

JULIO RAYÓN  
ANTOLOGICA 1977-2007





JULIO RAYÓN  
ANTOLÓGICA 1977-2007

AUTORIDADES MUNICIPALES

**Intendente de la ciudad de Rosario**  
Miguel Lifschitz

**Secretario de Cultura y Educación**  
Fernando Farina

**Subsecretaría de Cultura y Educación**  
Florencia Balestra

MUSEO CASTAGNINO+MACRO

**Director Administrativo**  
Jorge Fernández

**Director Artístico**  
Roberto Echen

**Director Ejecutivo**  
Carlos Herrera

EQUIPO EDITORIAL

**Diseño**  
Georgina Ricci

**Fotografías**  
Norberto Puzzolo

**Textos**  
Rubén Chababo  
Maria Teresa Viera  
Luján Carranza  
Américo Vallejos  
Julio Rayón  
Eleonora Traficante  
Rubén Echagüe  
Adrián Radicci

**Traducción al inglés**  
Marilyn Grandi

**Editor para textos en inglés**  
Charley Brindley

**Correcciones**  
Yanina Bossus

FUNDACIÓN MUSEO CASTAGNINO

**Presidente**  
Sra. Silvina Ortiz de Couzier

**Vice-Presidente 1º**  
Dr. Carlos María Zampettini

**Vice-Presidente 2º**  
Escr. Guido Martínez Carbonell

**Secretario**  
Dr. Mario Castagnino

**Tesorero**  
Sr. Ricardo Torres

**Pro-Tesorero**  
Dr. Juan José Staffieri

**Vocales**  
Sr. Carlos Herrera  
Sra. María Itatí Cuevas de Castagnino  
Dr. Horacio Langanoni  
Sr. José Gabriel Castagnino  
Sra. Georga María Magdalena Dungel de Kellerhoff  
Sra. Lidia Teresa Sartoris de Angeli  
Cont. Juan Carlos Bachiochi  
Dr. Carlos Siegrist  
Sr. Marcelo Martín  
Cont. Eugenia Usellini  
Cont. Alejandro Weskamp

**Consejeros Honorarios**  
1º Consejera Honoraria: Prof. Rosa María Ravera  
Sra. Julia Tejerina de Argonz  
Sr. Alberto Gollán

Este libro ha sido posible gracias al apoyo del  
**Fondo Nacional de las Artes**

SEPTIEMBRE 2008

**Ediciones Castagnino+macro**  
Avenida Pellegrini 2202, Rosario  
www.castagninomacro.org

Impreso en Argentina  
ISBN 978-987-23363-2-5

## ÍNDICE

5    **Julio Rayón o las formas de narrar  
el Reino de este mundo**  
Rubén Chababo

12    **Obras 1977-2007**

64    **English translations**

71    **Breve biografía**



# Julio Rayón o las formas de narrar el Reino de este mundo

Por Rubén Chababo

Hay que interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, nuestros modales en la mesa, nuestros cubiertos, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos. Interrogar a lo que parece haber dejado para siempre de sorprendernos. Vivimos, es cierto, respiramos, es cierto; caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a la mesa para comer, nos acostamos en la cama para dormir. ¿Cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué?“<sup>1</sup>

¿Quién podría responder con absoluta certeza estas preguntas que Georges Perec formuló hace unos años, arrojadas como un dardo contra el corazón del misterio de la existencia? ¿Quién podría asegurar, con total certeza, que lo real es *eso* que se presenta frente a nuestros ojos y el resto puro imaginario? ¿Quién podría desterrar el misterio como valor fundante de lo real que nos rodea, de esto que somos y nos constituye?

Acaso el arte sea un camino que los seres humanos hemos inventado a lo largo del tiempo para dar respuesta a estas preguntas, un camino que sabemos insuficiente y provisorio pero así y todo, capaz de amenguar la angustia que a veces nos asalta al no poder explicar las razones de lo más elemental que nos rodea. La poesía, por ejemplo, es una vía de acercamiento para develar esos misterios, siempre insuficiente, siempre con retraso frente al enorme hechizo que provoca el misterio de las cosas.

La obra de Julio Rayón podría ser vista, si se quiere, bajo la forma de un gran signo de interrogación que atraviesa los diferentes paisajes sensibles por los que ha atravesado o ha elegido atravesar a lo largo de su vida. Suma inmensa de dibujos, grabados y esculturas en los que el espectador puede descubrir los diversos atajos elegidos por el artista para nombrar lo real del mundo. Formas también elegidas para dar nombre o resignificar lo vivido. Un modo, podríamos arriesgarnos a decir, de responder a las preguntas que Georges Perec nos arroja ampliando el horizonte de nuestra incertidumbre.

Todo artista abreva de algún infierno. A veces esos territorios aborrecibles pueden ser exclusivamente íntimos o imaginarios. Otras, tan reales como la crueldad humana con la que diariamente convivimos. Sobre la mesa de trabajo de su casa barroca<sup>2</sup>, Julio despliega la serie xilográfica del *Vía crucis*. La fecha misma de su plasmación gráfica explica el motivo de la elección temática, no otro que el propio padecimiento del artista en las oscuras celdas de la dictadura adonde fue recluido y en las que debió soportar la humillación a la que los militares sometieron a miles de ciudadanos. Julio diseñó esas escenas en tinta negra a lo largo de su estancia en la prisión. Les fue dando forma, sentido, coherencia, hasta que pudieron alcanzar su luz cuando la libertad llegó como una bendición luego de catorce meses a la sombra. Ese *Vía crucis*, cuenta Julio Rayón, muchos lo apreciaron como una bella y libre reinterpretación del calvario de Cristo. Otros, los más avisados, como una forma de conjurar el sufrimiento de su propia alma y de su propio cuerpo en su paso por el presidio. "El *Vía crucis* fue expuesto primero en Brasil, durante mi exilio. Incluso uno de los cuadros de la serie fue expuesto en el Castagnino y ganó un concurso en el año 1981, en plena dictadura. Pocos pudieron saber qué se estaba diciendo a través de esas imágenes. Las paráboles no podían ser leídas", evoca Julio Rayón.

Ahora, dispuestos sobre la mesa, o en las paredes de un museo, al acercar nuestra mirada a la cartulina, podemos reinterpretar las escenas en clave autobiográfica transformándose, de ese modo, la totalidad de la serie en denuncia de aquella pesadilla personal y colectiva que se extendería hasta finales de 1983 con la restauración democrática.

Julio era, por aquellos años, demasiado joven para tanto sufrimiento. Como también lo era su mujer y más aún su hijo nacido en cautiverio. Demasiado jóvenes para tener que conocer luego de la prisión la dureza del exilio. Demasiado jóvenes todos ellos, como tantos otros miles que supieron transitar, en aquellos años, destinos parecidos. La suerte hizo que pudiera eludir la muerte, solo la suerte. Acaso en ese Cristo crucificado del *Vía crucis* esté condensado en reverso lo que a él no le ocurrió: delatado injustamente como al héroe bíblico por mucho menos que unos pocos denarios, Julio logró sobrevivir para rehacer sus pasos en esta vida.

Pero antes de la prisión hubo una infancia, un tiempo que sirvió como preludio de eso que algunos llaman vocación artística. "Fue allí en Cosquín. Recuerdo perfectamente el día en que decidí que eso era lo que me gustaba y de alguna manera lo que me interesaba. La anécdota es muy sencilla: yo estaba acompañando a mi madre en un local partidario de la Unión Cívica Radical Intransigente. Como todo niño que da vueltas sin saber qué hacer, se acercó una señora, me sentó a su lado, dibujó unas caras como para que yo las copiara, y en ese momento me di cuenta de que eso que yo tenía frente a mis ojos era lo que a mí me gustaba hacer".

En los días de esa infancia también nació su interés por la cerámica como material de trabajo. Casi niño aún, experimenta en la fábrica de cerámica de Don Arrascaeta, un amigo de la familia ubicada en las sierras de Córdoba, buscando barro para luego tam-

zarlo y de ese modo descubrir los secretos de un proceso artesanal que años más tarde aplicaría a su obra.

Córdoba puede ser vista como un intenso preludio de lo que luego habría de desarrollar en Rosario, a su llegada en 1971. En esa provincia realiza sus primeros trabajos artísticos, con uno de las cuales obtiene un primer premio que le abre las puertas para, con solo 18 años, exhibir en Buenos Aires en el marco de una muestra titulada “Córdoba, *pintura actual*”.

Es en Córdoba también donde conoce y frecuenta a dos maestros y amigos, Marcelo Bonevardi y César Miranda cuyas obras mira con atención. Con la misma y cuidadosa atención con que comienza a observar la producción de otros artistas que habrán de señalarse una dirección en su camino creativo: José Guadalupe Posada, Paolo Ucello y Giorgio Morandi, entre tantos otros. “De Morandi, más que su obra, siempre me llamó la atención su actitud de resistencia a la metrópoli: ante el insistente llamado de Roma, Morandi eligió mantenerse fiel a su natal Bolonia o dando clases en escuelas elementales en perdidos pueblos de la Emilia romana. En ese gesto del gran maestro yo leía en ese entonces, al igual que ahora, una enseñanza mayor, no otra que aquella que indica que uno puede crear y desarrollar su visión del mundo por fuera de los grandes circuitos mercantiles, lejos de la luz encandilante de las grandes ciudades, siendo fiel a la propia obra y a la propia visión del mundo”.

De esos años de primera formación es también su estrecho vínculo con AIBDEA (Agrupación Independiente para la Búsqueda de una Expresión Americana) reunión de artistas y creadores vinculada a disciplinas como la poesía y la música con la que Julio seguirá manteniendo estrecho contacto, aún cuando ya resida fuera de su provincia natal: “Lo que yo hacía era traer esos movimientos aquí, a Rosario. Recuerdo que organizamos un viaje a Cosquín, con gente muy joven, principalmente de la Escuela de Música. Esa fue la semilla de Canto Popular Córdoba y de Canto Popular Rosario. De ese viaje formaron parte Pichi de Benedictis, Alberto Calleasi, gente que tiempo después derivó en Acalanto. Me interesaba que los músicos rosarinos pudieran tomar contacto con el mundo cultural que por aquellos tiempos era muy fuerte en Córdoba y que se manifestaba en las peñas y los festivales de folklore, frecuentados por artistas populares como los Olimareños, el Cuchi Leguizamón, los Trovadores, Ariel Petrocelli, entre tantísimos otros”.

El inicio de la década del ‘70 lo ve ya instalado en Rosario. Su llegada coincide con un momento político y cultural más que significativo en el que la atmósfera que se respiraba era de una gran movilización y transformación. Lejos de cualquier intento de mitologización, esa ciudad a la que Julio llega es también el territorio de experimentación de artistas muy diversos, atravesados casi todos por el mismo espíritu de época. Norberto Puzzolo, Rubén Echagüe, Juan Pablo Renzi, Graciela Sacco, Jorge Orta, Luis Ramoneda, María Inés Cabanillas, Julio Pérez Sanz, son algunos de los nombres de los artistas que comienzan a formar parte de una poderosa trama afectiva y estética en la que sus propias inquietudes encuentran resonancia.

De ese tiempo es su maduración de la idea de un arte que hace centro en Latinoamérica como motivo, algo que irá desarrollando por etapas, por series y que se prolongará hasta este presente. La elección del grabado como modo de trabajo y experimentación es coherente en ese período en el que las propuestas creativas y los programas de la vanguardia artística proponían un esfuerzo por acortar la brecha entre el arte y la sociedad: "La xilografía tenía para mí, y para tantos otros, la fuerza y la sustancia suficiente y necesaria como para poder acercarnos más a aquellos en los que nosotros creíamos o por los cuales también hablábamos".

La ciudad de Rosario fue y sigue siendo para Julio Rayón el territorio elegido para desplegar su deseo de ampliar el proyecto creativo, un proyecto que no se agota en la realización de obras de carácter artístico sino que lo visualiza como un activo protagonista de la trama cultural y social. El Museo de la Ciudad lo tuvo como Director en el año 1984, institución dedicada a preservar la memoria cultural del amplísimo entramado urbano, sostenida esencialmente en el atesoramiento y resguardo de valiosas colecciones de objetos pertenecientes a diferentes generaciones de hombres y mujeres que formaron parte de la vida cotidiana de la ciudad.

Pocos años más tarde crea la carrera de Museología, que reúne bajo su dirección otros espacios por él creados e impulsados con anterioridad como los Departamentos de Restauración estatuaría, de Arqueología, Investigaciones en Ciencias Sociales y los de Fotografía y de Conservación. Más tarde, en 1989 y al calor de los impulsos que la ciudad va teniendo en consonancia con la restauración democrática, queda al frente de la Escuela Superior de Museología que incorpora los cuatro departamentos creados años atrás.

Otras instituciones de la ciudad conocieron su aporte, como es el caso del Centro Cultural Parque Alem.

Es evidente la fuerza que posee lo religioso en el conjunto de su obra, fundamentalmente el cristianismo de raigambre americana. Es que el fenómeno religioso oficia para Julio Rayón como un poderoso nutriente imaginativo. Para entender esto hay que imaginarse la sutil belleza de las iglesias andinas o el colorido desmesurado que despliegan los atrios del trópico colmados de vírgenes y santos engalanados hasta el exceso, sitios de los cuales Julio ha extraído su inspiración desde siempre: "Las vírgenes que yo modelé, las realicé fundamentalmente por dos aspectos, uno es por toda la simbología que llevan consigo y otro es atraído por la concepción latinoamericana. Nuestras vírgenes son totalmente diferentes a las europeas, que llevan vestidos revueltos y espirales ascendentes en sus ropas. Las vírgenes de este lado del mundo conforman un triángulo perfecto donde el acercamiento a la tierra es enorme, donde la concepción plástica es distinta. Es imposible no ser cautivado por esas imágenes, sostenedoras de los mitos e imaginarios populares"

*Los mitos y leyendas de América* dan testimonio de ese mundo religioso, pero esta vez enriquecido por la reinterpretación popular. Un maravilloso conjunto de grabados en los que la mirada debe detenerse con atención para descubrir aquello que la tradición

oral fue transmitiendo de boca en boca y que Julio supo llevar al dibujo: la leyenda de la chancha con cadenas, la del Curupí, momentos del miércoles de ceniza y los últimos albores y las estridencias del carnaval. También cuerpos humanos y cuerpos de serpientes confundidos con minúsculos enanos subidos a los techos. Son intensas narraciones llevadas al papel, sostenidas por un fuerte espíritu de reafirmación identitaria y que encuentran en América Latina el territorio propicio para desplegarse. "La idea de trabajar con mitos es porque ellos nos constituyen como pueblo" explica Julio "y las leyendas trasuntan una esencia, una historia, una relación con la tradición, en el sentido de *traer*, que hace que los lenguajes se vuelvan más comunes y la relación entre el artista y el receptor tenga elementos afines de recepción". Acaso podríamos decir que ese empeño en reinterpretar el relato popular, de elegir escenas de las tradiciones culturales del continente ancla su obra en el espíritu común del que formó y forma parte como artista de los sesenta y setenta, décadas en las que *lo latinoamericano* ocupó un lugar central en buena parte de las producciones artísticas de los creadores, interesados en *hacerle decir* a sus propios territorios de vida lo que durante siglos había quedado silenciado o desplazado por la llamada *alta cultura*.

A ese conjunto de obras se suman los *totems*, monumentales esculturas construidas con aquello que el azar puso por delante, en el camino del artista: restos de madera, hierros, elementos en desuso de las labores del campo, un repertorio fragmentario que el artista pone con sus manos y su ingenio en relación para darles una forma nueva e inédita. Así como el *Vía crucis* tienen su origen en la experiencia presidiaria, los *totems* tienen su lugar de gestación en los viajes por el continente, más precisamente en Nicaragua, país al que Julio llega a mediados de los años 90 y que le impulsa a diseñar primero un conjunto de bocetos, luego materializados bajo estas formas monumentales frente a los cuales la mirada del espectador se ilumina.

Cada una de estas piezas posee en sí misma una estructura lógica, no se trata de una sumatoria caótica o un ensamble caprichoso de fragmentos, sino que en su conjunto pueden ser vistos como mapas de una búsqueda sensible. El mapa de esa búsqueda sensible no puede dejar de vincularse, en el caso de su obra, con su pasión por el coleccionismo, una tarea a la que le ha dedicado buena parte de su vida y cuyos resultados y/o hallazgos han enriquecido su obra escultórica. Detrás de cada uno de esos encuentros fortuitos con objetos en desuso es posible reconocer la fuerza de una mirada atenta al rescate de aquello que *desechable* (para el mercado, para el uso cotidiano) sus ojos transforman en algo valioso, elevado a categoría artística al pasar a integrar su obra.

En este sentido su trabajo amerita, siguiendo a Walter Benjamin, ser calificado como el de un *fisónomo del mundo de los objetos*: "para el coleccionista es importante no solo cada objeto en sí mismo sino todo el pasado en él contenido, tanto el pasado concerniente a su creación y a la identificación, como los detalles que derivan de su historia exterior: sus propietarios anteriores, el precio de su adquisición, el valor, etc. Todo esto, las circunstancias científicas como las demás, convergen para el verdadero coleccionis-

ta con cada una de sus propiedades en una enciclopedia mágica, en un orden cósmico, cuyo esbozo es el destino de su objeto”<sup>3</sup>

Así, Julio, no duda en reconocerse como artista tributario del *ready made* o del impulso que artistas de la vanguardia como Marcel Duchamp o Man Ray le dieron al arte contemporáneo al señalar la riqueza poética del *objet trouvé*. Por otra parte, la sección áurea de la que hablaba Leonardo puede ser advertida en esos ensambles explicando el cuidado puesto en la imbricación de los objetos elegidos para su construcción.

A estos años también pertenece la serie de cerámicas, obra que debe ser leída en directa relación con las conmemoraciones que en 1992 recuerdan los 500 años de la Conquista española.

Si el conjunto de *totems* devuelve su fuerte fulguración colorida, la serie de dibujos realizada hacia finales del 2000 insiste en el color como elemento destacado. Buena parte de los mismos fueron realizados al calor de las transformaciones sociales que atravesó la Argentina en aquellos años, cuando la caída del débil equilibrio institucional transformó las calles de las principales ciudades del país en escenario de protestas, y al conjunto del territorio nacional en un espacio caracterizado por una desesperada y violenta emergencia social.

Podríamos decir acaso que las aves de rapiña que aparecen en estos dibujos, la *tupacamarización* de algunos cuerpos, la violencia cromática de algunos paisajes, son el exacto reverso de la imagen utópica de la serie de las leyendas americanas, plasmadas también en momentos de inestabilidad política pero en los que aún se avizoraban las formas posibles de un sueño utópico en el horizonte, capaz de redimir los males y los sufrimientos sociales.

Estos dibujos son producto de un tiempo donde ese horizonte de posibilidad se ha desvanecido o evaporado, quedando en pie un paisaje astillado en el que solo la naturaleza puede ofrecer destellos o promesas, porque el resto, las creaciones humanas, han sido abolidas o están amenazadas por la fuerza homicida de las políticas económicas. No hay espacio de sosiego posible, parecen decir estos dibujos, salvo en el refugio ancestral de cierta naturaleza intocada.

Si su obra *nace* con el calvario cristiano, se cierra en este presente con uno de sus últimos trabajos, ya no bajo la forma de grabados en papel o reunión de fragmentos dispersos bajo la forma de *totems*, sino en la construcción de un proyecto en cemento realizado para cobijar huellas humanas (de niños, de jóvenes, de ancianos, de hombres y mujeres) emplazado en el Bosque de la Memoria. En esta obra Julio Rayón trabaja con el concepto de ausencia y de invisibilidad. Sendero que se confunde en el amplio espacio donde año tras año los familiares de detenidos-desaparecidos y asesinados por la última dictadura militar plantan árboles en memoria de sus seres queridos. Las baldosas marcadas por huellas fueron pensadas bajo la forma de un diálogo silencioso, casi

susurrante, con los ausentes. Vistas en perspectiva cronológica con el conjunto de su obra, establecen una fortísima *liaison* con el resto de su producción: son testimonio de la presencia en este mundo de aquellos que fueron sometidos al calvario, son parte de la memoria cultural latinoamericana, parte de nuestras más oscuras mitologías, de nuestro naufragio social y humano, *totems* invisibles en el corazón del paisaje urbano.

Hace más de medio siglo, el cubano Alejo Carpentier convocaba a los creadores latinoamericanos a que se atrevieran a nombrar de una vez por todas, la fascinación y el misterio de un continente que aseguraba, aún no había sido nombrado en la absoluta dimensión de sus potencialidades y maravillas. Frente al tedio que le producía la obra de Yves Tanguy, Carpentier invitaba a los artistas a observar atentamente los maravillosos diseños pictóricos de Wilfredo Lam, reafirmando de ese modo el inmenso desafío creativo que tenían por delante las nuevas generaciones de creadores del campo cultural americano. Julio Rayón es, podríamos decir, un legítimo heredero de ese mandato. Su obra confirma que el Reino de este mundo, al decir de Carpentier, sigue estando *de este lado del Universo* y que él, como creador, sabe del desafío y la recompensa que significa seguir nombrando el hechizo que provoca su existencia.

<sup>1</sup> *Lo infra - ordinario*. Georges Perec. La Jornada semanal, (México). 27 de abril de 1997. Traducción de Guadalupe Sánchez Nattel.

<sup>2</sup> Hacer mención a su casa y el barroquismo que la caracteriza no debe ser leído como un dato aledaño. Julio Rayón ha hecho de sus espacios cotidianos una obra mas – y acaso una de las más significativas y poderosas-. Como en una inmensa e infinita Babel, quien traspasa el umbral de ingreso a su casa se encuentra con un universo de objetos, en su mayor parte pertenecientes a la cultura latinoamericana.. Máscaras, vasijas, tejidos, pinturas, objetos extraños hallados por azar en sus *flaneuries* urbanas, pueden ser estos ramas de formas extrañas, un trozo de hierro oxidado, un frasco de vidrio cuyo valor supremo es haber cobijado en su interior una bebida ya extinguida con el paso del siglo. Es imposible no sentirse allí *dentro* de una obra paciente y obsesivamente construida a lo largo de los años. Hay que reconocer que esa es, acaso, una de sus obras mayores.

<sup>3</sup> Benjamín, Walter, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, trece tomos.

# Vía crucis



## **María Teresa Viera**

Río de Janeiro, 1978

La primera cosa que me impresionó fue el espíritu de síntesis, de simplicidad sin ser simplista.

Una llamada de atención para el hombre y las cosas del hombre, negando los detalles superfluos de la vida.

Recordando la fuerza de la existencia humana consigue con sus símbolos una apelación dramática, casi urgente, de reflexión y ayuda, y de responsabilidad con ese hombre.

Todo eso, Julio César Rayón expresa a través de síntesis y de los símbolos.

Con la fuerza del hombre de las cavernas él consigue decir que existe y que quiere vivir.

Sus claros y oscuros, su composición, su técnica, no fueron olvidados de modo alguno y sí son concientemente utilizadas, elaboradas y vivenciadas.

Sus texturas simples, inteligentemente simples, su composición muchas veces agarrada con un arabesco óptico.

Sus espacios vacíos, solitarios, asumen la falta de amor que el hombre tiene con el hombre. En ellos sentí soledad, reflexión.

Me impresiona también el colorido del trabajo siendo apenas en blanco y negro. Siento color dentro de sus negros.

Me acordé con cariño de Käthe Kollwitz, Goya, Daumier, Osvaldo Goeldi, Kubin y Milton Cavalcanti.

Gracias Julio.

## **Luján Carranza**

*La Tribuna*, Rosario, 1978

Rayón ofrece al espectador la oportunidad de comunicarse con la presión intimista y mística de su temática: el vía crucis, xilografía en blanco y negro sin que el color quiebre el sentimiento trágico de ese itinerario.

Trabajo mesurado, que no ha buscado impactar, sino comunicar el dolor de una tragedia universal.

Del primer trabajo al último, Julio Rayón va modulando sus campos blancos y negros con limpidez en las formas, rotando sobre un eje metafísico, con la presencia de un realismo mágico, algunos toques expresionistas, todo dentro de una indelegable mística hasta desembocar en el último tramo de la vía dolorosa y darnos una síntesis magistral.

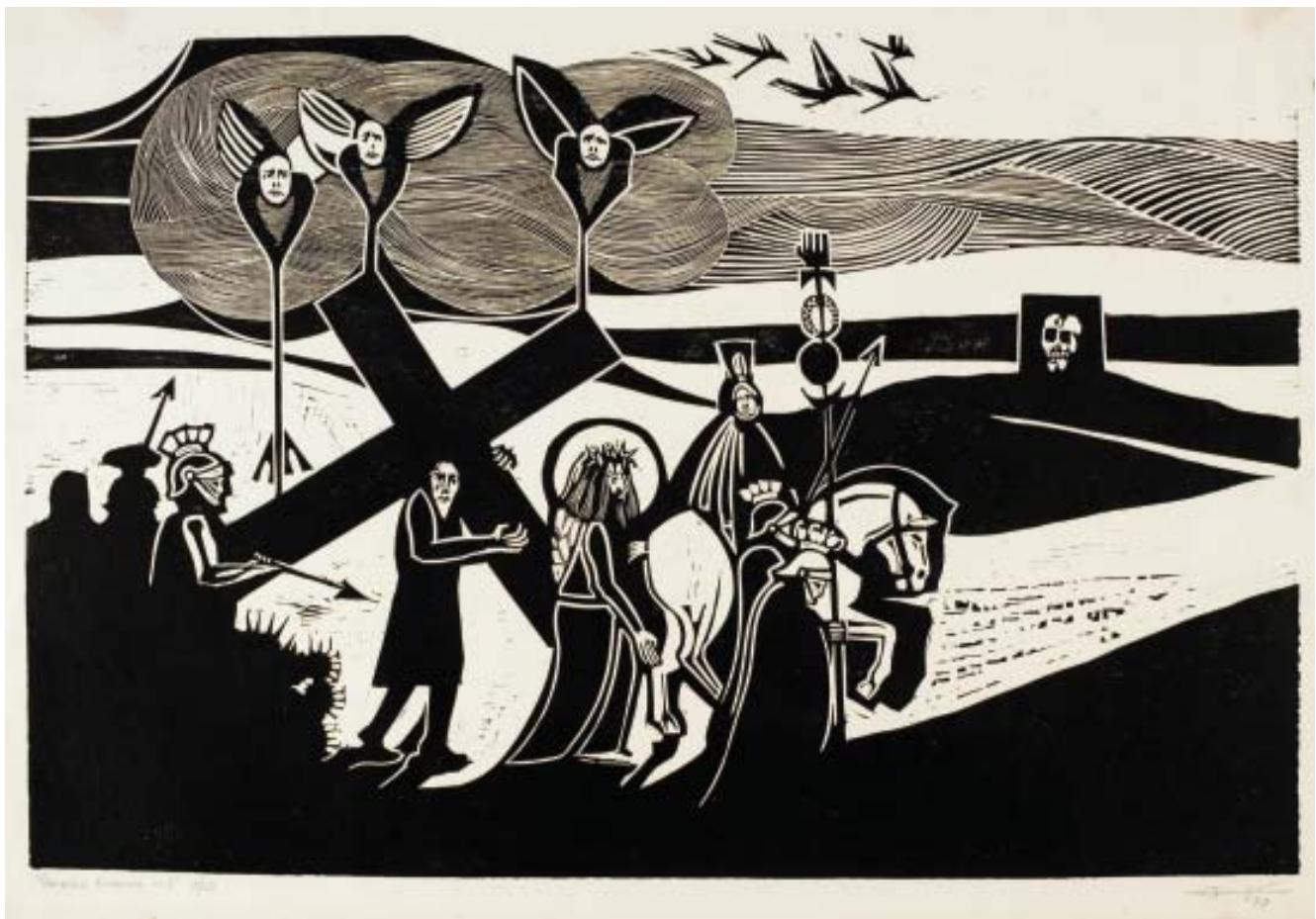
Los trabajos de Julio Rayón constituyen una válida experiencia para el espectador más exigente.



*Estación n° 2*  
Taco original



*Estación n° 4*



Estación n° 5



*Estación n° 6*  
Taco original



Estación n° 7



*Estación n° 9*



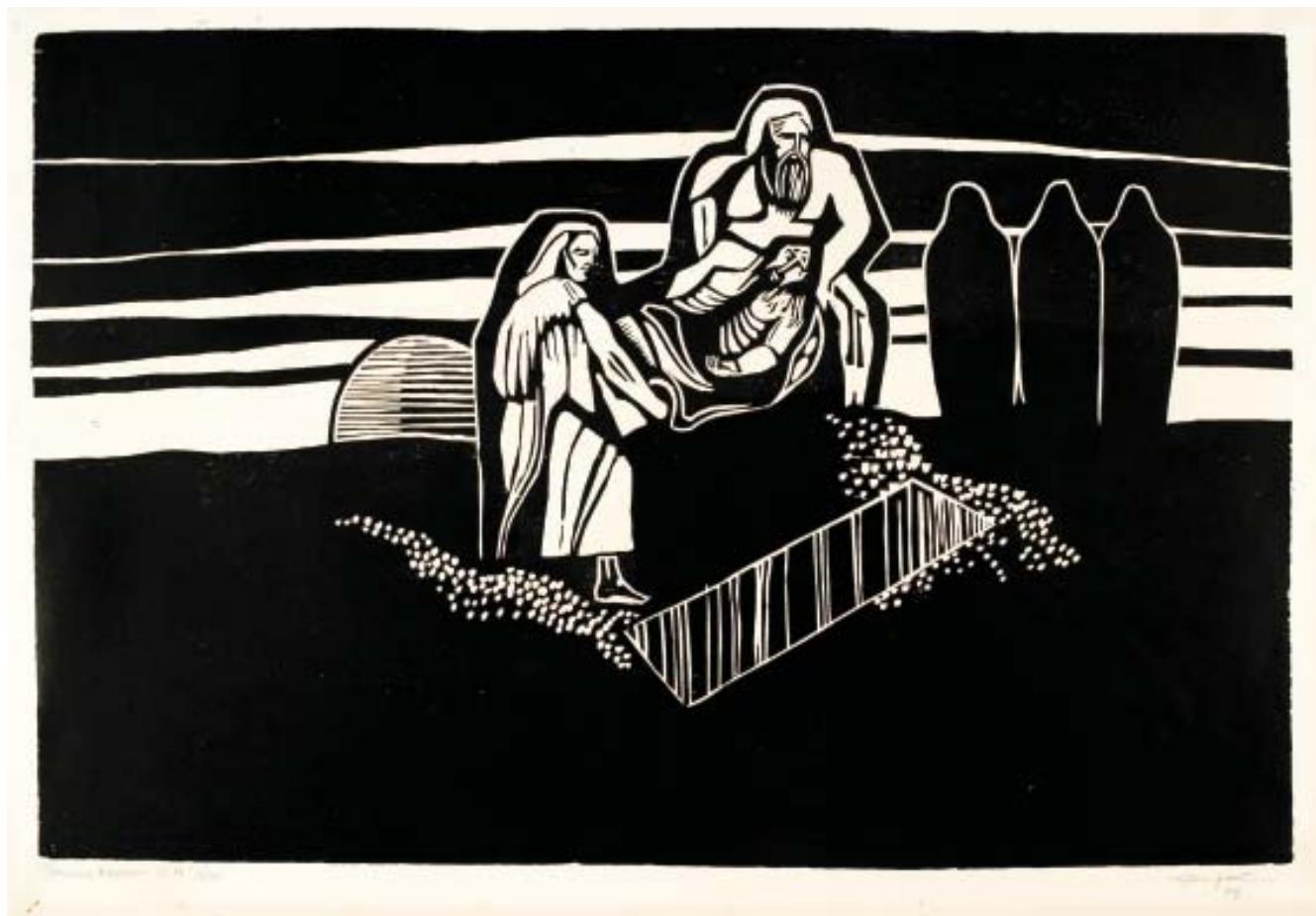
Estación nº 10



*Estación nº 12*



Estación nº 13



*Estación nº 14*

# Mitos y leyendas

## Américo Vallejos

1981

Los pueblos tienen como historia la extensión de sus propios mitos. Hablar de una tierra que engendra hombres que hablan de la tierra; ése es el decir de una tarea indecible que torna jóvenes a los pueblos.

La joven América tiene la edad de la eternidad de sus mitos; entre el terrón y la ceniza, entre la miel y los remolinos, entre las máscaras y las lunas, entre los barcos ajenos y las precarias armas, América dice que las raíces beben la savia de los hombres que la pisan, que la cultivan, y que la arrasan. Esta serie de grabados lleva el deseo de un bien-dicir los mitos y leyendas que configuran la cultura americana, modo de evitar la desdicha de caer en el silencio de los mitos que nos constituyen.



## Julio Rayón

Presentación de una muestra de grabados, 1984

Hace casi quinientos años un grupo de aventureros llegaban de Europa a estas tierras; ya tenían en su imaginación lo que harían de estos lugares.

Le pusieron nombre a todo, incluso a los hombres que la habitaban, estos hombres ya tenían el presentimiento de lo que les pasaría... Colón cae de rodillas, llora, besa el suelo, pronuncia tres veces los nombres de Isabel y Fernando... todo pertenece ahora a esos reyes lejanos.

Desde entonces en América cada 12 de octubre, y casi todos los días, sus hombres vienen montados en el carajo de alguna carabela, la mano derecha en visera sobre la frente tratando de descubrir América para conquistarla... creo que de una buena vez debemos poner los pies sobre nuestra tierra y ver cómo llegan los barcos y lo que significan... porque siguen llegando...

Y las artes plásticas no están exentas de esta conquista, constantemente los ismos, las manieras, las supuestas vanguardias auspiciadas desde los centros de poder pretenden darnos las armas plásticas para expresarnos; pero estas armas solo disparan por la culata, son siempre nuestro suicidio, nuestra desmantización.

Repetimos como el eco su mensaje... pero nosotros tenemos qué decir... ¿qué decir? Cada uno de nosotros tiene parte de la respuesta.

Esta serie de grabados tiene la intención de hacer un llamado de atención sobre América... no sé si cumplen su cometido (ustedes dirán) no sé si llegan siquiera a ser una gota de agua, pero de gotas están hechos los océanos.

Pensemos en lo que dijo Simón Rodríguez, maestro de Simón Bolívar: ¡vea la Europa cómo inventa, y vea América cómo imita...!

¡Imiten la originalidad ya que tratan de imitar todo!



## Rubén de la Colina

*La Capital*, Rosario, 1987

La imagen de una América lacerada por distintas culturas no es nueva ni constituye una preocupación exclusiva de nuestro tiempo.

La música, la pintura y la literatura de nuestro país recurrieron frecuentemente al rescate de esos valores agónicos ya en el último cuarto del siglo pasado.

Sin embargo, el pintoresquismo –frecuentemente de decoración escenográfica- ahogó las buenas intenciones y hoy reconocemos mayor raigambre criolla en la “Manuelita Rosas” de Prilidiano Pueyrredón que en la “Riña de gallos” de Bermúdez.

Un folklorismo forzado resulta al final tan indigesto como las adaptaciones nacionales (en libre traducción) de expresiones ajenas.

A pesar de nuestros excelentes narradores, existe sin embargo una franja sobreabundante y prolífica, a través de la cual América espera ser “contada”.

Antes de que se apague la voz de tantas antiguas sobremesas, que se tranquilice definitivamente el temor de la siesta infantil no dormida, habrá de recuperar el mito y la leyenda a través de un lenguaje actual y renovado.

Gertrudis Chale, quizá, nos vio tal cual éramos en profundidad. Sus visiones radiográficas, sus entornos plagados de soledades, fueron el anuncio de nuevas posibilidades.

Al margen de la fuerte presión del “arte multinacional”, con lenguaje pictórico de personalidad inconfundible, señaló un camino no frecuentado.

Entre nosotros, Julio Rayón lleva ya diez años de penetrar con venturosa obstinación ese mundo del mito y de la leyenda.

Para su cometido, eligió el lenguaje que mejor se prestara para el alcance masivo. En vez de preferir la gratificación íntima de la obra única, sometió su expresión al rigor de la obra multiejemplar.

Xilógrafo por antonomasia, su obra se resiste a admitir otro medio mejor que la cuchilla y la gubia cortando la madera de estampación.

La tinta negra sobre el soporte blanco del papel tiene la exactitud del límite preciso y certero. Ésta es la base sobre la cual afirma la premura de su especial manera de contarnos.

De contarnos el clima visual antes que la anécdota misma. De ese modo, terminada la lluvia, el paisaje “mojado” comienza a poblar de personajes derivados del mito.

Es como si permitiera a esos seres –tan ausentes pero tan creíbles- presentarse ante el espectador con la naturalidad de lo común y de lo cotidiano.

Cada una de sus xilogravías exige un minucioso recorrido para mejor descubrir esas extrañas poblaciones de personajes.

Sumariamente descriptos, a veces casi incompletos, se asoman con curiosidad, se ocultan con pudor o se unen ajenos totalmente a la presencia de quien los observa.

El viento, el agua y el fuego reaparecen en sucesivas representaciones, a veces en forma directa y otras asumiendo personificaciones antropomórficas.

“Hacer visible lo invisible”, cometido esencial del artista, se cumple en esta obra de manera estricta.

De modo estricto también es el tipo de elementos plásticos utilizados, planos y líneas sin efectos que los falseen o desvirtúen.

Líneas negras sobre blanco que, sin interrumpirse, se transforman en blancos sobre un fondo negro. Planos con toda la densidad de la tinta, o bien tratados en la descripción de ricas texturas visuales.

La inclusión de tintas cromáticas no llega a coartar su libertad expresiva: el molde, la contención del camafeo, se supera abarcando áreas mayores que sobrepasan los límites de la forma descripta.

Evidentemente se trata de una obra abierta a posibilidades imprevisibles. Mérito de un artista que decidió desde el comienzo no “llamar la atención” del espectador, pero sí hacer un llamado de atención.



### **Eleonora Traficante**

1988

Dar cuenta de la obra de Julio Rayón no es tarea fácil. Percibimos la cavidad, la rasgadura en la madera que se torna color en la superficie del papel. La tinta cubre el vacío. Reiterando la profundidad del orden de lo invisible, las figuras emergen y en su textura se nos revela la fiesta de la escena. La imagen, soberana y seductora, se erige ante nosotros, invitándonos a penetrar en ese espacio de juego en el que confluyen ritos y técnicas. Técnicas rituales elaboradas por el artista y ejercidas con soltura rítmica en estos grabados. La imagen seduce, atrae. Pero precisamente ese llamado será desviado. (Seducción, del latín seducere, es llamar y a la vez apartar, desviar de su vía). Desviaciones, deslizamientos constantes. El resto es un excedente.

Sabemos que en este movimiento de la seducción y en este artificio, siempre algo se nos substraerá. Ni evidencia, ni transparencia, la seducción es agonística, dual, ritual, -la añorada por Baudrillard-; no se confunde con la seducción fría que domina en el ámbito de la comunicación y la informática. El arte escapa a ella.

Lo silenciado en la materia, esa inquebrantable opacidad, alcanza a la obra en sus efectos de seducción y de muerte. No está de más recordar, tratándose de la imagen, el conocido mito de narciso. Espejo abismal en el que nos sumerge la representación de lo irrepresentable.

No es casual, por otra parte, la apelación a una dimensión

mítica y estética para ver surgir la muerte, testimoniada en "Las lloronas" que la invocan. En las corrientes de un río ("La luna se hizo con agua") que arrastra consigo todo lo existente.

El artista insiste en manifestarla en esta serie de grabados que se sostienen a través de la continuidad de mitos y leyendas delimitados territorialmente.

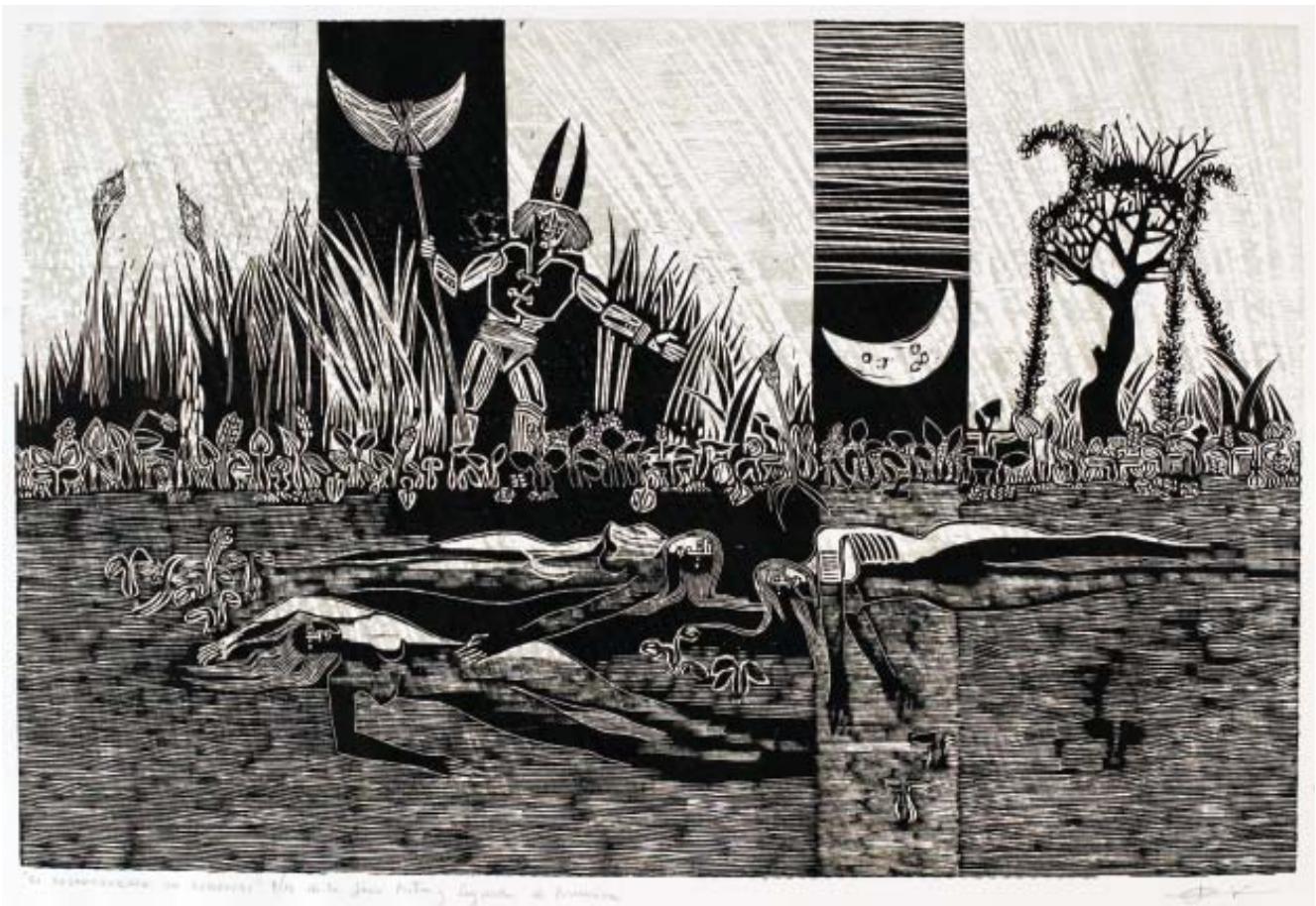
Grabados que se afirman en la serie, y en la serie afirman la diferencia.

La ceremonia de la seducción. La profundidad del aparecer, siempre huidizo a la presencia plena, es patentizado en el "Carnaval". Máscaras permanentes en los personajes que pueblan estas obras de Julio Rayón.

Tras la aparente unidad, el disfraz, el desdoblamiento. El rostro y su máscara, y por qué no, la multiplicidad.

Ironía y seducción. La risa desafía a la muerte. Esta vez se nos muestra en la fábula de un grupo de enanos ("Enanos en los techos") que provocativa y lúdicamente cohabitan en las azoteas con fragmentos humanos, restos nocturnos que penden de los tendederos.

Entre la comedia y el drama. Entre la risa y la muerte, en la cercanía de ambos: el erotismo. Paradójicamente, por una especie de pacto secreto, erotismo y muerte se tocan, se ligaron. De ello parece querer dar cuenta Rayón en su obra, pretendiendo preservar el misterio.



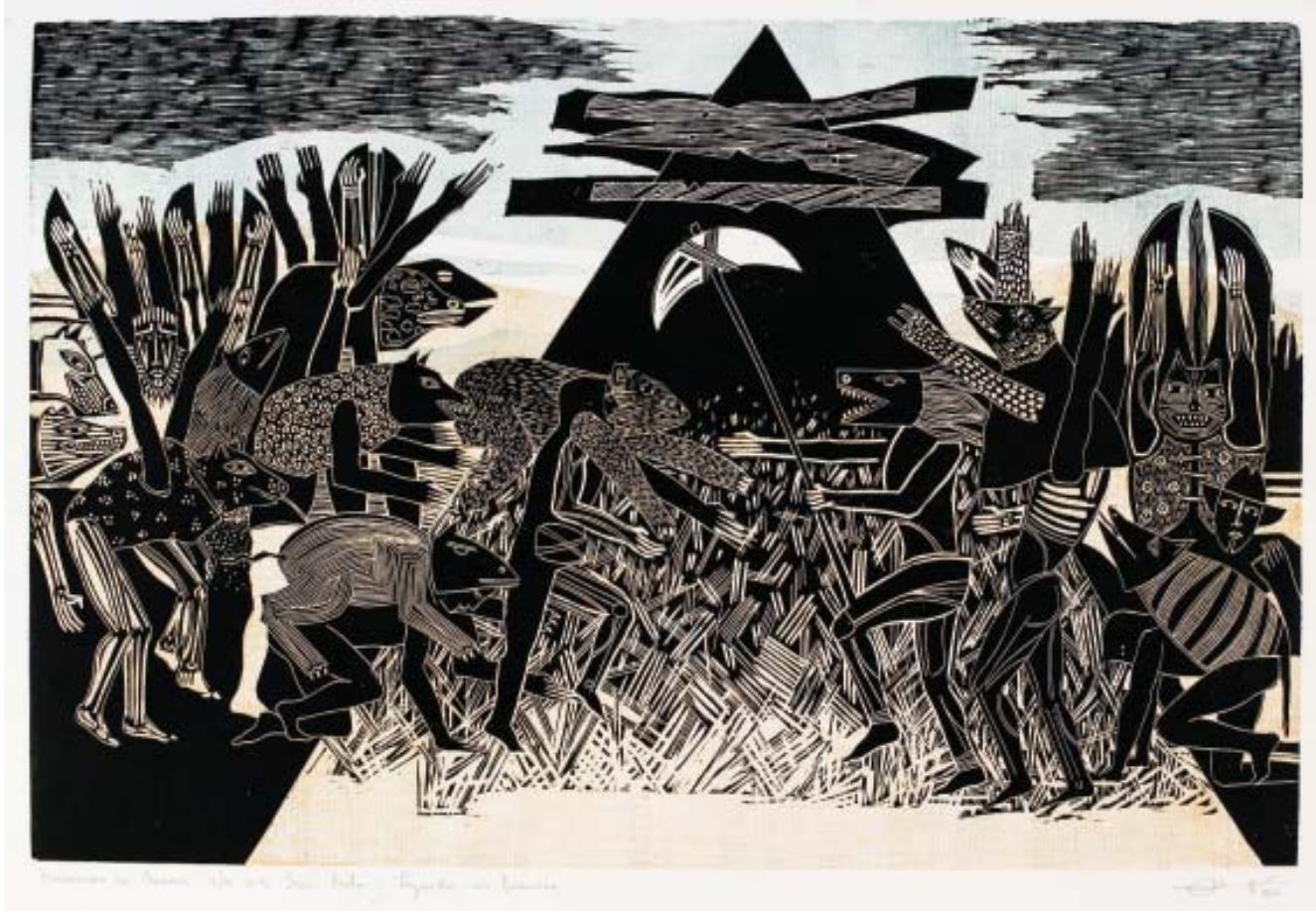
*El desordenador de estrellas*



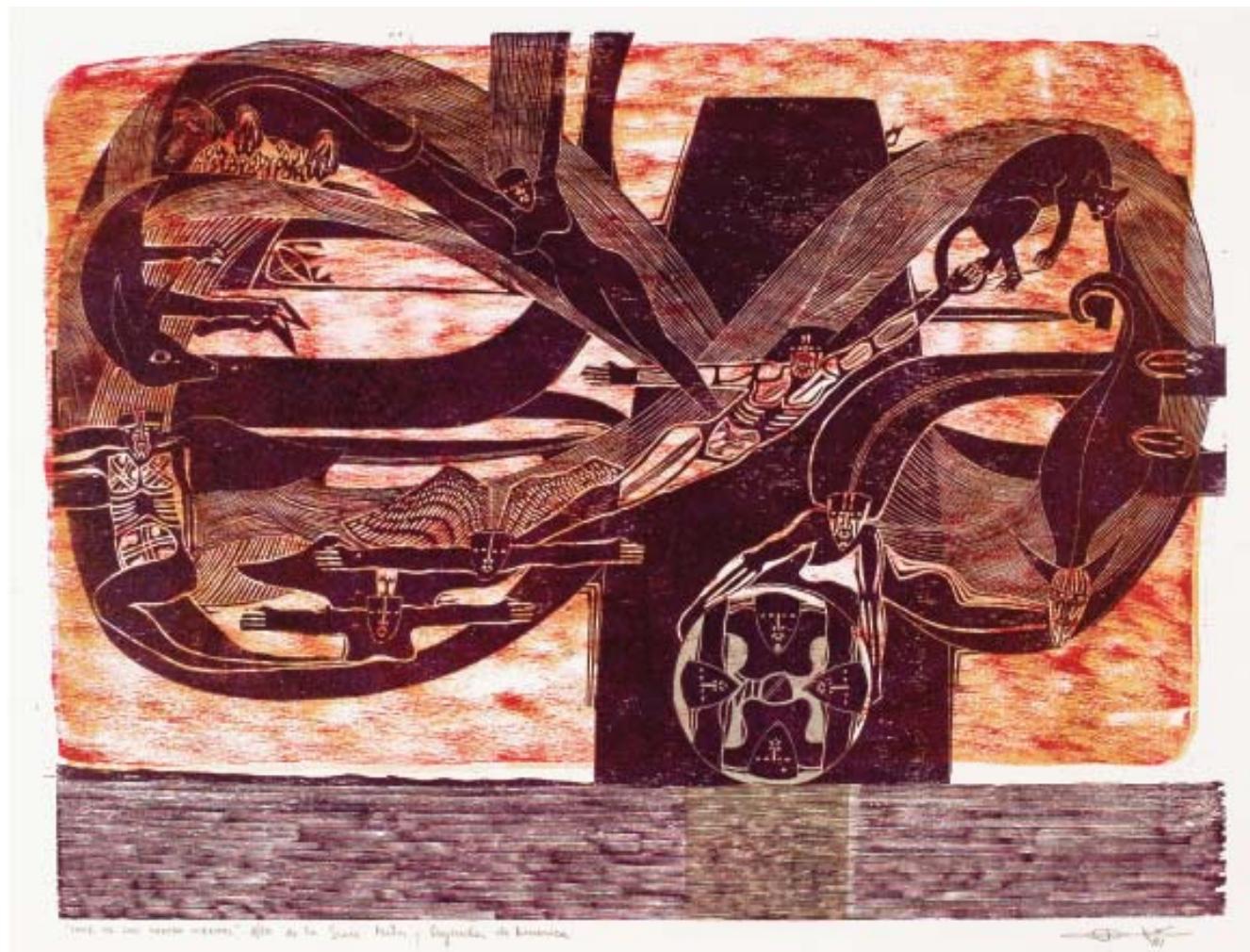
*La luna se hizo con agua*



*Músicos y bailarines*



*Encuentro de carnaval*



*La luna de los cuatro vientos*



*El chancho con cadenas*



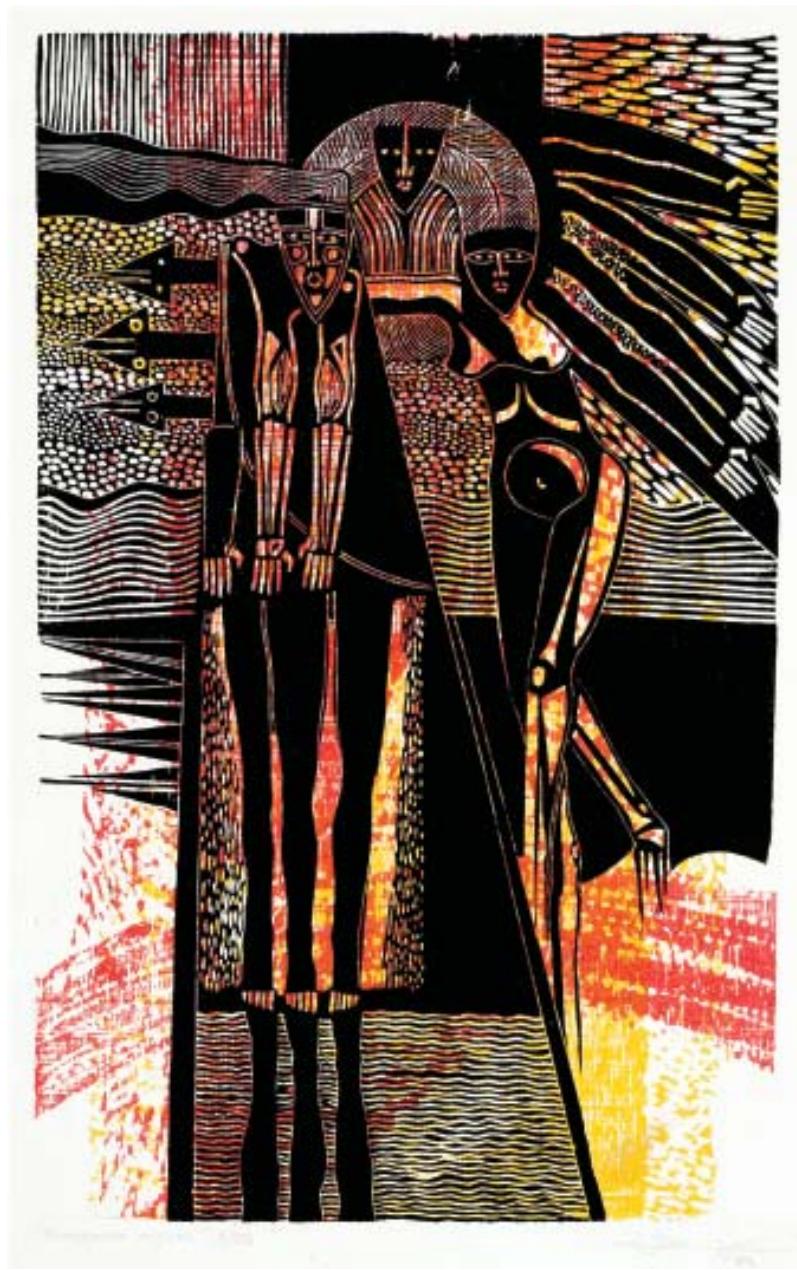
13 lunas y pájaros rojos



*Sueño de pescador*



*Desencuentro*



*Encuentro oculto*



Feitico y luna. © 1960 José de la Torre. Museo y Fundación de la Humanidad.

*Feitico y luna*



*Los desatadores de tormentas*

# Esculturas

## Eleonora Traficante

De "La rebelión de los ángeles", 1991

Donde se muestra cómo fue surgiendo, desde la coloreada arcilla y de algunos maderos, un paisaje petrificado -¿metrópolis? ¿necrópolis?- enrarecido por la presencia de personajes angélicos que lúdicamente instaláronse en las esculturas de Julio Rayón.

Maquinarias infernales de encierro, embarcaciones celestiales, reliquias ornamentales y funerarias, objetos poblados de seres alados y ápteros, vírgenes conmemorativas, sugieren y provocan la "íntima oscilación" del ser al no ser. Presencia y ausencia, muerte y vida juntas, en el instante que la conjunción designa.

Configuraciones escultóricas que corporeizan el rostro, labrado sobre un modelo que se repite transfigurándose en los diferentes montajes.

Rostrificación de todo un paisaje. Paisajización de todo un rostro.

Esculturas cuyo modelado deja entrever, unas veces, las fracturas y los cortes, el fragmento. Otras, los plegamientos y la cavidad de las hendiduras. Así las mascarillas vaciadas, instrumentos que retienen, copiándolas, las marcas carnales. Y en el desdoblamiento de un adentro y un afuera nos devuelven, en su inversión, la identificación existente entre la máscara y el rostro.

No siendo la envoltura exterior que lo cubre, escamoteándolo, la máscara hace el rostro, lo instituye como tal.

En el fluyente espacio intermedio que se teje entre el cielo y la tierra, en la conjunción liminar, ante la miríada de espíritus sublimes, el hombre se adivina en sus desgarraduras y se reconoce en su fugaz aparecer, demasiado inhumano, por cierto.

En cuanto a nosotros, los condenados sublimes, habremos destruido al tirano, cuando logremos destruir en nosotros mismos la ignorancia y el miedo.

## Rubén Echagüe

Asumir América, 2008

No muchas veces, en el campo de las artes plásticas, la temática y los recursos formales de un autor se amalgaman con tanta precisión y eficacia como en la obra de Julio Rayón.

Y esta tenaz coherencia interna -interna en un doble sentido: porque vertebrando el conjunto de su producción responde también, ostensiblemente, a lo que Kandinsky denominó "la necesidad interior" del artista-, va "cobrando cuerpo" a partir de sus dibujos, a la vez abigarrados y abiertos, fidedignos y cultuales, hasta culminar en esas torres saturadas de intencionalidad mágica que -como en el sueño que relata Gérard de Nerval- si por un lado sus vértices son "agujas del cielo", por el otro sus cimientos se hallan, profunda y significativamente, "hendidos en la tierra".

Es que en la obra de Rayón, lo "telúrico"-que deriva del latín "tellus": Tierra- es la referencia omnipresente.

La tierra como madre nutricia de todo cuanto existe y como deidad encargada de velar por los "soterrados" testimonios del pasado, la tierra como realidad y como mito, como cuna y como osario, igualmente magnánimos, pero, por sobre todas las cosas, la tierra como el caldero donde se cuece -sin tregua- la siempre milagrosa recurrencia de los ciclos de la naturaleza.

Claro que ¿cómo hacer para que este "duetto" entre el cielo y la tierra, entre lo real y lo imaginario, entre la concreta lucha por la supervivencia y la impetración a influjos arcanos y todopoderosos se objetive en la re-presentación simbólica? El texto bíblico responde, por ejemplo, instalando la escalera con la que soñó Jacob (Génesis 28, 12) cuya "cabeza tocaba el cielo" y por la que los ángeles de Dios subían y bajaban, y en la religión egipcia uno de los epítetos con que se invoca a Osiris es "el que está en lo alto de la escalera".

Pero advierte Mircea Eliade que en muchos pueblos primitivos este connubio entre lo celeste y lo terreno -numéricamente, entre el 3 y el 4-, se suele simbolizar con una cuerda, una estaca, un árbol, o bien con un pico montañoso, a ma-

nera de "eje del mundo". Y esta última modalidad es la que adopta Julio con sus torres piramidales -como esqueletos de metrónomos, a punto de incorporar el pulso rítmico, también en su dimensión temporal-, sus maderas taraceadas con deleite, sus tientos, y sus telas entrelazadas y anudadas. Las muchas metáforas que encierran estos "tótems" que, naturalmente, reafirman la confianza en la capacidad tutelar de los ancestros, son ricas y variadas. Julio juega a dividir longitudinalmente un tronco y a rearmarlo con la corteza vuelta hacia adentro -desarticulando la insoluble antinomia entre lo interior y lo exterior-, o perfora la madera con miríadas de clavos que son, simultáneamente, tormento y exvoto, rubricando la alternancia de daciones y súplicas, de entrantes y salientes, que erizan toda su obra.

No faltan tampoco, en estas estructuras construidas con los materiales que da la tierra: el metal y la madera, a los que se suma el ornato del vidrio y los tejidos que parecieran provenir de civilizaciones extintas hace siglos, ni el yugo de tiro que evoca crueles servidumbres, ni el péndulo inmóvil que marca el tiempo de la eternidad, ni la luna creciente que -en el seno mismo de esta intemporalidad metafísica- sigue siendo emblema universal del devenir, y de la mutación irreversible que aflige a cuanto existe.

Y como el artista apuesta también a ganarse el favor de los

númenes invisibles, para eso están sus pescados, esas singulares criaturas que sepultan el esplendor de sus formas y colores en la noche de las profundidades más insondables, y que desde tiempo inmemorial están asociadas indisolublemente a los ritos sacrificiales.

Pero las piezas de Julio Rayón, como toda obra de arte que se precie, desbaratan aún otra supuesta antítesis más. Universales por su clara referencia a la inquietud espiritual y al vasto repertorio de símbolos que comparten todos los hombres del planeta, son a la vez extremadamente particulares por la infinidad de citas que las vinculan a los modos iconográficos de los pueblos de América, y no sólo de los que precedieron a la conquista, ya que el secreto empleo de la "sección áurea" se erige en una refinada metáfora de la penetración cultural colonialista, la que las más de las veces sirvió a los intereses del amo, como encubierta arma de sometimiento.

Lúcida transmutación plástica de una idiosincrasia que es tiempo de asumir, por estas latitudes, en todas las vertientes de su fecunda originalidad, ya que por más que seamos el producto de una hibridación unilateralmente administrada, y que en más de una oportunidad fue impuesta a sangre y fuego, no somos ni indígenas ni europeos. Somos América.



**Totem**  
3 vistas



página izquierda  
***Aparato temporal***  
Detalle

página derecha  
***Aparato temporal***





página izquierda  
**Estructura para tiempo**  
Detalle

página derecha  
**Estructura para tiempo**





página izquierda  
**Estructura para fogata**  
Detalle  
Colección Castagnino+macro

página derecha  
**Estructura para fogata**  
Colección Castagnino+macro





página izquierda  
*Personaje atrapado*

página derecha  
*Nave del encuentro*

*Nave*





# Dibujos

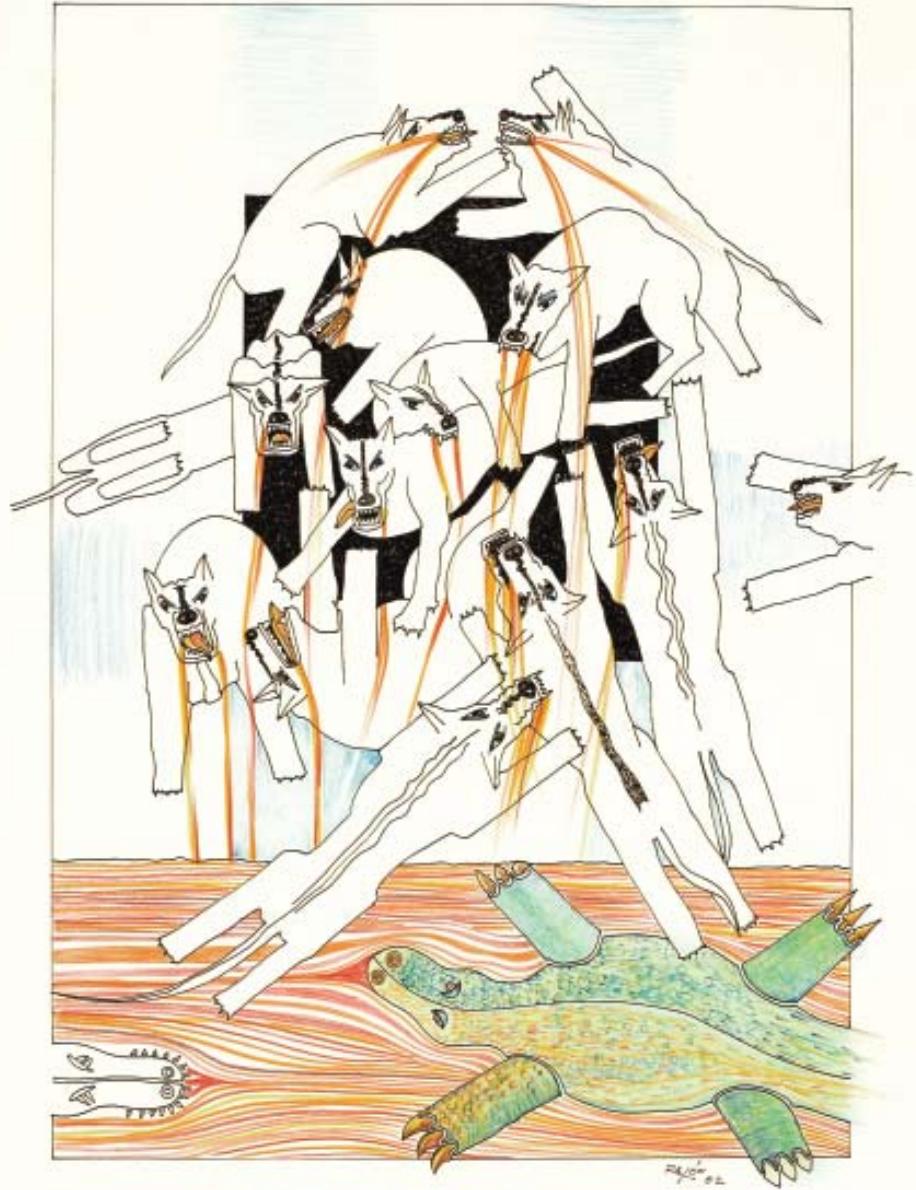




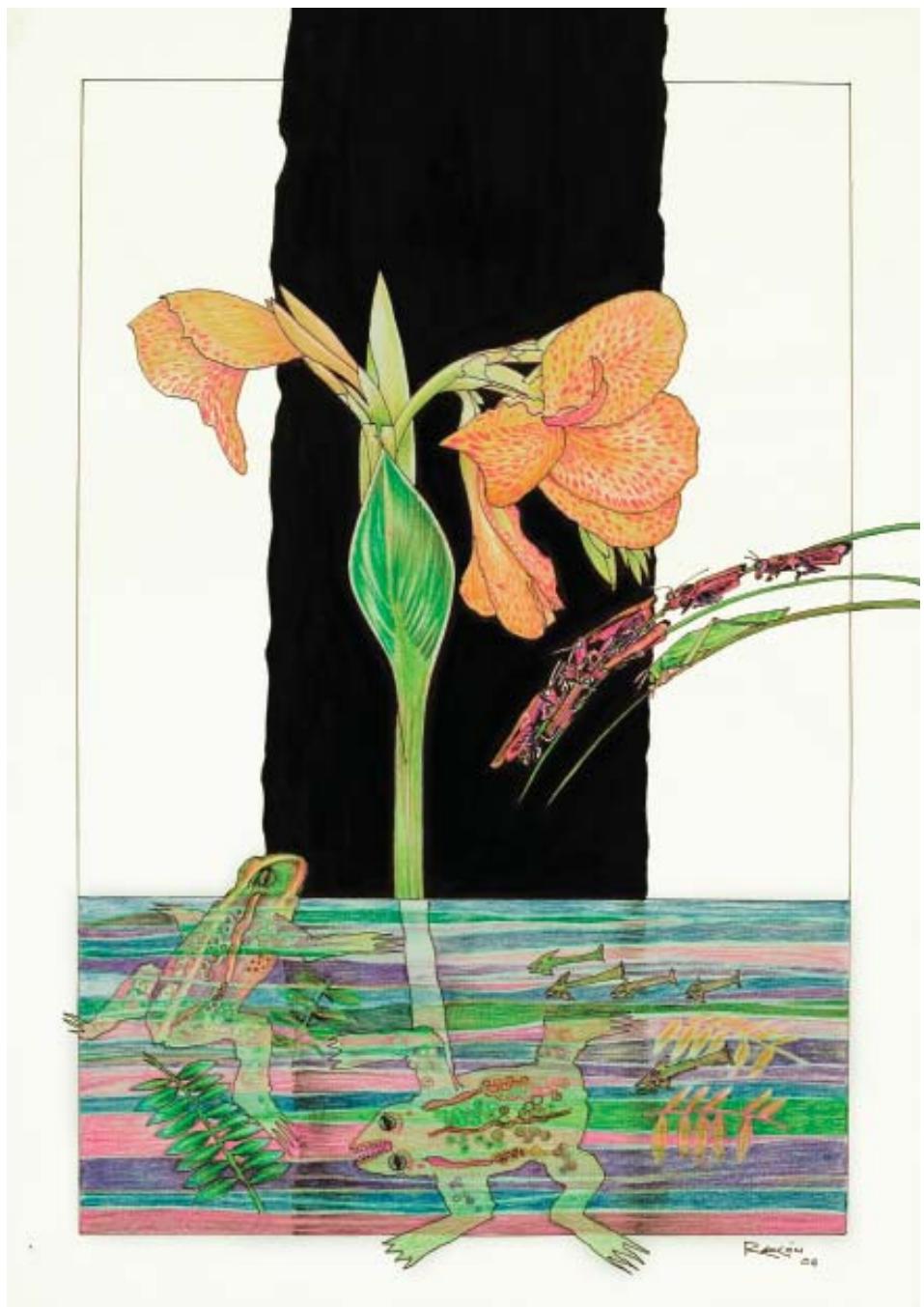
Serie *Todos contra todos*



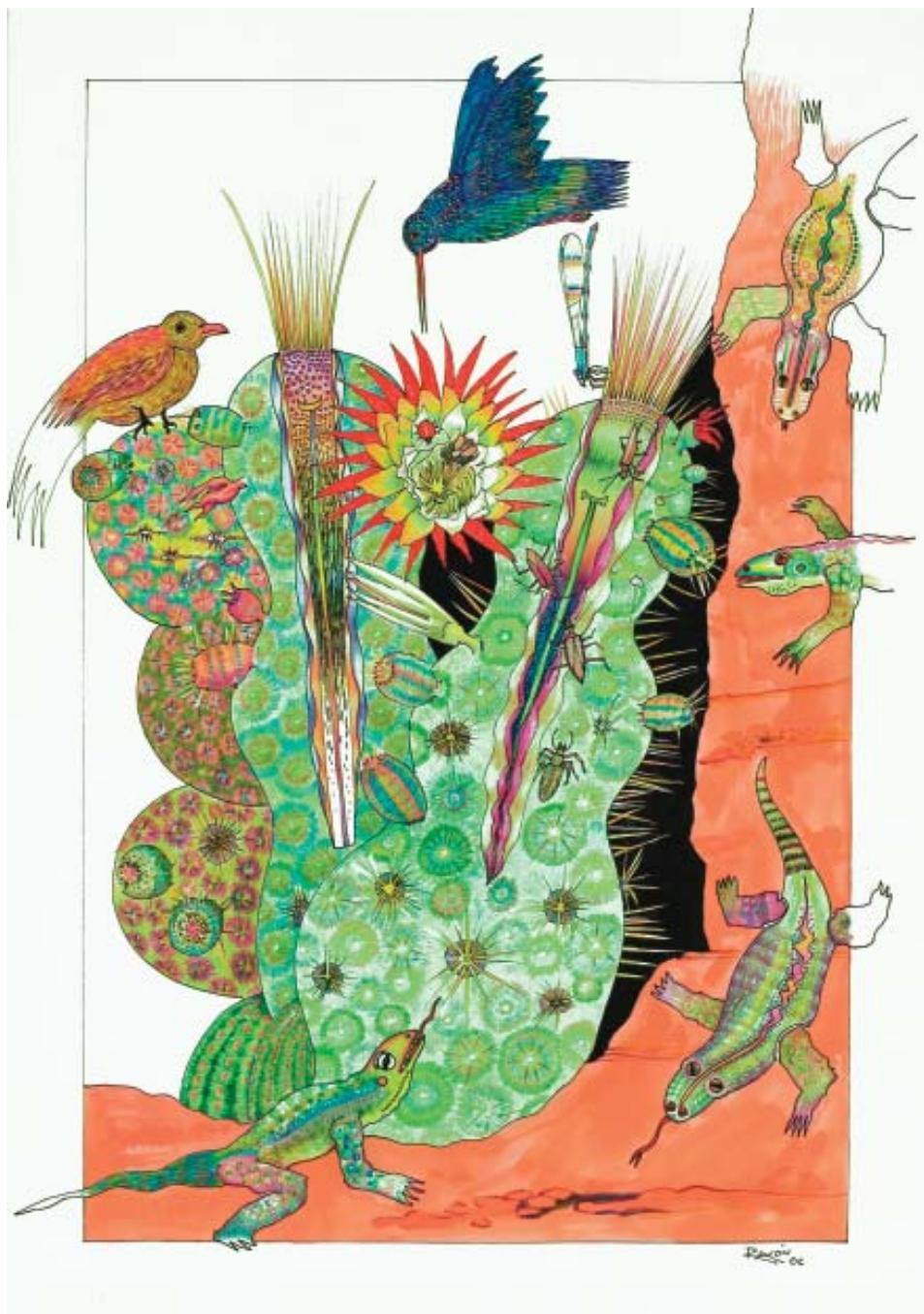
Serie *Todos contra todos*



Serie *Todos contra todos*



Serie *Eclosiones*



Serie *Eclpciones*



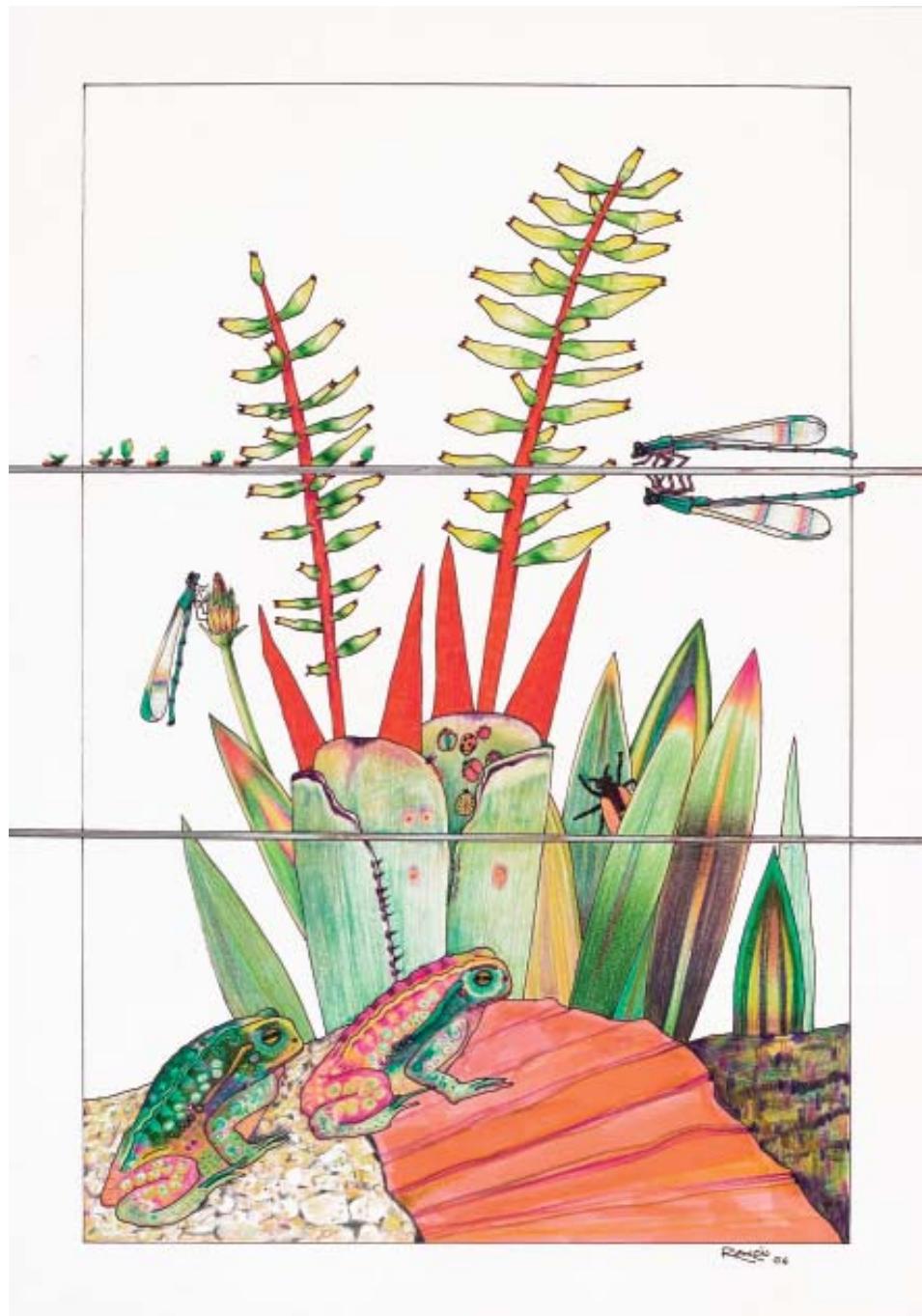
Serie *Eclosiones*



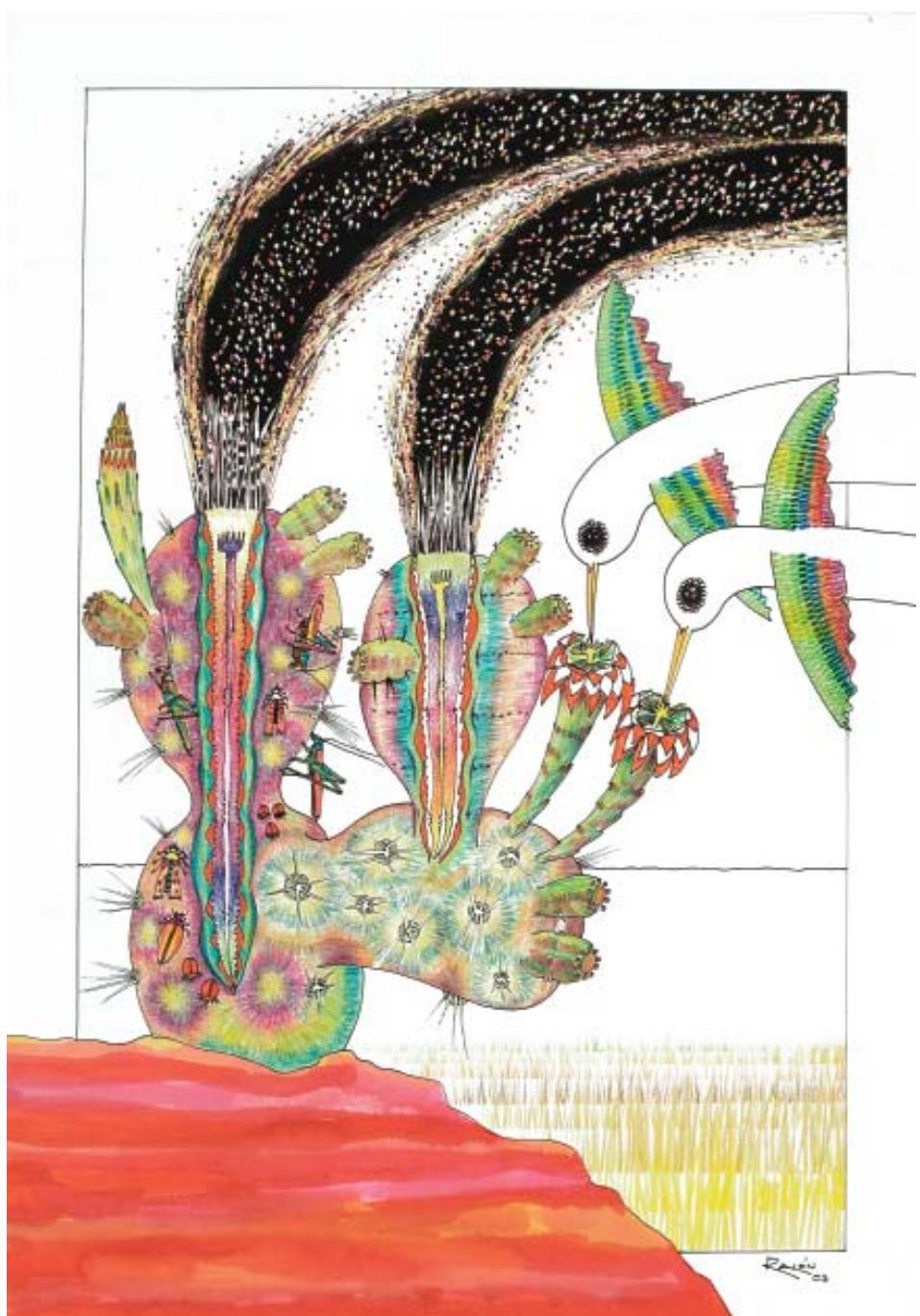
Serie *Eclpciones*



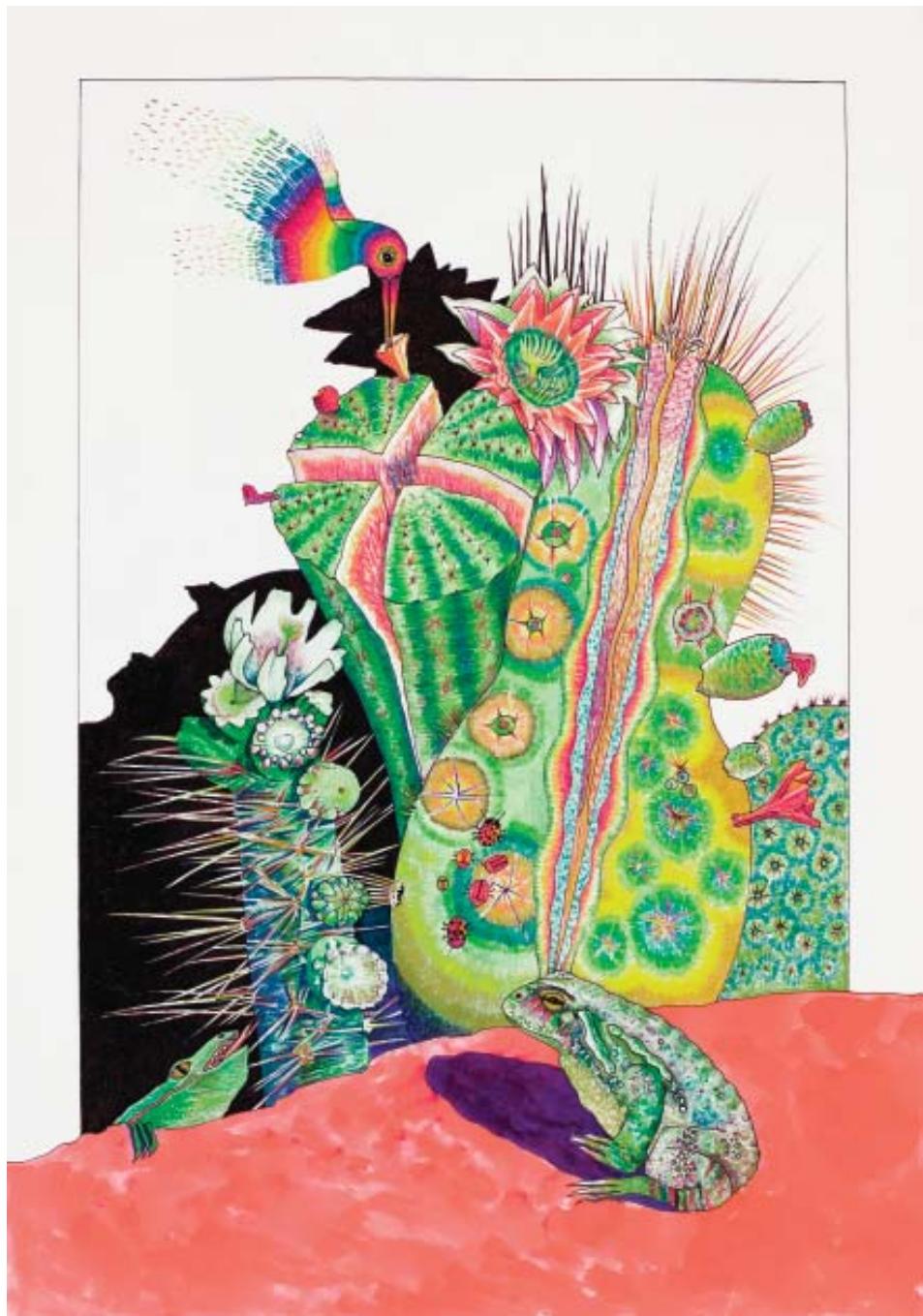
Serie *Eclosiones*



Serie *Eclpciones*



Serie *Eclosiones*



Serie *Eclosiones*



Serie *Eclosiones*



Serie *Eclosiones*



## Julio Rayón or How to Narrate the Kingdom of This World

By Rubén Chababo

We must question the brick, cement, glass, our table manners, silverware, tools, schedules, and rhythms. Interrogate everything that has seemingly ceased to amaze us. We live, indeed, we breathe; we walk, open doors, climb stairs, sit at the table to eat, lie down to sleep. How? Where? When? Why?

Some years ago Georges Perec posed these questions that were shot like an arrow through the heart of human existence. And who can actually answer them with absolute certainty? Who can assure, without a doubt, that the real is *that* in front of us, and the rest is pure imaginary? Who can banish the mystery -the basis of the real around us- of what we are and what we're made of?

Perhaps art is a path we humans have invented throughout history to answer these questions. A path we know to be insufficient and temporary, but nevertheless able to relieve the anguish that sometimes assaults us when we can't explain the purpose of the most elementary things around us. Poetry, for instance, is a path that brings us closer to revealing these mysteries; always insufficient considering the powerful spell the mystery of life casts upon us.

Julio Rayón's work may be viewed, if so desired, as a big question mark that travels along the sensitive landscapes he has gone through, or chosen to go through, in life. A great number of drawings, prints and sculptures where the spectator discovers the various shortcuts chosen by the artist to name the real in the world. Forms he has chosen to name or re-signify what he has lived. A way, we could dare say, of answering the questions Georges Perec has shot at us, broadening the horizon of our uncertainties.

Every artist draws from a particular hell. Sometimes those hateful territories may be exclusively private or imaginary; other times, as real as everyday human cruelty. On the worktable in his baroque home<sup>2</sup>, Julio displays his *Via Crucis* xylography series. The very date of this graphic production explains the selection of the theme, none other than the artist's own grief in the dark prison cells of the dictatorship where he was confined, and in which he was obligated to suffer the humiliation to which the military submitted thousands of citizens. Julio designed those scenes in black ink during his time in prison. He began to give them form, sense and coherence before they were able to see the light when freedom came as a blessing after fourteen months in confinement. That *Via Crucis*, says Julio Rayón, was viewed by many as a beautiful free reinterpretation of Christ's Calvary. Others, more informed, saw it as a way of exorcising the suffering of his own body and soul after his experience in jail. "The *Via Crucis* was exhibited in Brazil for the first time, during my exile," recalls Julio Rayón. "One of the paintings of the series was even exhibited in the Castagnino Museum and won a contest in 1981, while the dictatorship was still in power. Few were able to understand what was being

expressed in those images. Most viewers couldn't read the parables," he adds.

Now, exhibited on the table or on museum walls, when we take a closer look at the thick paper, we can reinterpret the scenes as an autobiography, transforming the whole series into a denunciation of that personal and collective nightmare that lasted until 1983 when democratic elections were held.

In those years, Julio was too young for so much suffering. As were his wife, and his son born in jail. They were also too young to have to experience the harshness of exile once they were released. Too young, all of them, like the thousands of others who had to go through the same hardships. Luckily, they were able to elude death, but it was just luck. Perhaps in that crucified Christ of the *Via Crucis*, he condenses what actually didn't happen to him: unjustly accused like the Biblical hero for far less than a few denarii, Julio was able to survive and retrace his steps in this life.

But before prison, there was a childhood, a prelude to what some call artistic vocation. "It was there, in Cosquín. I can perfectly remember the day I realized what I liked and somehow interested me. The story is very simple: I was with my mother in the headquarters of the Unión Cívica Radical Intransigente [political party]. Like any child in that situation, I was going around looking for something to do, when a lady came up to me, sat me down next to her, drew some faces for me to copy, and at that moment, I knew that in front of me was what I liked to do."

In those childhood days, his interest for clay as work material was also born. Almost a child still, he experimented in the pottery factory owned by Don Arrascaeta, a family friend who also lived in the Córdoba Sierras, where he collected the clay he used for his work. With him, Julio discovered the secrets of a craft that years later, he would apply in his own production.

His childhood in Córdoba may be thought of as an intense prelude to what he would further expand when he arrived in Rosario in 1971. In his native province, he created his first artistic works, one of which obtained a first prize that, at eighteen, opened the doors to a show in Buenos Aires called "*Córdoba, pintura actual*" [*Córdoba, Present-day Painting*].

In Córdoba he also met and frequently visited two masters and friends, Marcelo Bonevardi and César Miranda, whose works he observed closely. With the same careful attention he also observed the production of other artists who would point out a direction in his creative path: José Guadalupe Posada, Paolo Ucello and Giorgio Morandi, among many others. "What always amazed me about Morandi, besides his work, was his resistance to the metropolis: while Rome insistently called him, Morandi chose to faithfully remain in his hometown of Bologna or teach in elementary schools in remote little towns in the Emilia-Romagna region. In this attitude of the great master, I could appreciate then, as I do now, a more important teaching, none other than the indication that one can create and expand his view of the world outside the big commercial circles, far from the blinding lights of the big cities, by being faithful to one's own work and view of the world."

At that time, during his early formative years, he also participated in AIBDEA (Agrupación Independiente para la Búsqueda de una

Expresión Americana [Independent Group for the Search of an American Expression]) a group of artists and authors from fields such as poetry and music with whom Julio would remain in contact even after moving away from his hometown in Córdoba: "I used to bring those movements here, to Rosario. I remember we organized a trip to Cosquín with very young people mainly from the School of Music. That was the seed for Canto Popular Córdoba and Canto Popular Rosario. In that group were Pichi de Benedictis and Alberto Calleasi, who later created the music ensemble *Acalanto*. My aim was to introduce these musicians from Rosario to the strong cultural movements in Córdoba in those days in cafés and folk festivals frequented by popular singers, musicians and songwriters such as Olimareños, Cuchi Leguizamón, los Trovadores, Ariel Petrochelli, among so many others."

In the early 1970s, he'd already settled in Rosario. The time of his arrival coincided with a very significant political and cultural atmosphere of great social mobilization and important transformations. Far from any attempt to create a myth, the city where Julio arrived was also the territory where many other very different artists were also experimenting, almost all of them traversed by the same spirit of the time. Norberto Puzzolo, Rubén Echagüe, Juan Pablo Renzi, Graciela Sacco, Jorge Orta, Luis Ramoneda, María Inés Cabanillas and Julio Pérez Sanz are some of the artists who were part of a powerful emotional and esthetic network in which their own concerns found resonance.

At this time, his idea of an artwork centered in Latin America as a motif began to mature. It was something that developed in stages, in series, and continues up to the present. But the choice of engraving as a modality of work and experimentation is also explained in reference to that particular time in history when the effort for closing the gap between art and society had a major place in the creative proposals and programs of the artistic vanguards: "Xyography had for me and for so many others, the necessary strength and substance to reach those people we believed in, and for whom we also spoke."

The city of Rosario was and still is the territory chosen by Julio Rayón to fulfill his desire of expanding a creative project that involves not only producing artistic works but also having an active role in the cultural and social weave. In 1984, he directed the Museo de la Ciudad [Museum of the City], an institution dedicated to preserving the cultural memory of our extensive urban area, essentially concerned with treasuring and safeguarding valuable collections of objects that belonged to different generations of men and women who were part of the Rosario's everyday life.

A few years later, he established the Museology career that also included other spaces he had already created and proposed such as the Departments of Statuary Restoration, Archeology, Social Sciences Research and Photography and Conservation. Later, in 1989, and in the heat of the new atmosphere enveloping the city since 1984, when democratic rule was restored, he was in charge of what had become the Superior School of Museology, which gathered the four departments created years before. Among several other institutions that benefited from his contribution is Parque Alem Cultural Center.

The force of religiousness is quite evident in the totality of his work, mainly Christianity of Latin American roots. The religious

phenomenon is a powerful nutrient for imagination according to Julio Rayón. To fully understand this, we have to visualize the subtle beauty of the churches in the Andean region, or in the tropics among the abundance of colors unfolded in church atriums crowded with virgins and saints excessively attired, places that have always inspired Julio: "I modeled the virgins mainly driven by two aspects; their symbolic baggage, and my attraction for the Latin American concept. Our virgins are totally different from the European virgins that are dressed in disarrayed and spiraling garments with an ascending form. The virgins on this side of the world form a perfect triangle where the nearness to earth is remarkable, and the plastic concept is different. It's impossible not to feel captivated by those images that sustain popular myths and imaginaries."

*America's Myths and Legends* is a testimony of this religious world, but in this case, it's enriched by popular reinterpretation. It's a marvelous set of prints where the glance must rest with attention to discover what oral tradition has been passing on by word of mouth and Julio has been able to express in drawing: the legends of the pig with chains, the Curupí, moments of Ash Wednesday, and the last dawns and strident sounds of *carnaval*; as well as human bodies and bodies of snakes blended with tiny dwarfs on rooftops. Sustained by a strong will to assert a common identity, these are intense stories on paper that find in Latin America the best territory to unfold. "The idea of working with myths comes from the fact that they form us as a people," Julio explains, "and legends express an essence, a history, a relationship with tradition in the sense of 'traer' [bring from the past], that makes the languages more familiar, and brings the artist closer to the viewer." Perhaps we can say that this endeavor to reinterpret popular narrative, to choose scenes from cultural traditions of the continent, anchors his work in the shared spirit of his time as an artist formed in the 1960s and 70s, when the Latin American element had a central role in the production of many artists who were interested in making their own territory speak and express what had been silenced or displaced for centuries by so-called *high culture*.

The *totems* are added to that set of works, monumental sculptures built with what chance placed on the artist's path: pieces of wood, metal, discarded farm tools, a fragmentary repertoire the artist puts together with his hands and his inventiveness, giving them a new form. Just as *Via Crucis* has its origin in his prison experience, the *totems* have their birthplace in his travels throughout the continent, more precisely in Nicaragua, a country where Julio arrived in the 1990s and spurred him to design first a series of sketches that would later materialize in these monumental forms in front of which the spectators' view is illuminated.

Each of these pieces possesses a logical structure, it's not a chaotic addition or a whimsical assembly of fragments; seen as a whole, it's the map of a sensitive search. The map of that sensitive search can't be separated, in Julio's work, from his passion as a collector, an activity he has dedicated much of his life to, and whose results and/or findings have enriched his sculptural work. Behind all of these fortuitous findings of discarded objects, it is possible to recognize the force of a glance eager to rescue what is considered disposable (by the market, in everyday use) and that his eyes turn into something valuable, elevating it to an artistic category when it becomes part of his work.

In this sense his work, following Walter Benjamin's thoughts, deserves to be classified as that of a *physiognomist of the world of objects*: "The period, the region, the craftsmanship, the former ownership—for a true collector, the whole background of an item adds up to a magic encyclopedia whose quintessence is the fate of his object. In this circumscribed area, then, it may be surmised how the great physiognomists the world of things—and collectors are the physiognomists of the world of things—turn into interpreters of fate."<sup>3</sup>

Julio doesn't hesitate in considering himself influenced by the *ready-made* or the stimulus that vanguardists such as Marcel Duchamp and Man Ray gave contemporary art when they pointed out the poetic wealth of the *objet trouvé*. On the other hand, Leonardo's golden ratio may be seen in those ensembles explaining the care that went into the imbricate construction of the chosen objects.

The pottery series also belongs to this period, and should be read as directly related with the 500-year anniversary of the Spanish Conquest in 1992.

If the set of *totems* reflects a strong and colorful brilliance, the series of drawings from late 2000 insists on color as the highlighted element. Most of the works were produced in the heat of the social transformations Argentina was going through at the time, when the fall of a weak institutional balance turned the streets of the country's main capitals into a stage for protests, and the totality of the national territory into a space characterized by a desperate and violent social crisis.

We might say that the birds of prey that appear in these drawings, some *dismembered* bodies that recall the fate of Tupac Katari and the chromatic violence of some landscapes are the exact opposite of the utopian image in the *American legends* series, also produced during times of political instability, but while there was still hope in possible forms of an utopian dream on the horizon, capable of redeeming social evils and sufferings.

These drawings are the product of a time when that horizon of possibility had vanished or evaporated, leaving behind a thorny landscape in which only nature could offer the gleam of a promise, because the rest, human creation, had been abolished or was threatened by the homicidal force of economic policies. There's no serene space whatsoever, these drawings seem to say, except in the ancestral refuge of certain untouched nature.

If his work was born with the Christian Calvary, it closes in the present with one of his most recent works, no longer in the form of engravings on paper or gathered fragments in the shape of *totems*, but in the construction of a project in cement made to shelter human footprints (of children, young and old people, men and women) placed in the Bosque de la Memoria [Memory Forest]. In this work Julio Rayón works with the concept of absence and invisibility. A path that fuses with the great open space where year after year the families of detained-disappeared and murdered victims of the last military dictatorship plant trees in memory of their loved ones. The cement blocks marked by footprints were thought as a quiet, almost whispering dialogue with the absent ones. Viewed chronologically, in perspective with the totality of his work, they establish a very strong *liaison* with the rest of his

production: they confirm the presence in this world of those who were submitted to the calvary, and are part of Latin America's cultural memory, part of our darkest mythologies, of our social and human shipwreck, invisible *totems* in the heart of the urban landscape.

Over half a century ago, Cuban writer Alejo Carpentier summoned Latin American artists to dare name once and for all the fascination and the mystery of a continent that, he assured, had not yet been expressed in the complete dimension of its potentiality and marvels. Faced with the tedium he experienced with the work of Yves Tanguy, Carpentier invited the artists to closely observe Wilfredo Lam's wonderful pictorial designs, confirming the immense creative challenge the new generations of authors had before them in the American cultural field. Julio Rayón is, we might say, a legitimate heir to that mandate. His work confirms that the Kingdom of This World, as Carpentier would say, is still *on this side* of the Universe and that he, as an author, knows the challenges and the rewards implied in continuing to name the enchantment of its existence.

<sup>1</sup> *Lo infra – ordinario [The Infra-ordinary]*. Georges Perec. La Jornada semanal, (México). April 27, 1997. Translated into Spanish by Guadalupe Sánchez Nattel.

<sup>2</sup> The mention of his home and the baroque style that characterizes it should not be read as a minor piece of information. Julio Rayón has turned his everyday spaces into another artwork – and perhaps one of his most significant and powerful. Like in an immense and infinite Babel, whoever crosses the front door finds himself in a universe of objects, mostly belonging to Latin American cultures. Masks, pottery, knits, paintings, strange objects found by chance during his urban *flaneuries*, in the form of branches with strange shapes, a piece of rusted iron, a glass jar whose supreme value is having contained a drink evaporated with the passing of the century. It's impossible not to feel *inside* an artwork patiently and obsessively constructed throughout the years. We must recognize in his house, perhaps, one of his major works.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, thirteen volumes.

## Viacrucis

### Maria Teresa Viera

Rio de Janeiro, 1978

The first thing that impressed me was the spirit of synthesis, a simplicity that was not simplistic.

A call to attention for man and man's things, dicarding life's superfluous details.

Through his symbols, which recall the force of human existence, he makes a dramatic request, almost urgent, to reflect and help, and be responsible with that man.

All this, Julio César Rayón expresses with synthesis and symbols. With the strength of a caveman he manages to declare that he exists and wants to live.

His lights and shades, his composition, his technique were by no means forgotten, and are actually used, elaborated and lived with full awareness.

His simple textures, intelligently simple, his compositions often siezed with an optical arabesque.

His empty, solitary spaces assume the lack of love man has for man. In them, i felt loneliness, reflection.

I'm also impressed by the colors of the works, when they're only black and white. I feel color in his blacks.

I was fondly reminded of Käthe Kollwitz, Goya, Daumier, Osvaldo Goeldi, Kubin and Milton Cavalcanti.

Thank you, Julio.

### Luján Carranza

La Tribuna newspaper, Rosario, 1978

Rayón offers the spectator the chance to communicate with his theme's intimist and mystic tension: the via crucis, black and white xylography, in which color doesn't shatter the tragic feeling of that journey.

A moderate work that doesn't aim to shock, but rather to communicate the pain of a universal tragedy.

From the first work to the last, Julio Rayón modulates his white and black fields with limpid forms, rotating around a metaphysical axis, with the presence of magic realism, some expressionist touches, all within an untransferable mystique that ends in the last stretch of the via dolorosa and offers us a masterly synthesis. Julio Rayón's works constitute a valuable experience for the most demanding spectator.

## Myths and legends

### Américo Vallejos

1981

Societies have in their history the extension of their own myths. To speak of a land that breeds men who speak of the land; that is the expression of a task impossible to be expressed and makes societies young.

Young america has the age of its eternal myths; between lumps and ashes, honey and whirlwinds, masks and moons, alien ships

and rudimentary weapons, america says that roots absorbe the sap of the men that walk on it, plow it, and devastate it.

This series of prints holds the desire of well-telling myths and legends that form american culture, a way of preventing the misfortune of falling silent before the myths that constitute us.

### Julio Rayón

Presentation of a prints exhibition, 1984

Almost five hundred years ago a group of adventurers came to this land from europe; they had already imagined what they were going to make of this place.

They named everything, including the men that inhabited the land, who could already foretell what would happen to them... Columbus drops to his knees, weeps, kisses the soil, utters the names of isabella and ferdinand three times... everything now belongs to those distant monarchs.

From then on in America every october 12<sup>th</sup>, and almost every day, men come sailing atop the crow's nest of a caravel, the right hands shading the eyes trying to discover America and conquer it... i think that once and for all we should have our feet firmly on the ground and recognize the coming ships and what they mean... because they're still coming...

And the plastic arts are not immune to this conquest, the isms, the manierisms and the so-called vanguards sponsored by the central powers constantly pretend to offer us the plastic weapons to express ourselves; but these weapons can only backfire, they're always our suicide, our semantic undoing.

We repeat their message as an echo... but we have things to say... what to say? Each one of us holds part of the answer.

This series of prints attempts to be a warning call about america... i don't know if it's successful at it (you'll tell me), i don't know if it's even a drop of water in the ocean, but oceans are made of drops of water.

Let's think about what Simón Rodríguez, Simón Bolívar's teacher, said: see how europe invents, and how america imitates! If you're going to imitate anything, imitate originality!

### Rubén de la Colina

La Capital newspaper, Rosario, 1987

The image of an american continent torn by different cultures is neither new, nor is it an exclusive concern of our times.

Since the late 19<sup>th</sup> century, our country's music, painting and literature have frequently run to the rescue of those dying values. However, picturesquism –often presented as a set decoration– drowned the good intentions and today we see more local roots in Prilidiano Pueyrredon's "Manuelita Rosas" than in Jorge Bermudez's "Riña de gallos" [Cock fight].

A forced folklorism is, after all, as indigestable as any (freely transferred) local adaptation of foreign representations.

In spite of our excellent narrators, there is, nonetheless, an abundant and prolific sector by whom america still awaits to be "accounted for".

Before the voice of so many old discussions at the table, and the fears that kept us awake in our childhood siestas die out, we must recover the myths and legends with a modern and renovated language.

Perhaps Gertrudis Chale saw us, as we really are deep inside. Her

radiographic visions and her atmospheres plagued with solitude announced new possibilities.

With the pictorial language of a unique personality, regardless of the strong pressure of "multinational art," she pointed out a path seldom followed.

Among us, Julio Rayón has been penetrating that world of myth and legend for ten years already with adventurous obstination. He chose the language that best suited a mass audience to do it. Instead of selecting the intimate gratification of a unique work, he submitted his expression to the rigors of multi-issue art prints. Xyographer above all, his work disregards any other media over the chisel and scorper to cut the block of wood for printing.

Black ink over a white paper support has the accuracy of a precise and defined limit. This is the basis on which he affirms the peculiar urgency of his narrative.

Of telling us about the visual atmosphere before the anecdote itself. This way, once the rain is gone, characters derived from myths begin to inhabit the "wet" landscape.

It's as if he allowed these beings –absent and yet so credible- to appear before the spectator naturally, as ordinary, everyday things.

Each one of his xyographies demands a thorough observation to discover those strange populations of characters.

Summarily described, sometimes almost incomplete, they curiously peek, hide shyly or join each other, completely unaware of the viewer's presence.

Wind, water and fire reappear in successive representations, sometimes directly and others assuming anthropomorphic figures.

"Making visible the invisible," the essential aim of the artist, is strictly achieved in this work.

Also strict are the types of artistic elements employed, planes and lines without any effects that could falsify them or detract from them.

Black lines on white that, without interruption, turn into white on a black background. Planes with all the density of the ink, or treated in the description of rich visual textures.

The addition of chromatic ink doesn't restrain his expressive freedom: the mold, the confinement of the cameo, is overcome by taking up larger areas that go beyond the limits of the form described.

Evidently, it's a work open to unpredictable possibilities. The merit of an artist who, from the beginning, decided not to "call for attention," but rather to call to attention.

### **Eleonora Traficante**

1988

Giving an account of Julio Rayón's work is not an easy task. We perceive the cavity, the slit in the wood that turns into color on the surface of the paper. Ink covers the void. Repeating the depth of the invisible order, figures appear and reveal the feast of the scene in their texture.

Image, reigning and seductive, emerges before our eyes, inviting us to penetrate that playful space in which rite and technique converge. Ritual techniques created by the artist and executed with rhythmic ease in these prints.

The image seduces, attracts. But that call, precisely, will be redirected. (seduction, from the latin *seducere*, is to summons and at the same time to turn away, divert from the path). Constant deviations, slips. The rest is a surplus.

We know that in this seduction movement and in this artifice, there's always something that's taken away from us. Neither evidence nor transparency, seduction is agonistic, dual, ritual – Baudrillard's longed for-; it's unlike the cold seduction that dominates the communications and computer environments. Art escapes from that.

What is silenced in matter, that unshattering opacity, reaches the work through the effects of seduction and death. It's useful to remember, when dealing with image, narcissus' famous myth. The abyssal mirror in which the representation of what cannot be represented submerges us.

On the other hand, it isn't by chance that it appeals to a mythical and esthetic dimension to make death emerge, as seen in "Las lloronas" [Wailing women] that invoke it, or in the currents of a river as in "La luna se hizo con agua" [The moon was made with water] that drags with it everything that exists.

The artist insists on making it manifest in this print series, which is sustained in a continuity of myths and legends territorially limited. Prints that are fixed to the series, and in the series fix their difference.

The ceremony of seduction. The depth of appearance, always evasive in mere presence, is evidenced in "Carnaval". Permanent masks on the characters that inhabit these works by Julio Rayón. Behind a seeming unity, a disguise, an unfolding. A face and its mask, and why not, multiplicity.

Irony and seduction. Laughter defies death. This time it's presented to us as the fable of a group of dwarfs in "Enanos en los techos" [dwarfs on the rooftops], who provocatively and playfully inhabit terraces that show human fragments, nocturnal remains hanging from clothes lines.

Between comedy and drama. Between laughter and death, in the vicinity of both: eroticism. Paradoxically, by some sort of secret pact, eroticism and death touch each other, bind. Of this, Rayón seems to want to account for in his work, trying to preserve the mystery.

## Sculpture

### **Eleonora Traficante**

1991

Where it is shown how a petrified landscape emerged from the colored clay and some wood blocks -a metropolis? A necropolis?- contaminated by the presence of angelic characters who playfully ensconced themselves in Julio Rayón's sculptures.

Hellish confinement machines, heavenly boats, ornamental and funerary relics, objects inhabited by winged and wingless beings, and commemorative virgins, suggest and arouse an "intimate oscillation" between being and not being.

Presence and absence, death and life together in the instant determined by their confluence.

Sculptural configurations that make the face corporeal, carved on a model that repeats itself, transforming itself, in the different montages.

Putting a face on everything in the landscape. Putting a landscape in everything on a face.

Sculptures that sometimes allow us to catch a glimpse of the fractures and the cuts, the fragment; and other times, the folds and the cavity of the grooves. Thus, the emptied out masks, instruments that retain the carnal marks, by copying them.

And in the unfolding of an inside and an outside, they give us back, in their inversion, the existing identification between the mask and the face.

Because it isn't the external wrapping that covers it, while whisking it out of sight, the mask makes the face, establishes it as such.

In the flowing middle space, knitted between the sky and the ground, in the liminar conjunction, before a myriad of sublime spirits, man is glimpsed at in his wounds and recognizable in his fleeting appearance, quite inhuman, indeed.

As for us, the sublime, condemned ones, we will have destroyed the tyrant when we can destroy ignorance and fear in ourselves.  
—from "La rebelión de los ángeles" [Rebellion of the angels]

Translator's note: english titles of the works quoted in these texts are mine. The purpose of translating them was to give the non-spanish speaker an approximate idea of the topic of each work, as well as both the artist's intention in naming it and the authors' aim when citing it.

### Rubén Echagüe

Assuming America, 2008

Very seldom in the art field, theme and formal resources amalgamate with such precision and success as in Julio Rayón's works.

And this tenacious internal coherence –internal in both senses: because his production, considered as a whole, also responds, ostensibly, to what Kandinsky called the artist's "interior necessity" –, begins to "take shape" in his drawings, variegated and open, manifest and cult-inspired, and ends in those towers saturated with magical intentionality that –as in the dream told by Gérard de Nerval– while on the one hand their apices are "needles of the sky", on the other, their foundations are deep and significantly "planted in the ground".

That's because in Rayón's work, the "telluric" –which derives from the Latin "tellus": Earth –is an all-pervading reference.

Earth as the nutrient mother of everything that exists and as a deity in charge of looking after the "buried" testimonies of the past; the earth as reality and myth, as cradle and ossuary, equally magnanimous, but above all, the earth as the cauldron where –unrelentingly– the always miraculous recurrence of nature's cycles are prepared.

But then, how can this "duet" between heaven and earth, the real and the imaginary, the material struggle for survival and the impetration at arcane and almighty influences be materialized in symbolic representations? The Biblical text responds, for instance, with the ladder dreamed by Jacob (Genesis 28:12) with its "top reaching to heaven" and the angels of God ascending and descending on it, while the ancient Egyptians invoked Osiris naming him as "he who is at the top of the staircase".

Mircea Eliade warns that in many primitive societies this wedlock between the celestial and the earthly –numerically, between 3 and 4–, is usually symbolized with a rope, a stake, a tree, or a mountaintop, as the "axis of the world". And Julio adopts the latter modality, with his pyramidal towers –like metronome skeletons about to incorporate a rhythmic pulse, also offering a time

dimension–, his wood blocks delightfully adorned, his leather strips and his interlaced and knotted canvases.

The many metaphors contained in these *totems*, which naturally affirms our confidence that our ancestors are watching over us, are rich and varied. Julio plays at dividing a tree trunk lengthwise and reassembling it with the bark on the inside –disarticulating the insoluble antinomy between the internal and the external–, or pierces the wood with a myriad of nails that are, simultaneously, torment and ex-voto, marking the alternation of offerings and prayers, inlets and outlets that his works are bristled with.

Likewise, in these structures built with materials extracted from the earth, there's also metal and wood, to which are added ornate glass and woven fabrics that seem to belong to long gone civilizations, the yoke that recalls cruel servitudes, the immobile pendulum that marks the time of eternity, the crescent moon that –in the very center of this metaphysical atemporality– is still a universal emblem of the course of time, and of an irrevocable mutation that afflicts everything that exists.

And because the artist also wants to win the favor of the invisible noumena, he includes fish, those peculiar creatures that bury the splendor of their forms and colors in the night of the most unfathomable depths, and have been indissolubly associated with sacrificial rites since time immemorial.

But Julio Rayón's pieces, like all worthy works of art, challenge yet another apparent antithesis.

Universal in their clear reference to spiritual worries and the vast repertoire of symbols shared by all men on the planet, they're at the same time extremely particular in the infinity of quotes that link them to the iconography of the people of the American continent, and not only those that preceded the Spanish Conquest, because the secret use of the "golden ratio" is erected as a refined metaphor of colonial cultural penetration, which was in most cases a covert weapon for submission that served the master's interest.

Lucid plastic transmutation of an idiosyncrasy that it's high time we assumed in these parts, including all aspects of its lush originality, because though we are the product of an hybridization unilaterally administered, violently imposed more than once, we are neither indigenous nor Europeans. We're America.

**Julio César Rayón** nace el 13 de mayo de 1949 en la ciudad de Córdoba. Se radica en Rosario en 1971, en donde desarrolla su producción artística hasta la actualidad.

Ha realizado treinta y cinco muestras individuales y ha participado en más de cuarenta exposiciones colectivas. Numerosos libros contienen ilustraciones de su autoría.

Su participación en salones ha sido sostenida a lo largo de su carrera, exceptuando aquellos períodos en los que se desempeña como funcionario público. Entre los numerosos premios y menciones obtenidos pueden destacarse el del XXVI Salón Anual de Artistas Plásticos Rosarinos, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosario, 1992); Salón Rosario Grabado (Rosario, 1981), Salón de Arte Moderno (Rosario, 1981).

Sus obras pertenecen a las colecciones de diversas instituciones públicas tales como Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario (Santa Fe), Museo Camín Cosquín (Córdoba), Museo Provincial de Bellas Artes Casa de Arias Regel (Salta), Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro (Brasil) y Casa de las Américas, La Habana (Cuba).

Asimismo, muchas de ellas forman parte de colecciones particulares del país y también de Brasil, España, Francia, Alemania, Austria, Inglaterra, Estados Unidos, Méjico, Nicaragua, Bolivia y Cuba.

Por otro lado, cabe destacar que, desde siempre, su producción artística se encuentra acompañada en paralelo por la gestión cultural. Julio Rayón se ha desempeñado como Director del Museo de la Ciudad de Rosario desde 1984 a 1990. En 1985 organiza el Centro Cultural Parque Alem, en el barrio de Arroyito, en la zona norte de Rosario. En este mismo año crea el Departamento de

Restauración de Estatuaria Urbana y dos años más tarde, el Departamento de Fotografía Antigua, dos instituciones claves para la salvaguarda del patrimonio cultural de la localidad de Rosario.

Ha sido el creador de la Escuela Superior de Museología, ocupando el cargo de director de la misma desde 1985 hasta 1999. Luego de esa fecha y hasta el 2003 se desempeña como Subsecretario de Cultura de la Municipalidad de Rosario.

Actualmente, es el Director de Gestión del Programa Cultural del Área Central de Rosario, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario.

Como docente, tiene una vasta participación en el ámbito académico universitario. Es Profesor titular de la Cátedra Grabado I, por concurso nacional desde 1985, en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Desde esta perspectiva, ha conformado el jurado de concursos nacionales de todas las cátedras de la materia Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

A lo largo de su carrera ha efectuado numerosas charlas y conferencias sobre temas museológicos y artísticos. Además, ha realizado asesorías técnicas en diversas ocasiones. A nivel internacional, ha sido enviado por la Nación Argentina en el Programa de Cooperación Horizontal y como Asesor en el Área de Cultura de Nicaragua en 1996 y 1997. En el plano nacional, ha realizado asesoramiento a la Secretaría de Cultura de la Provincia de Chaco en Patrimonio y Museos. Su labor de asesoría continúa vigente hasta hoy en el Museo Municipal de El Trébol, Santa Fe (desde 1994) y el Museo Camín de Cosquín, Córdoba (desde 1981).

CASTAGNINO + MELÉN



MUNICIPALIDAD DE ROSARIO



Fondo Nacional de las Artes



"La obra de Julio Rayón podría ser vista, si se quiere, bajo la forma de un gran signo de interrogación que atraviesa los diferentes paisajes sensibles por los que ha atravesado o ha elegido atravesar a lo largo de su vida. Suma inmensa de dibujos, grabados y esculturas en los que el espectador puede descubrir los diversos atajos elegidos por el artista para nombrar lo real del mundo."

Rubén Chababo

ISBN 978-987-23363-2-5



9 789872 336325