

Carlos Juárez
Laberintos en Patagonia



Presidente de la Nación Argentina
Cristina Fernández

Secretario de Cultura de la Nación
Jorge Coscia

Municipalidad de Neuquén
Intendente
Martin Farizano

Secretario de Cultura
Oscar Smoljan

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén
Director
Oscar Smoljan

Carlos Juárez

Laberintos en Patagonia

Noviembre de 2009 a enero de 2010
Museo Nacional de Bellas Artes
Neuquén

MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN

Organización de la muestra

Dirección: *Oscar Smoljan*

Coordinación: *Marcela Rodríguez Ponte*

Curaduría: *Oscar Smoljan*

Asesoría: *Beatriz Pelaez, Estefanía Petersen,
Néstor Rinaldi*

Montaje: *Carlos Britos, Gustavo Altuna, Ricardo Ruiz Díaz*

Secretaría: *Silvia Espiñeira, Carolina Merli, Sandra Pavese,
Leandro Vera*

Administración: *Laura Miranda, Alberto Querci*

Guías de Sala: *Graciela Altieri, Gabriel Castro,
Paola Ferrer, Matías Vázquez*

Asistentes de Sala: *Maitén Bergallo, Jorge Escoda Huala,
Nicolás Farías, Néstor Fernández, Ana Lucumán,
Juan Martínez, Carlos Quinteros, Bella Sáez,
Patricia Sepúlveda, Mabel Urán, María Teresa Vargas*

Colaboradores: *Roberto Calamita, Verónica Jaroslavsky,
Graciela Monti*

Catálogo

Diseño gráfico: *Estudio Marius Riveiro Villar*

Fotografía: *Daniel Mussatti*

Traducción al inglés: *Gunner & Asociados*

Impresión: *Latingráfica*

El Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén se enorgullece en presentar esta muestra de Carlos Juárez, la primera que inaugura una serie que tendrá por protagonistas a destacados artistas de nuestra región.

Su prolifera y extensa obra, su trayectoria plena de constante creación, experimentación y trabajo, su tarea docente y los premios y reconocimientos acreditados a lo largo de todos estos años, han convertido a Carlos en uno de nuestros grandes exponentes de las artes plásticas, cuya obra honra a este Museo.

Laberintos en Patagonia, tal el título de la muestra, representa tres años de intensa labor en el desarrollo de una temática absolutamente propia e identificatoria de esta región del país.

Una búsqueda que penetra en los mitos, las leyendas y los orígenes de esta tierra única en el mundo, y que Juárez ha logrado amalgamar con su técnica y su conocimiento en una sinergia entre lo ancestral y lo moderno, dotando de particular vitalidad cada obra.

Cada cuadro, como si fuera un relato literario, narra el pasado desde el presente y viceversa, en un viaje de ida y vuelta a través del inconsciente colectivo de una tierra que

aún permanece, en muchos parajes, inexplorada y misteriosa.

Afloran en sus cuadros vestigios de la Cueva de las Manos, huellas de las antiguas fábulas originarias, rastros de los primeros pobladores, ecos de lejanas batallas, pero también ráfagas de nuestros paisajes indómitos, ventosos, que curtieron el espíritu de los pioneros.

Laberintos para perderse en la búsqueda de nuestra identidad y que conducen, a quien llegue al Minotauro, a la respuesta que responde todas las preguntas.

No es casual esta cualidad narrativa en un artista que transitó la ilustración de obras literarias con gran estilo.

Hacia 1922, Jorge Luis Borges, plantado frente al paisaje desolado de la Patagonia, desgranó en uno de sus relatos menos conocidos, al menos cinco interpretaciones, casi metafísicas, acerca de lo que sus ojos aún podían ver, como si el escenario que todos los días vemos en una acostumbrada cotidianidad fuera en realidad un prisma de múltiples y fascinantes colores.

Hoy, Carlos Juárez, de pie frente al paisaje, vuelve a transitar con sus obras el camino iniciado por el anciano poeta, cuando el siglo XX era recién una tímida promesa.

Oscar Smoljan
Director MNBA Neuquén



La paradoja patagónica en la obra de Carlos Juárez

Luis Felipe Noé

Es curioso advertir que una tierra en gran parte desconocida, llamada Patagonia es una de las más famosas en el mundo entero. Aun quienes ignoran la Argentina (que es donde está) saben de su poder mitológico, porque esta misma es leyenda. Como ejemplo obvio, es la decisión en Francia de denominar Ushuaia a un programa televisivo de difusión geográfica. Así también al nombre de Darwin se lo asocia tanto a su famosa teoría de la evolución como a la Patagonia. Desde las entrañas de esta tierra despoblada surgen los dinosaurios para sorpresa mundial y de la misma manera las postergadas y vencidas culturas indígenas reaparecen imponiendo su reclamo, su orgullo y su tradición artística. El oro negro escondido y las maravillosas colonias de animales que pueblan la vecindad de la tierra patagónica con el Atlántico, la magnífica cordillera, como así también el incógnito desierto forman parte así mismo de la paradoja geográfica histórica que es la Patagonia, junto con los mapas chilenos que la reclaman y el rey francés que se autotituló Rey de ésta, y los multimillonarios que desde países lejanos se van apoderando de sus tierras.

Esta estructura paradójica de la Patagonia reclama su formulación artística, y Carlos Juárez acepta el desafío. Ello lo lleva, teniendo presente la tradición indígena, a recoger

fragmentos de todo un poco (particularmente revistas de hoy día) y juntarlos –tomando como base colores que desaparecen para formularse de nuevo de otra manera– con índices abandonados de escritura, sugiriendo relatos interrumpidos, que no se concretan. Además, en sus obras, una permanente presencia sensorial de la tierra responde como un espejo a los colores del cielo. Las experiencias de la modernidad artística se transforman en ella, en lenguaje sígnico donde nada es obvio y todo está latentemente dicho.

En su obra, por medio del *collage* (entre otras herramientas y métodos) lo exterior da paso a lo interior, que a su vez se exterioriza formulándose más allá de él: como si fuese la tierra misma. Como el *yo es otro* de Rimbaud, o como Samuel Taylor Coleridge define el fenómeno llamado arte: “volver exterior lo interior, interior lo exterior y convertir la naturaleza en pensamiento y el pensamiento en naturaleza”.

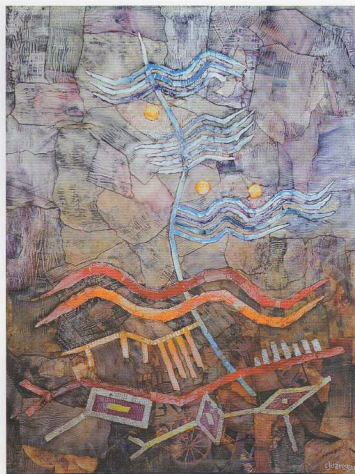
Juárez siente, como artista de la imagen, la responsabilidad de darle rostro a su vivencia patagónica y lo hace como quien revela un secreto. Por esto es de enorme importancia que el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Neuquén se haga eco de ella y muestre su obra como un ejemplo.

Noviembre de 2009

Las paradas patagónicas en la obra de Carlos Cai



La Gran Cai Cai, collage y óleo, 180 x 90 cm



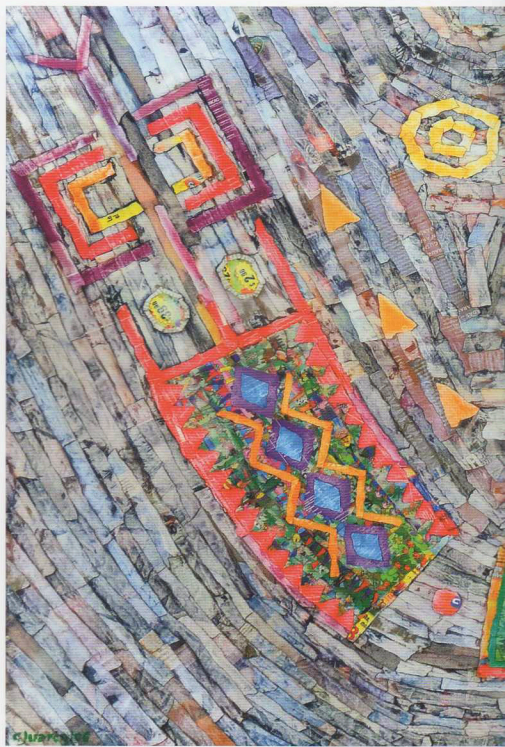
Remanso de la memoria, collage y óleo, 120 x 90 cm



El borde de su rueda, arte digital, medidas variables



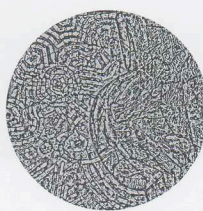
La curva que se omite, arte digital, medidas variables



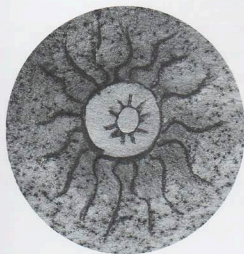
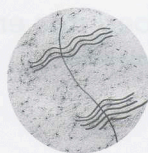
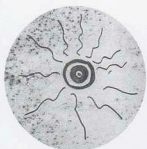
La Gran Tren Tren, collage y óleo, 180 x 90 cm



© 2011 The McGraw-Hill Companies, Inc. All rights reserved.



Legado 1, 2 y 3, arte digital, medidas variables



Señales 1, 2 y 3, arte digital, medidas variables

Laberintos en Patagonia

Gerardo Burton

Uno

El viento trabaja incesante sobre la arena; hace relumbrar la arcilla sepia de la estepa; jarillas y cardos dibujan una procesión de monjes y creyentes.

Allá en el sur más hondo, los selk'nam, gente en torno al fuego, que se abriga con la grasa de las ballenas que pronto les robarán los sajones y otros europeos, pinta estrías en blanco y rojo en sus cuerpos vestidos de frío, y acaso imita el rastro que las brasas dejan en el corazón de la madera que se convertirá en canoa.

El océano vuelve a interrogar, no responde y devuelve la pregunta, y esa pregunta es la del cazador, la que precede al pensador de todos los pueblos en paz o en guerra. Piedras pintadas, signos espiralados como serpientes que se devoran a sí mismas, dibujos de laberintos que pretenden explicar el universo, y sacerdotes filósofos que desentrañan el misterio de la existencia.

No hay relatos que cierren la historia: son narraciones que siempre vuelven y así no colocan el pasado y el futuro en los extremos, no: el tiempo es paralelo de sí mismo porque queda abolido el progreso indefinido, esa ilusión occidental.

Se necesita alguien que interprete qué ocurre, qué fue de los abuelos, qué será de los que vienen. Cómo es de raro el círculo del tiempo, que siempre renace de sí mismo, cómo es de extraño el fuego que se alimenta de aire y maderas; cómo es de desconocido el corazón del hombre que quiere separarse de la naturaleza. Para esa herida hay remedios: algunas hierbas, el éxtasis, la ascesis, cubiertos o no del humo sagrado de los poetas y las diosas. Alguien ha interrogado y el sacerdote ensaya una respuesta. Siglos después, el hechicero, sacerdote, mediador o taumaturgo deviene artista.

Dos

¿Qué dice el arte de Carlos Juárez? ¿Qué lenguaje nuevo surge de los petroglifos; de las manchas en las cavernas; de las líneas de Nazca, que Juárez emplea con libertad absoluta, para resignificarlas y darle un nuevo sentido a esa explicación del universo?

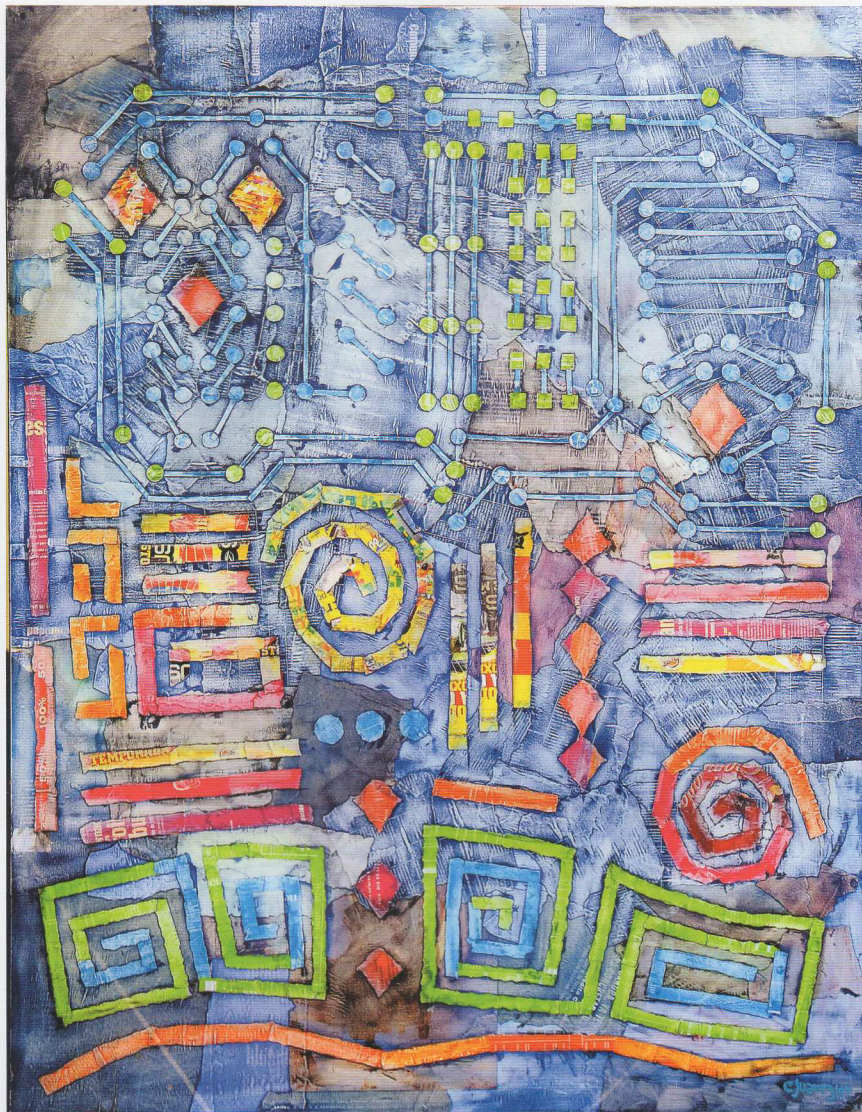
Su producción se transforma constantemente; gira y extrae desde el fondo de un espiral que construyen esos símbolos, que le sirven para constituir el lenguaje con el que hablará, con el que espera ser entendido.

Hay una inteligibilidad en su obra, que va más allá del color, de la forma o de los símbolos. Como dice Claude Lévi-Strauss, el mito posee una "matriz de inteligibilidad" que lo constituye vía privilegiada del conocimiento. Al apropiarse de este concepto, el artista propone su obra como una herramienta de ese conocimiento, como un rumbo posible hacia la indagación de la verdad, o al menos de una verdad que es otra que la del mundo.

Se puede inferir, entonces, que la obra de arte apunta a un conocimiento otro que cuestiona los saberes oficiales e institucionales. No hay academia posible desde el arte, que termina castrado cuando se lo priva de su revulsivo. No a la comodidad ni a la respuesta fácil. No al pasatismo posmoderno: el arte de Juárez viene de la época en la cual la Patagonia era el fondo del océano, cuando las primeras miradas consultaban a las estrellas, cuando "todo era como en el primer día".

Así, las imágenes son puntos de partida y de llegada de numerosas interrogaciones que el artista hace a la vida, al cosmos, al corazón profundo de los pueblos, de la gente. El artista es, en este caso, el lugar donde algo pasa.

En las obras de Juárez hay una organización que crece como un animal salvaje, desde varios elementos: luz, color,





La llave del laberinto, arte digital



El cordel del laberinto, arte digital

formas, rastros, huellas. Hay raíces y hay andares: los colores son elaborados, de tierra pero todos usados, ninguno es químicamente puro: no, están usados.

Cada cuadro es un relato que se va convirtiendo en otro relato al unirse con el siguiente. La serie fue denominada originalmente "Chamánica", pero ahora aparece como "Laberintos", una palabra que deriva de *labrys*, el hacha de dos caras.

¿De dónde viene todo esto? Carlos Juárez dice que en el origen de su arte está una tía –María Delia– en su pueblo natal, Bell Ville, en Córdoba. También en la casa del nieto de Martín Malharro, vecino suyo, donde el chico que era, aprendía de los originales del gran pintor.

Los influjos reconocidos del artista adulto son Luis Felipe Noé con la Nueva Figuración, de la que hubo una expresión local; luego (o antes) Leónidas Gambartes; Enrique Policastro y Xul Solar. También el japonés Hokusai y, sobre todo, el arte de los orígenes: las pinturas de las cavernas, los ideogramas, los fragmentos que el tiempo perdona. Y sobre todo, esos dibujos que se repiten desde el cielo hasta el infierno: los espirales que son una remembranza de los caracoles o de las serpientes, y terminan en los circuitos integrados de la informática, que también se incorporan a su obra; las grecas que remiten a esos senderos zigzagueantes aparentemente erráticos, pero que tienen un sentido a desentrañar, porque así es como se mueve la serpiente; y los animales arquetípicos de la América indígena: jaguares, cóndores, quetzalcóatl, guacamayos, peces.

El *collage* –técnica que predomina en esta exposición–, antes que nada, un lenguaje que expresa una forma de pensar. Cierto: la yuxtaposición de papel fijado con adhesivo sobre un soporte no es más que la manifestación visual –y estética– del "collage de ideas y signos" que une en la

pintura los elementos del arte rupestre y los símbolos astrales con las líneas paralelas, las grecas y los circuitos electrónicos. Hay una obsesión –también puede leerse como leitmotiv– en torno a esos símbolos astrales que se repiten en América y que también existen en otras latitudes, en otras cosmovisiones. Todo está asociado, todos son dioses, todos son símbolos que traducen significados distintos según las culturas.

Tres

Las espirales son "conocimiento enrollado", una forma de representar cómo se almacena la información. Entonces, desde una perspectiva occidental, la serpiente es la parte visible de un símbolo, cuyo lado oculto son los discos de música grabada, de películas, de las computadoras, esas nuevas formas de almacenamiento que procuran ocupar menos espacio con la mayor disponibilidad de información.

Así se entrelazan la necesidad de conservar energía, trabajo y tiempo en espacios reducidos: la materia es resignificada como espacio y tiempo enrollados. Eso explica la frecuencia con la que aparecen los microcircuitos en la obra de Juárez.

Y así se retorna a la imagen primigenia: la serpiente como origen del mundo y depositaria del conocimiento. Se estiliza como espiral que, al desenrollarse, exhibe la información que contiene.

Juárez trabaja con estos y otros signos. Elabora un mundo a partir de elementos que recoge de diversos circuitos y él mismo propone otros, desde donde parte para enseñar(se) a ver el mundo. Los signos cambian, se modifican, rotan. Establece pequeños mensajes que construyen el mensaje total, el gran mensaje, que se podría calificar como global, si la palabra no estuviera tan devaluada. En

conclusión, hay sentidos múltiples y así, hay una reconversión de los signos.

La preocupación cósmica de Juárez no se agota en el intento de develar el pasado ni las grafías que relatan aquello que no podemos conocer. La imponente presencia del mar –acompañada por el descubrimiento de Hokusai y su obra– pone en movimiento la doble realidad del yin y el yang como antesala de la totalidad. Para Juárez, el equivalente occidental de estas fuerzas energéticas está en el movimiento hegeliano de tesis, antítesis y síntesis, que actúa como una “polaridad que mueve la materia, lo social, lo humano”. Ese movimiento, afirma el artista, “está en el Tao, en el tai-chi, y en las culturas de América, porque es algo inherente al hombre”.

Cuatro

El mar, entonces, y en palabras de Juárez: “Se expresa en los movimientos levógiro y dextrógiro, en la polaridad que se desarma hasta el punto de generar algo nuevo, hasta llegar al punto justo. Es la genialidad del que lo pescó en esa obra fantástica de lo que hizo Hokusai”.

Acaso esta descripción pueda aplicarse a la técnica que usa en estos días Juárez y que predomina en la serie “Laberintos”: materiales y materias pobres, desechables y descartadas, como son los diarios viejos y las revistas, que no toleraría el público de una sala de espera, están en el comienzo. Luego de un proceso de reubicación en el soporte elegido –papel fijado con engrudo o con algún adhesivo químico– se lo somete a un trabajo de decoloración –deconstrucción del color mediante la aplicación de aguarrás, solvente o productos similares, volátiles y fatales– construye una curiosa paleta sin pinturas. El artista, como el agua del mar, va y viene sobre la obra: observa e

interviene; modifica y teme a los cambios; discute con los bichos que incorpora, interroga los signos, que ya han sido interrogados por milenios.

Entonces aquí está el mar, la gran ola de Hokusai, esa profunda observación del mar del Japón que termina en la nostalgia del desierto patagónico, arcaico lecho de un océano desconocido.

Pobladores muy posteriores a la desaparición de esas grandes aguas, los tehuelches, expresaban a través del laberinto, el recorrido que debía hacer el dibujante para reencontrarse con sus antepasados en la otra vida. Esa referencia, tomada de Rodolfo Casamiquela, afirmaba también que el caminante sale transformado al cabo del recorrido: es otro sentido de la espiral. El conocimiento acumulado en los circuitos espiralados produce una mutación en el peregrino.

Cinco

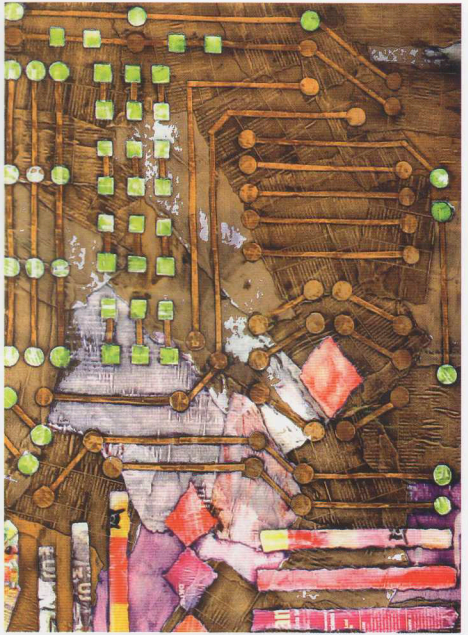
La busca continuó su evolución: el arte como un organismo que incorpora, voraz, las ideas que conducen al artista a lo hondo de sí mismo y lo llevan hacia las imágenes que deben expresarlo. Así el paisaje patagónico se hizo metafísica y mística y sus signos más elocuentes terminaron estilizados.

Cierto: las líneas y esquemas que pueblan sus obras son estilizaciones sobre estilizaciones; síntesis sobre síntesis. Esqueletos de peces; laberintos que parecen huellas del viento en los médanos; cóndores que en vuelo inventan horizontes; jaguares que despiertan temor y pasión porque son a la vez símbolos de lo abismal desconocido y del vértigo erótico.

Luego están las líneas paralelas, esas grecas zigzagueantes en el universo del cuadro; las serpientes, que no



El espiral del laberinto, arte digital



El laberinto bien modulado, arte digital

son la encarnación del diablo sino de la sabiduría, acaso de algún dios.

Es un nuevo revés de la trama, de la misma manera en que la decoloración sucesiva del papel impone transparencias y efectos que permiten atisbar, desde otros lugares, otras realidades, algunas sugeridas por los textos que permanecen luego de todo el proceso. Las asociaciones son aleatorias: se trata de un elemento (el azar) que abre lecturas diferentes, opuestas, contradictorias.

Del azar a lo lúdico hay un paso: en varios cuadros aparece el juego de la yagua, una especie de tatetí de origen probablemente incaico y que servía para instruir a los jó-

venes en el arte de la caza. El petroglifo que simboliza el juego se encontró en el Curi Leuvú.

Otra vez, el arte y la existencia, en este caso la supervivencia, van juntos. Para Juárez es lo mismo que para los pueblos del origen: encuentra un denominador común entre el juego primordial, la busca de un horizonte otro y una vida plena. En este caso, la creación es co-creación: es completar la naturaleza, entendida como fuerza original (la *physis* de los griegos; *maya* de los orientales). Entonces, aquí el arte es mucho más que mimesis, es una incesante dialéctica de búsqueda y encuentro, y vuelta a buscar.







Clave para descifrar, collage y óleo, 120 x 90 cm



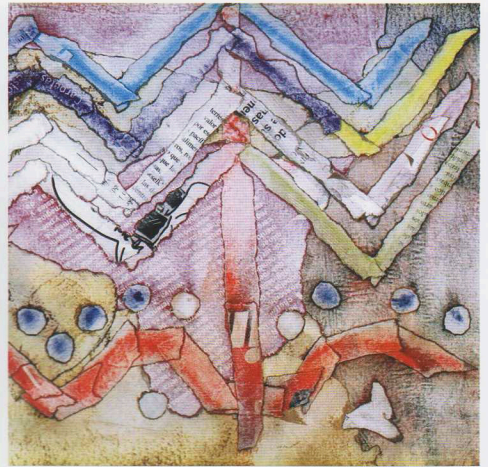
Dos, tres, cuatro, collage y óleo, 120 x 90 cm



Ecalizador para un laberinto, collage y óleo, 120 x 90 cm

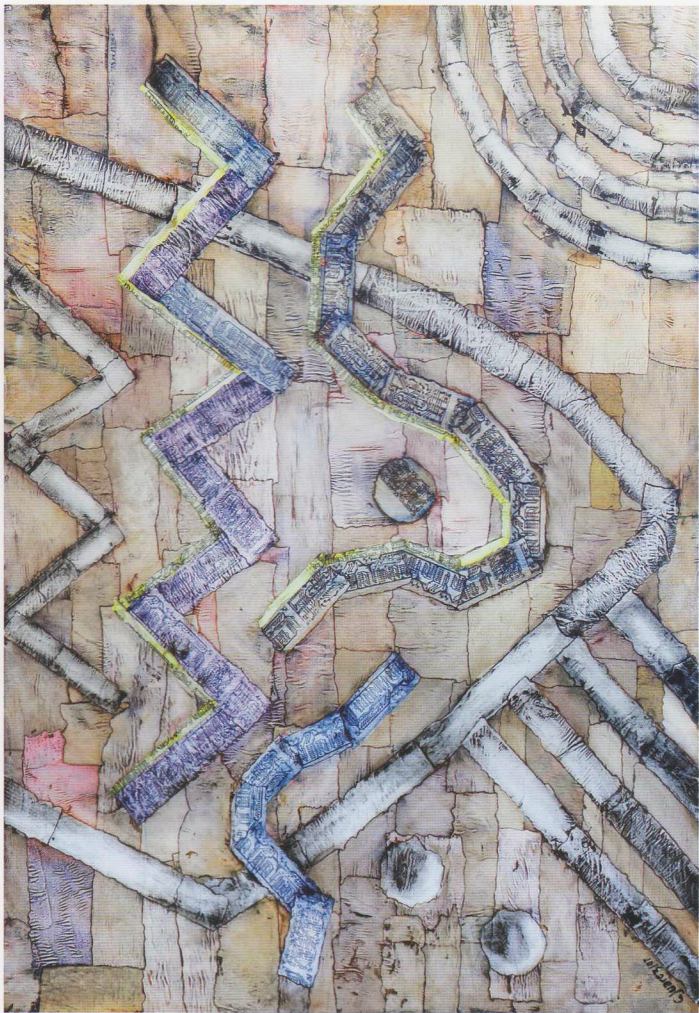


Lo inmanente ecualizado, arte digital, medidas variables



El otro lado de lo invisible, díptico, arte digital, medidas variables

Trampa para curvas, collage y óleo, 120 x 90 cm





El reposo de la tangente, collage y óleo, 120 x 90 cm



Línea encontrada, díptico, arte digital, medidas variables



Gestación de una curva, díptico, arte digital, medidas variables



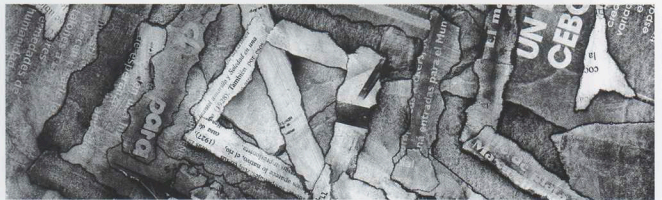
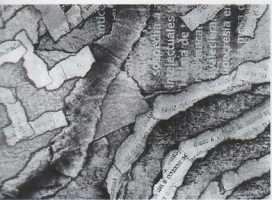
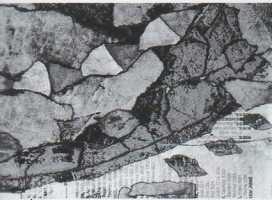
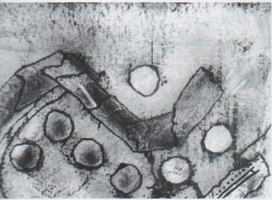
Secuencia 1, arte digital, medidas variables



Secuencia 2, arte digital, medidas variables



Secuencia 3, arte digital, medidas variables





Latinoamérica en un collage

Prof. Estefanía Petersen

Carlos Juárez presenta en su cuerpo de obra una idea de lo latinoamericano como un horizonte temático a través de diferentes inscripciones: los mitos ancestrales de civilizaciones andinas, el arte rupestre y la cosmovisión mapuche, entre otras. Dispone para ello de una parafernalia de signos: líneas paralelas, grecas, huellas, espirales en diálogo con diferentes contextos ambientales, mar, montaña, etcétera. Un repertorio fuertemente simbólico, en el que él aparece como mediador, queriendo mostrar la trama secreta del mundo. Las referencias a lo cósmico, a los cuerpos celestes –lo macro– y a las figuras de cuerpos primarios como los amonites –lo micro– se entrelazan.

Resitúa y resignifica la iconografía americana precolombina en clave modernista –a la manera de un Klee, Kandinsky o Xul Solar–, con amplia libertad y frescura, dada su condición de autodidacta.

Se apropia del collage, menos como una práctica que a primera vista podríamos tildar de repetitiva y sí como un ejercicio liberador –plagado del romanticismo del artesano– que intenta recuperar la inocencia en cada nuevo acto.

Sus collages –paradigma del fragmento– logran efectos de palimpsesto, que se articulan cabalmente con la idea del laberinto, lugar en el que uno entra y sale transformado. A estas obras ingresamos seducidos por el color y al detenernos encontramos textos, otras marcas, metáforas de la complejidad de lo real.

Se aleja en su modo de componer, de los códigos tradicionales para dar nacimiento a una obra que explora el

concepto de la multidimensionalidad, propio de los sistemas de representación de las culturas americanas ancestrales. Esto se acentúa con el uso del formato circular, al que recurre en muchas de sus obras, el círculo representa aquí la idea de completud y eterno retorno.

En el orden de lo plástico, el uso del color proviene del papel que ‘desatura’ con solvente, logrando efectos propios de la acuarela, “aspectos difíciles de controlar”, dice el artista. Luego ajusta tonos y valores con óleo, dejando diferentes calidades de transparencias, creando una imagen vibrante que resulta finalmente armoniosa y distendida. Su tratamiento de la materia, remite a los soportes de los temas que revisa: piedra y tierra, generando todo tipo de asociaciones que aluden a lo inmemorial, la *pachamama*, etcétera.

Sin arredrarse, el pintor hace señalamientos de los “otros” culturales queriendo encontrar significados existenciales, andando con actitud atávica en este tiempo y espacio, aspectos trascendentes de aquellas cosmovisiones.

Su obra hace posible más que un espacio, un lugar donde se cruzan un primitivo laberinto con un circuito integrado; la opacidad del papel con la envoltura de nylon brillante, lo que sugiere así el encuentro mágico y sutil de un pasado con un presente.

En su enunciación, el artista nos convoca a trabajar como espectadores-arqueólogos, exige la búsqueda de sedimentos de sentido, de reconstrucción sin protocolo, con la fluidez del que juega y aprende las reglas jugando.



Secuencias de una línea, diptico, arte digital, medidas variables



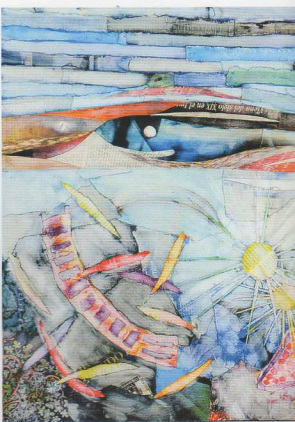
Otra estrella en fuga, diptico, arte digital, medidas variables



Bebiendo el cielo, díptico, arte digital, medidas variables



El otro cielo, díptico, arte digital, medidas variables



El mar anterior, tríptico, collage y óleo, 0,60 x 300 cm





La huella que persiste, collage y óleo, 120 x 90 cm



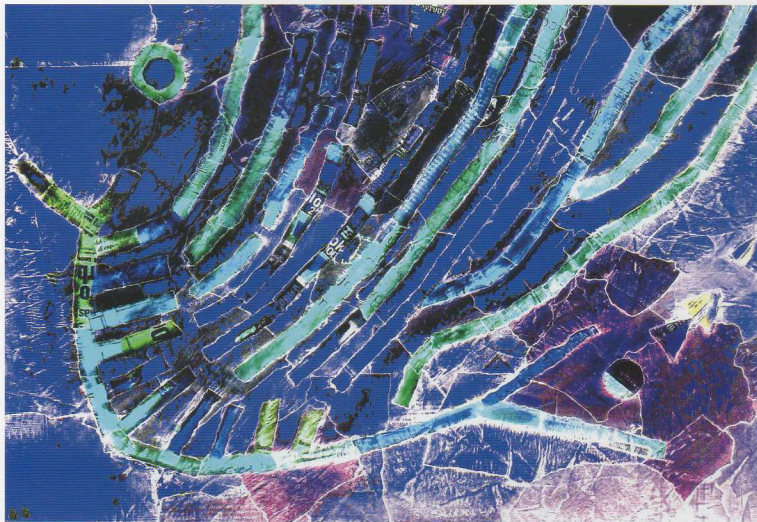
Recuerdos del mar austral, collage y óleo, 120 x 90 cm



Sin título, collage y óleo, diámetro?



Sin título, collage y óleo, diámetro?



Plancton en el mar de la Antártida, arte digital, medidas variables



Circuito integrado, arte digital, medidas variables



Mirada en la noche, arte digital, medidas variables



La otra ola - un estudio sobre Hokusai, collage y óleo, 170 cm



Sustancias de la ola, collage y óleo, 170 cm

Tan ingenuo como uno quiera pensar

Graciela Altieri

Me voy a referir a la obra *Una estrella deja caer su brillo*. Collage y óleo, 90 x 120 cm.

La obra ha cobrado un vuelo diferente. En el fondo, el artista oculta, limpia y esconde, tapa y entierra, inunda y asfixia... Incinera, como es su método de decolorado de los materiales. Aquí, generosamente no compiten entre sí el óleo y los colores vivos de la impresión del papel. La imagen cobra su textura propia, que en este caso juega un papel protagónico implacable.

No borra el diseño. Prevalece el objeto. Confronta la manufactura industrial de los juguetes con el trazado simple, rústico y ancestral. Interactuando con un juego de tensiones, de fuerzas estructurales, casi primarias, pero con distribución plástica del espacio.

Sutilmente, como inadvertido, hay un tema que irrumpe y aparece el abuso infantil sin nombrarlo, como escrito en lápiz.

También interactúan el objeto recortado con la representación de un dibujo en la imagen gestual de un niño, en un diálogo de palabras místicas, donde la obra armada con recortes de catálogos de juguetes se vuelve áspera, incisiva, deshilachada y cosida, no con hilo sino con puntadas gruesas, puntadas negras. Ésta es una de las propias obras donde el negro tiene tanta presencia.

El material trasmuta, y el concepto del juguete y la niñez se convierten en grito. Una obra que deja de ser atractiva y se vuelve incómoda. Dejamos de ver esos juguetes rotos para ver los agujeros, las llagas del alma, el rastro de una acción que marca a fuego. ¿Qué sucede cuando una estrella deja caer su brillo?

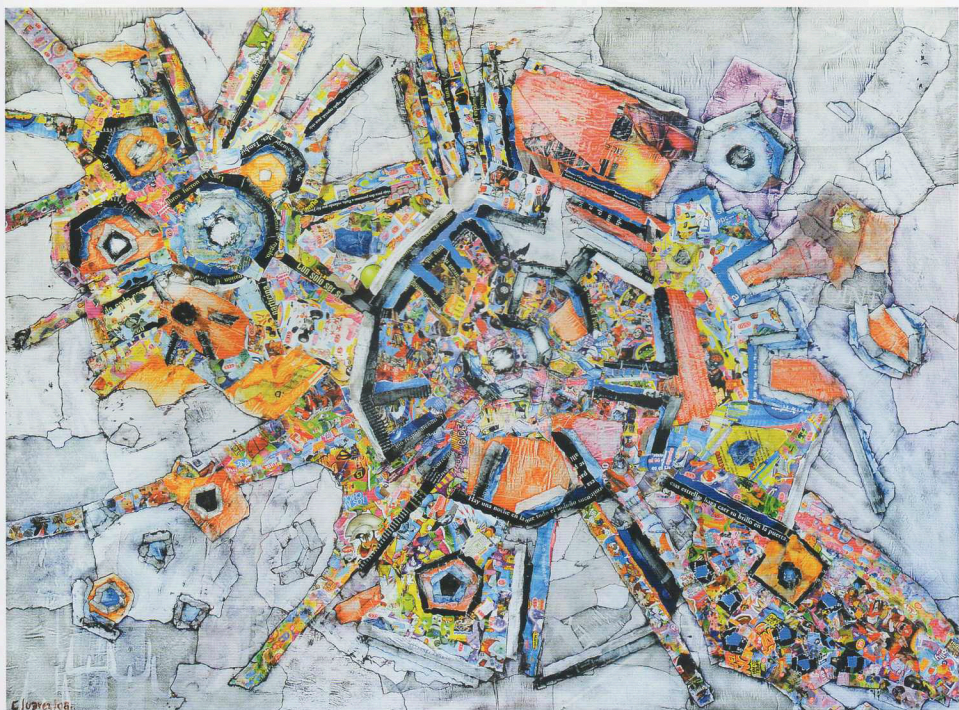
La presencia de cada uno de los elementos cobra un rol detonante. Los juguetes rotos, números, letras juegan con el espectador. El objeto que tiene precio, puede aludir también al maldito negocio de la prostitución infantil, las hebillas de cinturones en un rincón del cuadro, muy borrosos representando el castigo corporal.

Con una excelencia estética y la síntesis en los colores, la composición y la forma.

Con sabor a artista que crece con su obra. Trabajando silenciosamente, sin falsas pretensiones, sin esperar que las grandes galerías vengan por él, nada tan lejano, nada tan manual como el trozado artesanal. Cortado y pegado, colorista rico en su hacer de artista con visión ecologista. Contando historias y ritos que se inmolan casi en secreto.

Lo más apasionante que percibí como Guía de Sala mientras estuvo expuesta la obra, fue experimentar como grandes y chicos se alejaban y se acercaban a los collages para redescubrir en ellos los mensajes ocultos, viendo otros micromundos dentro de cada construcción.

Las distintas interpretaciones y los giros que cada uno podía encontrar en estas obras polisémicas, es el acierto de poderlas apreciar frente a frente. En principio abstractas y con la apertura a infinitas posibilidades. El collage es una técnica de recursos mínimos que se utiliza en las escuelas como un método altamente creativo e inspirador, desde el jardín de infantes hasta la escuela superior de Bellas Artes, en ejercicios y bocetos para trabajos pequeños o murales.



Una estrella deja caer su brillo, collage y óleo, 120 x 90 cm



El recuerdo encontrado, arte digital, medidas variables



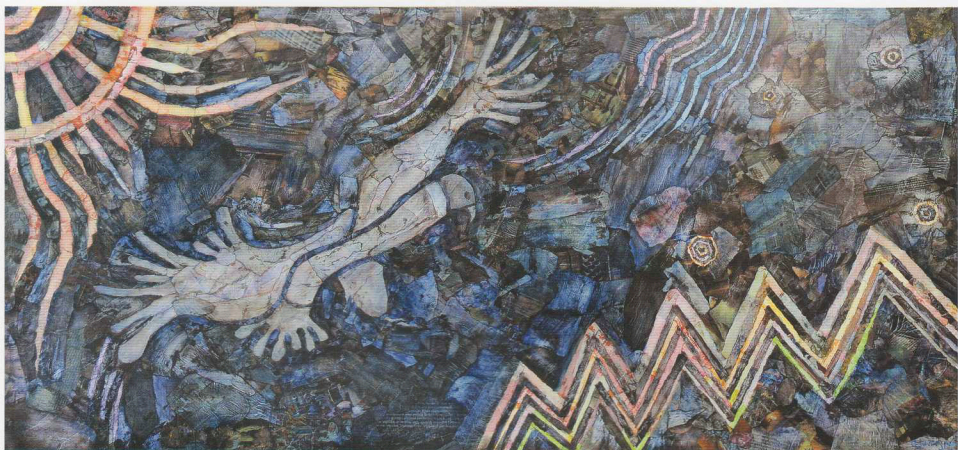
El sueño de la estrella, arte digital, medidas variables



La orilla de una estrella, arte digital, medidas variables



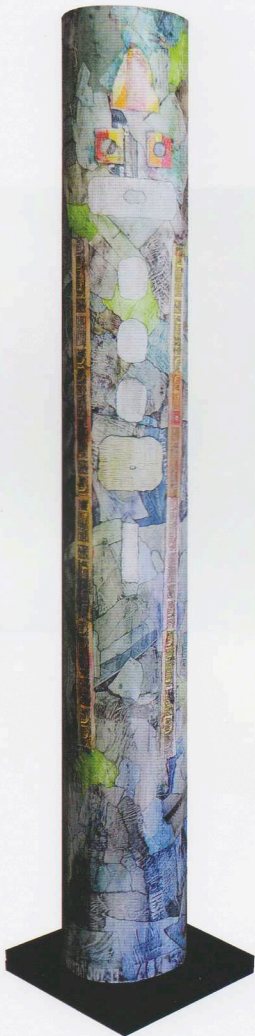
Las infinitas formas de lo que ignoro, arte digital, medidas variables

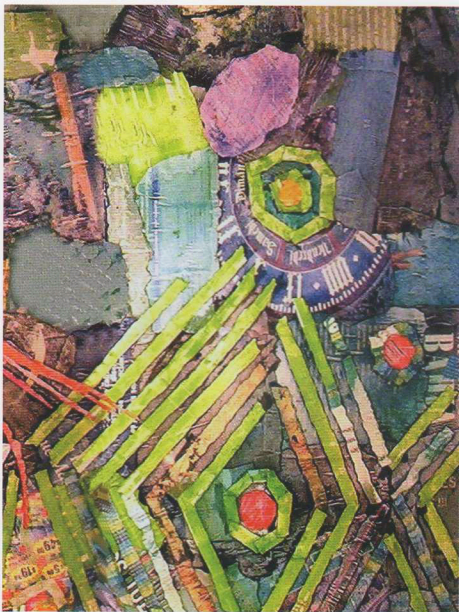


El cielo anterior, collage y óleo, 180 x 90 cm



Las Guacamayas, collage y óleo, 180 x 90 cm





El rastro de las Guacamayas, arte digital, medidas variables



La frecuencia del colibrí, collage y óleo, 33 x 175 cm



Revelaciones, collage y óleo, 100 x 100 cm

Carlos Juárez

Nació en Bell Ville, Córdoba, en 1952. Está radicado en Neuquén, desde 1981. Obtuvo el título de arquitecto en 1976, en la Universidad Nacional de Córdoba. Ha participado en numerosas muestras de pintura, dibujo y grabado, colectivas e individuales. Ha realizado murales e ilustraciones de libros de poesía, cuento y ensayo. Su obra ha recibido diversos premios nacionales y regionales.

Exposiciones

1970

1ª muestra individual en el Museo Municipal de Bellas Artes Walter de Navazio, Bell Ville, Córdoba.

1985

Bienal Valores Plásticos del Interior, Centro Cultural Islas Malvinas, Galerías Pacífico, Buenos Aires.

1987

Mención especial 6º Salón Anual de Arte, Fundación Banco Pcia. del Neuquén.

Integra el Grupo Patagonia con los artistas Antonio Ortega Castellano, Rubén Tomatis, Silvia Paradella, Luis Almarza y Andrés Cunioli. Muestras con el Grupo en el MBA de Bahía Blanca; en la Casa de la Cultura, General Roca; en homenaje a Ernesto Deira, en el Museo Provincial Dr. Gregorio Álvarez, Neuquén; en Galería Arte Nuevo, Santa Fe, entre otras.

1988

Medalla de Plata, Salón Regional de Arte, Colegio de Abogados, Bahía Blanca.

58º Salón Anual de Arte, Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca.

1989

6º Salón Anual de Arte, Fundación Bolsa de Comercio, Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, Buenos Aires.

1992

62º Salón Anual de Arte de Bahía Blanca, Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, Buenos Aires.

LXXXI Salón Nacional de Artes Plásticas, pintura, Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires.

2º Premio Salón Patagónico de Plástica, Fundación Banco Pcia. del Neuquén.

1993

Jurado región Patagonia del Salón Nacional de Dibujo y Grabado, Trelew, Secretaría de Cultura de la Nación.

Jurado del Salón Nacional de Dibujo, Secretaría de Cultura de la Nación.

LXXXII Salón Nacional de Artes Plásticas, pintura, Sede Nacional 1993, Sociedad Italiana de Jujuy, San Salvador de Jujuy.

1994

Premio LXXXIII Salón Nacional de Artes Plásticas, homenaje a Vicente Forte, Secretaría de Cultura de la Nación.

2º premio 63º Bienal Patagónica, Municipalidad de Bahía Blanca, Buenos Aires.

3º premio Salón Patagónico de Plástica, Fundación Banco Pcia. del Neuquén.

63º Salón Bienal Regional, Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca, Buenos Aires.

De lo pétreo a lo mágico, pinturas, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Sánchez, General Roca, Río Negro.

III Salón ICCED, San Luis, Museo Provincial de Bellas Artes, San Luis.

1995

XXXI Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Teatro Auditorium de Mar del Plata, Buenos Aires.

LXXXIV Salón Nacional de Artes Plásticas, pintura 1995, Museo Provincial de Bellas Artes, San Luis.

XIV Salón Nacional de Pintura Fundación Pro Arte Córdoba 1995, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba.

2º Premio Salón Poemas Ilustrados, Homenaje a Miguel Hernández, Asociación Española de Neuquén.

Salón Municipal de Artes Plásticas, Manuel Belgrano 1995, Museo Eduardo Sívori, Buenos Aires.

1996

LXXXV Salón Nacional de Artes Plásticas, Pintura 1996, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Santa Fe.

1997

Salón Nacional de Pintura Fernando Fader, Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú, Casa de Fader, Mendoza.

1998

LXXXVII Salón Nacional de Artes Plásticas, pintura, Museo Dr. Pedro Martínez, Paraná, Entre Ríos.

Bienal Regional de Arte Bahía Blanca, Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, Buenos Aires.

Salón Nacional La Casella, Palacio de las Artes, Buenos Aires.

2001

1º premio pintura en 1ª Bienal de Artes Visuales Patagónicas 2001, 2º Salón de Arquitectos Pintores, FUNDESUR.

1º Bienal de Artes Visuales Patagónicas 2001, Museo de Arquitectura, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires.

1º premio dibujo en 1ª Bienal de Artes Visuales Patagónicas 2001, 2º Salón de Arquitectos Pintores, FUNDESUR.

Mención Especial del Jurado en 1ª Bienal de Artes Visuales Patagónicas 2001, Salón de Artistas Plásticos Patagónicos, FUNDESUR.

2002

1º Bienal de Artes Visuales Patagónicas 2001, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

2003

Jurado selección de proyectos arquitectónicos para el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

Jurado Premio Pintura Patagónica, Casinos Crown.

2004

Salón Nacional de Pintura, Fundación Banco de la Nación Argentina 2004, Edificio La Catedral, Rosario, Santa Fe.

Jurado del XIII Salón Provincial de Artes Visuales, Viedma, Provincia de Río Negro.

Primera mención sección pintura, XXI Salón Anual de Arte, Fundación Bolsa de Comercio de Bahía Blanca, Pcia. de Buenos Aires.

2005

Argentina pinta bien, arte del Neuquén, Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén y Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Jurado Salón patagónico, Zapala, Neuquén.

2007

2º premio pintura Salón Patagónico, Zapala, Neuquén.

Jurado del XVII Salón Nacional de Pintura de General Pico, La Pampa.

III Salón Nacional de Artes Visuales Ciudad de Cipolletti, Río Negro.

Ilustraciones

Tapa del libro *Poesía y Cuentos Patagónicos*, Premios de la Fundación Banco Provincia del Neuquén.

Tapa de la *Revista Instituto de Seguridad Social del Neuquén*.

Ilustración del libro *Maíces de Silencio*, de María Cristina Ramos, Editorial Ruedamares, Argentina, 2002

Ilustración con viñetas del libro *La secreta sílaba del beso* de María Cristina Ramos, Editorial Ruedamares, Argentina, 2003

Ilustración con viñetas del libro *Amanecer de los días perdidos* de Héctor Mendes, Editorial Ruedamares, Argentina, 2003

Ilustración del libro *Eleazar y el río* de María Cristina Ramos, Editorial EDEBE, Buenos Aires, Argentina, 2003 y traducción al portugués "Eleazar e o rio", Ediciones Salsianas, San Pablo, Brasil 2006.

Ilustración del libro *Patagónica, Neuquina y otros poemas* de Irma Cuña, Edición Municipalidad de Neuquén, año del Centenario, Argentina 2004.

Ilustración del libro *Corazón de grillo*, de María Cristina Ramos, Editorial Ruedamares, Argentina 2007.

Ilustración tapa y separadores del libro *Diario del Desierto* de Héctor Ordóñez, Editorial Ultimo Reino, Bs. As.

Ilustración del libro *El Tayil (Creencias Araucanas)* de Juan Benigar, edición Presidencia de la Nación, Ministerio de Educación, Campaña Nacional de Lectura, Buenos Aires.

Ilustración del libro *El viejo* de Jorge N. del Río, edición Presidencia de la Nación, Ministerio de Educación, Campaña Nacional de Lectura, Buenos Aires.

Ilustración del libro *La Hoja de Papel*, de Héctor Ordóñez, edición Secretaría de Cultura y Deportes, Municipalidad de Neuquén.

Ilustración de portada de la *Revista Latinoamericana de estudios del discurso*, ALED, Asociación Latinoamericana del Discurso, Caracas 2009, Universidad Central de Venezuela.

Texts in English



The National Museum of Fine Arts Neuquén is proud to present an exhibition of works by Carlos Juárez, the first of a series showcasing the leading artists from our region.

Juárez's extensive and prolific output, a career filled with creativity, experimentation and hard work, his teaching and the prizes and acknowledgements received over the years have contributed to make this artist a leader among his peers: a coveted position which the National Museum of Fine Arts Neuquén is delighted to acknowledge with this exhibition.

Laberintos en Patagonia (Labyrinths in Patagonia), the title of the show, is the result of three years' intense effort to develop a uniquely personal theme which represents this part of the country.

This is a quest which makes its way into the myths, legends and origins of this region, which Juárez has contrived to amalgamate with technique and skill into a synergy between the ancestral and modern, bestowing each work with an extraordinary vitality.

Each work, like a piece of literature, narrates the past from the present and vice-versa in a flowing motion to and from the collective unconscious of a land to this day not yet fully explored and imbued with mystery.

His pictures blossom with references to the Cave of Hands, the traces of ancient fables of native peoples and the first settlers, echoes of far-off battles and gusts of air from indomitably harsh landscapes, scoured by the wind that hardened the spirit of the early pioneers.

These are labyrinths which offer viewers the chance to lose themselves in the search for our identity and which lead, as if to the Minotaur himself, to the answer to all our questions.

This narrative quality comes as no surprise in an artist who has also illustrated great works of literature with his own unforgettable style.

In 1922, Jorge Luis Borges, standing in the desolate landscapes of Patagonia, elucidated in one of his lesser known works, at least five interpretations, almost metaphysical in nature, of what lay before his eyes, as if what we see every day in habitual familiarity were in reality a prism of multiple and fascinating colors.

Today, Carlos Juárez, standing before this landscape, retraces with his own works the path taken by the old poet when the 20th century was still largely a timid promise of things to come.

Oscar Smoljan
Director MNBA Neuquén

The Patagonian Paradox in the Works by Carlos Juárez

Luis Felipe Noé

It is strange to think that a land which is for the most part unknown, called Patagonia, is actually one of the most famous in the world. Even those who have never visited Argentina are aware of its mythological power, for this has become legend itself. As an obvious example, in France a television program about geography was called Ushuaia. Darwin is associated as much with his famous theory of evolution as with Patagonia. From the viscera of this uninhabited region arise legions of dinosaurs to the world's great surprise, and in much the same way, the indigenous conquered cultures, once forgotten are now back in the public eye with their pride and artistic traditions intact. Hidden repositories of black gold and the marvelous array of fauna inhabiting the vast expanses stretching from the Atlantic to the Andes, across the unknown desert-like steppes are part and parcel of this historical and geographical paradox known to all as Patagonia. As are the Chilean maps claiming parts of its territory, the Frenchman who declared himself the King of Patagonia and Auracania, and the multimillionaires buying up large plots of land from distant countries.

This paradoxical structure of Patagonia logically demands an artistic interpretation and Carlos Juárez has accepted the challenge. Bearing the indigenous traditions before him, this takes him

to recover fragments of all kinds from all places (such as fragments of magazines) and put them together—using colors which disappear only to reassemble themselves in other ways as his bases—with disjointed words, abandoned clues to texts suggesting interrupted narratives which are never fulfilled. Furthermore, in his works, the permanent physical presence of the earth responds like a mirror to the colors of the sky. The experiences of artistic modernity are transformed into sign language where nothing is obvious and everything is latent and implicit.

In his work, using collage techniques (among other tools and methods), the external opens the way into the internal, which in turn becomes external, formulated further beyond as if it were the land itself. Like Rimbaud's "I is another" ("*Je est un autre*"), or as Samuel Taylor Coleridge defines the phenomenon known as art "to turn the exterior into interior, interior into exterior and convert nature into thought and thought into nature".

Juárez feels, as the artist of image, that he is responsible for giving his experience of Patagonia a visible face and he does so in the manner of someone revealing a secret. This is why it is enormously important that the National Museum of Fine Arts of the city of Neuquén reflect this and show his work as an example.

November 2009

Labrynth in Patagonia

Gerardo Burton

One

The wind whips and whittles relentlessly away at the sand, buffing the smooth sepia clay surface of the steppes, while cacti and creosote shrubs dot the landscape in a procession of monks and acolytes.

In the deepest south, the Selk'nam huddle around their fires, their naked bodies coated in the whale grease soon to be taken from them by the Saxons and other Europeans. They daub red and white stripes onto their chilled torsos, mirroring the burn marks scarring the hollowed trunks later to be their dug-out canoes.

The ocean swells and thunders onto the shore sounding its incessant question, unanswered, and thus repeated: this is the unspoken question of the hunter, the question which sounded long before the thinkers of civilization and its peoples, either at peace or at war, came into being. Painted stones, spiraling glyphs like snakes in the act of devouring themselves, drawings of labyrinths which propose to explain the universe, and philosopher priests who draw out the very meaning of existence.

There are no accounts that close history; these are narratives that return time and time again over themselves and thus do not place the past and future at opposite extremes. Time is a parallel of itself, while indefinite progress, that most-favored illusion of the West, is annihilated.

Someone is needed to interpret what is happening, what became of the grandparents, what will become of those to come. How strange is the cycle of time, continually rebirthing itself, how bizarre is the fire that feeds off air and wood: how unknown the heart of the man who wishes to cut himself off from nature. For this wound there are remedies: some herbs, ecstasy or asceticism, wretched, or not as the case may be, in the holy smoke of poets and gods. Someone has asked a question and the priest essays an answer. Many centuries later, the wizard, priest, mediator or miracle-worker has become an artist.

Two

What does the art of Carlos Juárez tell us? What new language emerges from the rock engravings, the stains on the cave walls, from the Nazca lines, which Juárez employs with utter freedom in

order to re-endow them with meaning and give a new sense to this explanation of the universe.

Juárez's work changes constantly: it wheels and whirls, an outpouring from the depths of the spiral construed by these symbols, which he adopts as his form of speech, a language which he hopes will be understood.

There is a level of intelligibility in his work which goes beyond color, form or symbol. As Claude Lévi-Strauss says, the myth possesses a "matrix of intelligibility" which marks it as a privileged channel of knowledge. In appropriating this concept, the artist presents his effort as a tool of such work, as a potential direction towards an investigation of the truth, or at least a truth which is other than the worldly truth around us.

It may then be inferred that the work of art is aimed at another kind of knowledge than that scrutinized and placed in doubt by official and institutional knowledge. There is no academy possible from art itself, which ultimately find itself castrated when deprived of its revulsion. Neither comfort zones nor easy answers. Nor post-modern apathy: Juárez's art has its origins in the time when Patagonia was the bottom of the sea, when man first gazed at the stars, when "everything was as it was on the first day".

Images are points of departure and arrival for the countless questions the artist asks of life, the cosmos, the heart in the core of each community, of each nation. The artist is, in this case, the place where something happens.

In Juárez's works there is a form of organization which grows like some wild beast, taking shape from various elements such as light, color, form, traces and prints. There are roots and paths; the colors are mixed in earthy tones, all previously used, for none is chemically pure. They have all been used before.

Each painting is a narrative which turns into another one even as it joins up with the next work. The series was originally called "Chamánica" (of the Shaman), but now it is entitled "Laberintos" (Labyrinths), a word from the Lydian *labrys*, the two-edged axe.

Where is all this from? Carlos Juárez says that he originally found inspiration with his aunt María Delia, in his home town of Bell Ville in the province of Córdoba, as well as in the house of the grandson of their neighbor the artist Martín Malharro, from whose original works he learned many things.

The artist as a grown man acknowledges a number of influences: Luis Felipe Noé and New Figuration, which had its own local expression, then (or before) Leónidas Gambartes; Enrique Polícastro and Xul Solar. Also the Japanese artist Hokusai and in particular, pre-historic art: cave paintings, ideograms, those fragments forgiven by time. And above all, the images that are repeated the world over, spirals resembling snails or serpents that end up in the integrated circuits of information technology and computers, also part of his work; Greek symbols in apparently erratic zig-zags, nonetheless bearing their own covert meaning to be deciphered, for these signs also represent the movement of the serpent; and the archetypal animals of native America, jaguars, condors, the Aztec feathered serpent quetzalcóatl, guacamayo parrots and all kinds of fish.

The collage, which is the main technique used in this exposition, is first and foremost a language which expresses a way of thinking. Indeed, the juxtaposition of paper affixed with sticky tape onto a support is nothing more than the visual – and aesthetic – manifestation of the “collage of ideas and signs” which in terms of painting fuses the elements of cave art and astral symbols with parallel lines, Greek symbols and electronic circuits. There is an obsession—or a *leitmotiv*, depending on how you interpret this—with these astral symbols repeated throughout the Americas which also exist in other parts of the world, in other visions of the cosmos. Everything is connected, they are all gods, symbols which transmit different meanings according to each culture.

Three

The spirals are “curls of knowledge”, a form of representing how information is stored. Thus, from a Western perspective, the serpent is the visible part of a symbol, whose occult side is the disks of recorded music, film disks, computer disks, all new forms of storing knowledge that seek to take up less and less space with more and more information.

Thus the various needs to store energy, effort and time in small spaces become intertwined, for material is resignified as space-time curled around itself. This explains the regularity with which microcircuits appear in Juárez's work.

And so we return to the primeval image: the serpent as the origin of the world and repository of knowledge. It is styled into a spiral form which, when unwound, reveals the information it contains.

Juárez works with these and other signs, constructing a world with elements he finds from different sources or proposes himself, a place from which he departs in order to show (himself) how to see the world. The signs change, mutate and rotate. They set in motion small messages which build the bigger picture, which could be called the global message if this were not such a cliché. To conclude, there are multiple meanings and hence the continued recycling of signs.

Juárez's preoccupation with the cosmos is neither limited to his attempts to reveal the past nor to the glyphs that speak of things that we cannot understand. The imposing presence of the sea—accompanied by his discovery of Hokusai and his work—sets off the motion of the dual reality of yin and yang as the portal to completeness. For Juárez, the Western equivalent of these energy forces lies in the Hegelian movement of thesis, from antithesis to synthesis, which acts as a “polarity that moves matter, humanity and society”. This movement, claims the artist, “is present in the Tao, in tai-chi and in the American cultures because it is inherent to mankind”.

Four

The sea, then, and in Juárez's words: “It expresses itself in clockwise and counter-clockwise movements, in the polarity that falls apart until it is on the brink of generating something new, until it reaches exactly the right point. It's the sheer talent of how it is portrayed in this fantastic work by Hokusai.

This description could also be applied to the technique used by Juárez these days which predominates in the labyrinth series: cheap materials, disposable and discarded, such as old newspapers and magazines, which even people sitting in a waiting room would not tolerate, are the beginning of the process. After they have been relocated on the support chosen—paper glued on with flour paste or some chemical fixative—it is subjected to discoloration—bleaching out the color with solvent, turpentine or the equivalent, volatile and fatal—constructing a curious palette

without paints. The artist, like the wash of the sea, flows and recedes over the work: he observes and intervenes, modifies yet fears change; argues with the creatures he incorporates, interrogating the signs that have already been interrogated for thousands of years.

Here, then is the sea, Hokusai's Great Wave, this extraordinarily profound observation of the Sea of Japan, which spends itself in the nostalgia of the Patagonian desert, the historic site of an unknown ocean.

Those who inhabited these lands long after the great waters had gone, the Tehuelche tribes, used the labyrinth to express the route that the artist must travel to be reunited with his ancestors in another life. This reference, taken from Rodolfo Casamiquela, also stated that the traveler is transformed by the time he finishes the route: this is another meaning of the spiral. The knowledge accumulated in the spiral circuits produces a change within the pilgrim.

Five

The quest continued to evolve: art as an organism that feeds, voraciously, into itself, the ideas that lead the artist to plumb his innermost depths and find the images that best express this. Thus, the Patagonian landscape becomes at once metaphysical and mystical, and its most eloquent signs stylized.

It is certainly true that the lines and diagrams which pattern his works are stylizations laid upon stylizations; synthesis upon synthesis. Skeletons of fish, labyrinths like drawings etched by the

wind on sand dunes, condors inventing new horizons in flight, jaguars which prompt fear and passion in equal measure as they are symbols of both the abyss of the unknown and the vertigo of eroticism.

Then there are the parallel lines, the zig-zag frets in the universe of the picture; the serpents which are the incarnation of knowledge, rather than the devil, perhaps even of some god.

This is a new side to the narrative, in much the same way as the progressive discoloration of the paper produces transparencies and effects that hint at glimpses of other realities, some suggested by the texts still visible at the end of the process. The associations are random, for this is pure chance that reveals different readings, opposing or contradictory interpretations.

It is but a small step from chance to game, and in various pictures the *yagua* game is portrayed, a kind of tic-tac-toe of Inca origin which was used to instruct young men in the art of the hunt. The rock engraving symbolizing the game was originally found in Curi Leuvú in the north of the Province of Neuquén.

Once again, art and existence, in this case, survival, go hand-in-hand. For Juárez, this is the same as it was for the native peoples in times of yore: he finds a common denominator between the primordial game, the search for a different horizon and a full life. In this case, creation is co-creation: it is completing nature, understood in this case as an original force (the *physis* of the Greeks and *maya* of the Oriental civilization). Here art is so much more than mimicry: it is an unceasing dialectic of quest and discovery only to resume the quest once more.

Latin America in a Collage

Prof. Estefanía Petersen

Carlos Juárez portrays in the body of his work an ideal of the Latin American essence as a thematic horizon embodied in different inscriptions: the ancestral myths of Andean civilizations, cave paintings and the Mapuche people's vision of the cosmos, for instance. He has at his disposal a battery of signs and symbols: parallel lines, frets, imprints, and spirals in a permanent dialogue with different environments and contexts such as the sea or mountains, for example. This is a highly symbolic repertoire, one in which he takes on the role of mediator, with the objective of showing us the hidden pattern of the universe. The references to the cosmos, to the heavens—the macro—and the figures of primary creatures, such as ammonites—the micro—are intermingled.

Juárez restates and resignifies pre-Columbian American iconography in a modern key—in the style of a Klee, Kandinsky or Xul Solar—with great freedom and a uniquely refreshing approach, thanks in part to his being self-taught.

He adopts a collage style, less as a practice which we might condemn as repetitive at first sight, rather than a liberating exercise—plagued with the romanticism which afflicts the true artisan—aimed at recovering a state of innocence in each new act.

His collages—a paradigm of fragmentation—have the effect of a palimpsest, perfectly articulated with the idea of the labyrinth, the place which one enters only to leave it fully transformed. We come to these works drawn by their color, and when we halt in front of them, we discover texts and other markings, metaphors for the complexity of reality.

In his style of composition, Juárez turns his back on traditional codes in order to create works that explore the concept of

multi-dimensionality, peculiar to the representational systems employed by ancestral native American cultures. This is further accentuated by the use of the circular format, which he uses in many of his works, a symbol of completeness and eternal return.

In terms of visual plasticity, the use of color is defined by the paper which he “de-saturates” with solvents, achieving watercolor effects, “aspects which are hard to control”, says the artist. He works on adjusting tones and hues with oil paint, leaving different qualities of transparencies and creating a vibrant image which is at once harmonious and relaxed. The way he uses his materials refers to the supports of the themes he explores: stones and earth, generating myriad associations which allude to the immemorial, the *pacha mama* (earth mother) and so forth.

Firmly and fearlessly, the artist makes symbolic reference to cultural “others” in his search for existential meaning, anchoring with an attitude that can only be described as atavistic in this day and age, the most transcendent aspects of these visions of the cosmos.

His work creates more than one possibility, for these are places where a primitive labyrinth can cross paths with an integrated circuit, where the opaqueness of paper meets translucent plastic wrapping, hinting at the magic subtlety of an encounter between the past and present.

In his exposé, the artist invites us to work as archeologists-cum-spectators, charged with the search for the sediments of meaning, to reconstruct without regard to protocol with the confident fluency of one who plays and learns the rules as he goes along.

As Ingenuous as One Wishes

Graciela Altieri

I shall refer to the work "Una estrella deja caer su brillo" (A star lets its light fall), collage and oil, 120 x 90 cm.

The work takes on a different dynamic. In the background, the artist hides, sweeps up and hides, covers and buries, inundates and smothers... He incinerates, as is his way with the discoloring of materials. Here, generously, oils and the living colors of the paper impressions do not compete. The image recovers its own texture, which in this case plays an implacably important role.

The design is not blurred. The object is the focus of the work. This is the confrontation between the industrial manufacture of toys and the simple, rustic and ancestral lines of the drawing. There is a play of tension between structural, almost primary, forces which are nonetheless visually spread across the space used.

Subtly, almost unperceived, there is a theme which emerges unexpectedly and child abuse makes its appearance, although it is unnamed, as if written in pencil.

The cut-out object also interacts with the representation of a drawing in a gestural image of a child, in a dialogue of mystical words, where the pieces, made up of cut-out pictures from toy catalogues become rough and incisive, the edges frayed and sown back together not with thread but with thick, black lines. This is one of his works where black is supremely present.

The material mutates and the concept of toys and childhood turns into a cry. This is a work that loses its attractiveness as it becomes increasingly uncomfortable to look at. We no longer see the broken toys but the holes, the wounds in the soul, the trace of an action which sears with fire. What happens when a star lets its light fall?

The presence of each one of the elements assumes an explosive role. The broken toys, numbers and letters play with the viewer. The object with its price label may also refer to the damnable business of child prostitution, the belt buckles in one corner of the picture, faintly visible, representing corporal punishment.

With aesthetic excellence and synthesis between the colors, composition and form, this piece has all the flavor of an artist who grows with each work he produces. He labors in silence, bereft of false pretensions, without the expectation that the big galleries will come for him, for there is nothing so distant or manual as the piece-by-piece task involved in building the handmade object. Cutting and pasting, wielding a wealth of color in his task as an artist with an ecological vision of the world, Juárez tells of rites and rituals which immolate themselves almost in secret.

The most extraordinary thing I saw as a Museum Room Guide when the works were shown was how both adults and children moved away, then back to the collages to rediscover their occult messages, glimpsing other micro-worlds within each construction.

The different interpretations and twists that each one might find in these polysemic works make up part of the certainty that one appreciates in them in a face-to-face encounter. In principle, they are abstract and beckon towards infinite possibilities. Collage is a technique which uses minimal resources, employed in schools as a highly creative and inspiring method, from kindergarten to colleges of fine arts, in exercises and sketches for small-scale works and murals

Carlos Juárez

Born in Bell Ville, Córdoba, in 1952, he lives in Neuquén, since 1981. He obtained a degree in Architecture from the National University of Córdoba in 1976. He has taken part in numerous painting, drawing and engraving solo and group exhibitions and has made murals and illustrations of books of poems, stories and essays. His work has received various national and regional prizes.

