sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
130 x 240 cm



sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
130 x 250 cm



sin título
acrílico y carboncillo
sobre tela
170 x 200 cm

1956. Nació en Buenos Aires.

Realizó su primera exposición individual en 1983, Galería Tema.

En los 80 fue cofundador del Grupo Babel, realizando muestras en museos y galerías de Argentina, Brasil, Uruguay y Chile.

Recibió en 1989 el Premio al Mejor Envío Extranjero en la IX Bienal Internacional de Arte, Valparaíso (Chile); en 1991 el 1er premio de pintura de la Fundación Fortabat; en 1995 el premio Artista del Año, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

En 1997 participó en "Recurrencias: arte argentino de la generación de los 80", en el Museo de Arte Contemporáneo "Sofía Imber" de Caracas y recibió en Buenos Aires el 1er premio de pintura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires "Manuel Belgrano".

En 1998, participó en "Imágenes de Argentina, Analogías", en la Fundación Santillana del Mar, (España); con la Galería Der Brücke expuso en las Ferias de Arte de: Miami, Madrid, Chicago, Buenos Aires, Caracas y New York.

En 1999 recibió el segundo premio de la Fundación Constantini, en 2000 le otorgaron la Beca de la Fundación Antorchas, en 2001 el 1er premio "Salón Nacional" y en 2002 el Premio de la Academia Nacional de Bellas Artes "Fundación Trabucco".

Entre sus exposiciones individuales se destacan: Galería Julia Lublin, Bs.As. (1989); Feria Internacional ARCO, Galería Julia Lublin, Madrid y Museo de Arte americano, Maldonado (Uruguay, 1990); Galería Alvaro Castagnino, Bs.As. (1994), Centro de Arte Euroamericano, Galería Ambrosino, Caracas (Venezuela, 1995). Sicardi-Sanders Gallery, Houston. Texas (USA, 1997). Pinturas y dibujos en el Fondo Nacional de las Artes, CCR (Bs.As,1998). Diana Lowenstein Fine Arts (1999) y Centro Cultural Recoleta (2002).

Vive y trabaja en Buenos Aires