



**Arco invisible \***  
 Enrico Mario Santi

All works Copyrighted by Lydia Rubio

La serie pictórica "Viñales" de Lydia Rubio marca la culminación del histórico empeño de esta gran artista por fundir concepto y forma, idea e imagen. No es una exageración decir que ésta ha sido precisamente la búsqueda del arte en nuestro tiempo. La coincidencia es significativa y por eso quiero reflexionar sobre el tema.

En otro momento he dicho que la obra de Lydia Rubio comienza con una premisa: el arte es un misterio cuya solución resulta tan deseable como esquiva. No bien comenzamos a develar una de sus claves, surgen otros misterios: cortar una rama hace brotar otras, como en esos **baobabs** que adornan tantos bulevares de la Florida. El resultado es un proceso de poda y rebrote: el espectador descodifica y descifra, pero sin parar. En todo ello, Lydia Rubio procede como una pitonisa gnóstica: a la caza de claves dispersas de un código antiguo, hermético, y tal vez perdido. En esa búsqueda, organiza temas de acuerdo a una estrategia formal de piezas o fragmentos geométricos estructurados en series. Pinturas, esculturas, dibujos y grabados, todos ellos debidamente acompañados de diarios, mapas, notas, e incluso garabatos. Esas series aparecen normadas, a su vez, por intuiciones de posibles correspondencias formales con códigos que van desde las letras del alfabeto y los cuatro elementos, hasta los cuatro puntos cardinales, e incluso los dioses de un panteón multicultural. Así, cada una de estas formas se constituye en clave de desciframiento cuyo significado bien podría perderse si no fuera por los misterios y bellezas que nos instan a seguir especulando. Ya sea el radiante barco fantasma de **"Written on Water"**, perdido en el esplendor de imaginarios mares; los rituales cabalísticos de **"In an Image"**; **"Alphabet series"**, donde las letras hacen de sillars musicales; o el monumental rollo escultórico de **"Toda la noche escuchamos pasar a los pájaros..."**, su penúltima pieza; en todos esos trabajos, un juego abstracto y conceptual aparece anclado, afianzado, en formas sensuales e identificables que se ofrecen magistralmente y cuya fuerza física termina seduciéndonos.



**Barco de Tierra / 1995 / Oil on wood**



**In An Image / 1998 / Oil on 9 wood panels**

No sorprende, por tanto, que dentro de esta búsqueda Rubio haya emprendido el desafío del paisaje, en particular el paisaje cubano, y dentro de éste, la legendaria región de Viñales, en Pinar del Río. Ella misma nos cuenta que hacia finales de 1990 regresó dos veces de visita a Viñales. Su percepción de la belleza de la región había sido influida por una observación del poeta cubano José Lezama Lima en carta escrita a su hermana en los años setenta. En ella, Lezama habla de la proverbial belleza del valle, y dice:

*El valle luce todo su esplendor y su gracia esbelta. Sentirse instalado frente a él es sentir el peso de toda la historia de Cuba, la que no se hizo, la que se quedó en posibilidad potencial y parece que va a irrumpir como un chorro de luz.*

*Tú recordarás que yo hice un poema al valle que se llama "El arco invisible de Viñales" Ahora ha provocado en mí sólo los placeres de la contemplación. Sentarse frente a él y ver su inmensa gama de verdes, de azules cúpricos, por donde parecen saltar hilachas de oro y todo parece como si adquiriese alas y se precipitase en incesante parábola de la tierra y el cielo.*

Un gran lienzo, más allá de las cuatro pinturas panorámicas que estructuran la serie, lleva el mismo título, **"El arco invisible de Viñales"**, que Lezama Lima escribió en Cuba en los años cuarenta y que se presenta como resumen y comentario de toda la serie. Rubio admite que las múltiples perspectivas de sus pinturas son poco convencionales, en el sentido de que presentan alternativas a la vista única del mirador oficial disponible a los turistas. Las dos semanas en Viñales Rubio las pasó montando a caballo, dibujando y fotografiando esas vistas tan peculiares que su serie nos presenta. Lo cual nos lleva a concluir que la serie es apenas documental. En sus cuadros Rubio pinta aquello que la historia de Cuba dejó en la paleta—lo que Lezama llama la historia en potencial posibilidad-- y en paisajes inéditos, invisibles a simple vista.



**Alphabet, Letter G / 1998 / Oil and assemblage on 26 cigar boxes**



**We Heard Birds Passing / 2002/ Port of Miami Commission 6 paintings, 9 sculptures and text**

Viñales ha sido uno de los sitios de elección del paisajismo cubano, tanto para artistas como fotógrafos. Pero Rubio apenas hace concesiones a los estereotipos pastorales del folklore. Si nuestra tradición del paisaje oscila entre lo pintoresco y lo bello, el tratamiento peculiar que Rubio le da abarca desde lo bello hasta lo sublime, en el preciso sentido de lo asombroso e imponente. De este modo, especula en las posibles correspondencias entre el paisaje y otras categorías: los cuatro elementos, por ejemplo, o las horas del día, e incluso actitudes morales y políticas. Por tanto, en lugar de las típicas floras o faunas campestres, cabañas y campesinos de la tradición, nos entrega puras e inhumanas formaciones geológicas, como los famosos mogotes del valle, que no se suelen representar como hostiles gigantes; noches invisibles, paisajes de luna en tinieblas, ardientes campos en tardes rojizas, cielos panorámicos que levemente se relacionan con la abigarrada tierra. Es evidente que Rubio está enamorada de esas formas y estados anímicos más allá de cualquier revelación nacionalista, y que se entrega a ellos en composiciones tan estructuralmente inusuales, con perspectivas tan inverosímiles o al menos inadvertidas en la tradición cubana, que es lícito preguntarse si en verdad son fieles representaciones, o tal vez reproducciones imaginarias que están destinadas a ilustrar alegorías políticas.

Nuestra tradición paisajística describe y afirma: la naturaleza es armónica y está en paz consigo misma. Los cuadros de Rubio alteran esa armonía incorporando enigmas dentro del paisaje. ¿Cuál es la relación –nos preguntamos- entre la tarde rojiza, las dos torres ardientes en el lado derecho del lienzo y el concepto de **"subversión"**, [landsof subversion.jpg] al que su título alude? ¿Cómo es que las nubes violetas y el río calcinado se relacionan entre sí en **"Land of Reflection"** ("Tierra de reflexión")? [reflexion58x78copy.jpg] ¿En qué sentido el cielo panorámico sugiere "disolución" en el lienzo que lleva el mismo nombre? ¿Cómo es que la terrenal y absoluta presencia de los mogotes implica **"Resistencia"**? Al hacer todo esto Rubio nos obliga a cuestionar el sentido del paisaje, el espíritu de lugar –ese *genius loci* que la habita (no olvidemos que sus ancestros son de Pinar del Río), junto con el sentido de la región y de nuestra relación con ciertos estados anímicos y valores morales. Los precursores del paisajismo cubano, de Esteban Chartrand a Domingo Ramos, habían trabajado bajo una máxima: "Cuba, ¡qué linda es!" Su representación colectiva del paisaje era un elogio y nacionalista anuncio publicitario. Lydia Rubio nos hace exclamar, por el contrario, otra cosa: "Cuba, ¡qué extraña es!": el paisaje se vuelve una pregunta, parte de una reflexión post-nacional.



**Invisible Arc / 2000 / Oil on canvas**



**Land of Subversion / 2000 / Oil on linen**



Aunque bien podría ser que los lienzos de Rubio también forman parte de esa misma tradición cubana. Nuestro gran crítico de arte, Carlos M. Luis, alguna vez señaló que “para el criollo, el paisaje empieza como un lugar de descubrimiento y luego deviene un espacio de reflexión sobre su propio destino”. Nada mejor para confirmar **“Invisible Arc”**, el gran lienzo que sirve de comentario a toda la serie y que lleva el título del célebre poema de Lezama Lima. Dos desproporcionados, y por tanto irreales, mogotes se miran en una divisoria que ocupa el centro del lienzo. En el fondo de la meticulosa y mimética representación aparece un promontorio bastante reducido, mientras que el primer plano presenta hileras de frágiles palmeras que están disminuidas por la majestuosidad de los mogotes, como si fueran una versión cubana de los Himalayas. Encima de cada mogote aparece un letrero: uno dice “Aquí” y el otro “Allá”. Aunque el signo de “Allá”, retirado en perspectiva, aparece al revés: estamos frente al Aquí y detrás del Allá, más cerca del Aquí que del Allá, mirando al Aquí mientras nos deslizamos detrás del Allá.

Como **“Mar de Ebirac”**, el tondo central de la reciente serie “Project Room”, “Invisible Arc” ofrece, por tanto, una alegoría geográfica que representa el sentido de una región –porque Viñales es, en verdad, no un lugar sino una región; lo que el filósofo Edward Casey ha llamado, en su reciente gran libro, “el coherente agrupamiento de espacios dentro de la apertura del paisaje- un agrupamiento que al mismo tiempo refleja y depende de la coexistencia y la contigüidad”. La definición que Casey ofrece de región tiene como referente inmediato las diversas meditaciones que John Constable realizara sobre el paisaje de su nativa East Anglia. Pero resulta igualmente válida para la patria de Rubio, dividida como está entre comunidades de la isla y del exilio. Por tanto, lo que “Mar de Ebirac” representa como mapa imaginario de la Bahía de Biscayne, “Arco invisible” lo dramatiza como una alegoría geográfica, una topo-alegoría, si se quiere, de la región de Viñales. Y si Viñales, en general, es una metáfora de la nación cubana, entonces “Arco invisible” presenta la alegoría de una Cuba históricamente dividida en dos – ¿dos géneros, dos espacios, dos razas, dos religiones? Y es igualmente la alegoría de la propia serie de Rubio sobre Viñales porque explora la región de manera plural, en busca de vistas alternativas del valle fuera de la oficial, la confeccionada bien para turistas o para nativos haraganes. Ese “arco invisible” es, desde luego, el que conecta el Aquí con el Allá; formando un arco sobre el precipicio que divide los dos mogotes; un precipicio tanto más amenazante cuanto percibimos su irreal altura.



Land of Resistance / 2000 / Oil on linen



Land of Reflection / 2000 / Oil on linen

No es preciso comulgar estrictamente con esta interpretación geográfica o política. Si el espacio vacío en el centro del lienzo sugiere no sólo aire y mar, sino el vacío del Aquí y el ahora del más Allá, los dos mogotes evocan, a su vez, otras dualidades: Día y Noche, Tierra y Cielo, masculino y femenino. ¿Acaso nos sorprendería saber que en la tradición del paisaje chino, el “yin” y el “yang”, los dos principios básicos del Tao, no son únicamente principios metafísicos (como dar y recibir), sino esencial y originalmente sentidos de un espacio concreto, como los dos lados de una colina: sombra (yin) y sol (yang)?

Ya sea concreto o metafísico –tal vez los dos-, la meditación sobre la región que nos ofrece Lydia Rubio propone que nos imaginemos no tan sólo un espacio– Allá -, tan deseable como inalcanzable, sino que lo imaginemos desde un Aquí. “Viñales” nos invita a visitar con nuevos ojos esa región. Y también a imaginar una relación en la cual el uno se vuelve otro: peregrino en su patria.

\* Leído en la Galería **Americas Collection** de Coral Gables, Fl., el 21 de enero, 2003 en la apertura de la muestra de la serie **Viñales** de **Lydia Rubio**.



Sea of Ebirac / 2001 / Oil on wood with aluminum sculpture

## Invisible Arc Enrico Mario Santí

Lydia Rubio’s “Viñales” series signals, I believe, the culmination of the artist’s search to bring together form and concept, image and idea. It is no exaggeration to say that this has also been the search of art in our time. Such coincidence is significant, I think, and we might tonight reflect upon both.

I have said elsewhere that Lydia Rubio’s works start out with one premise: art is a mystery the solution to which is as desirable as it is elusive. No sooner do we begin unraveling one of its clues, than it spawns other mysteries: cutting one branch off of the tree makes other branches sprout, like those baobabs that grace many Coral Gables streets. The result is an endless cutting and pruning: the spectator must constantly decode and decipher. In this, Lydia Rubio proceeds like a modern Gnostic: she is intent on pursuing the dispersed clues of an ancient hermetic code. For this she organizes themes according to a formal strategy of geometric pieces or fragments, structured in series. Paintings, sculptures, drawings and prints--duly accompanied by diaries, maps, notes and even doodles. In turn, these series are ruled by insights into possible correspondences with conceptual codes that range from the letters of the alphabet and the four elements, to the cardinal points and even the gods of a multicultural pantheon. Taken piecemeal, each of these forms constitutes a clue for a plot the meaning of which may well be lost but whose mystery and beauty seduces us into further speculation. Be it the radiant ghost ships of “Written on Water”, lost in the splendor of imaginary seas; the Kabalistic rituals of “In An Image” or the “Alphabet Series”, where letters play musical chairs; or the monumental scroll of “All night long we heard birds passing,” her latest public art piece, in all these works abstract conceptual play is anchored, fastened, if you will, onto sensuous, recognizable forms, rendered masterfully and whose sheer physicality ends up seducing us.

It is hardly surprising, then, that within such a search Rubio should have tackled the challenge of landscape, particularly the Cuban landscape, and within that, the region of Viñales Pinar del Río. She tells us that she returned there twice at the end of the 1990’s and that her perception of the region’s beauty was influenced by a statement made by Cuban poet José Lezama Lima in a letter written to his sister in the 1970’s, where he speaks of the valley’s proverbial beauty. To quote that statement,

*The valley is graceful and splendid. To face it in contemplation is to feel the weight of the history of Cuba, not the one that was made but the one that remains a possibility and seems like an appearance of a ray of light. To sit before it and see its huge spectrum of green and copper blues, shot through with threads of gold, everything looks as if it’s about to fly off and crash down in a ceaseless parabola from earth to sky.*

A large canvas beyond the four panoramic paintings that structure the series carries the same title “Invisible Arc” [In Spanish, “El arco invisible de Viñales”] that Lezama Lima wrote in Cuba during the 1940’s and is meant as a summary and comment upon the entire series. Rubio also tells us that the multiple points of view the paintings show are unconventional, in the sense that they are alternatives to the single portal or mirador that is available to most tourists who visit the valley. Rubio spent two weeks in Viñales horseback riding, sketching and photographing the unusual views that she captures in her series. Clearly, the intent of the series is hardly documentary. In her pictures, Rubio paints what Cuban history left potentially unpainted in the palette, so to speak, and in views seldom seen by the naked eye.

While historically Viñales has been a favorite site for Cuban landscape artists and photographers, Rubio makes little if any concessions to the pastoral stereotypes of folklore. If Cuban landscape tradition ranges from the picturesque to the beautiful, Rubio’s peculiar treatment spans from the beautiful to the sublime, in the precise sense of the astonishing and the awe-inspiring. She speculates on the correspondence of landscape to the four elements, the times of day, and even moral and political positions. Instead of typical country flora or fauna, huts or peasant folk, she renders us stark, inhuman geological formations, like the valley’s famous mogotes, often depicted as threatening giants; unseen night or moon-shaded views, fields burning in afternoon red hues, panoramic skies that barely relate to the variegated earth. Rubio is in love with these forms and these moods beyond any nationalist illusions, and she renders them in compositions so structurally unusual, through points of view often so far-fetched or at least unseen in the Cuban tradition, that one cannot help but wonder whether they are accurate representations, or perhaps imaginary renderings meant to illustrate political allegories.

Cuban landscape tradition describes and make statements: Nature is harmonious and at peace with itself. Rubio’s pictures, on the other hand, disturb that peace by introducing enigmas in the same landscape. What is the relationship between the red afternoon hues, the two towering fires on the right side of the canvas, and the concept of subversion? How do the violet clouds and blackened river relate to each other in “Land of Reflection”? In what sense does the panoramic sky suggest dissolution in the canvas of the same name? How do the mogotes’ sheer earthly presence imply Resistance? In so doing, Rubio makes us question the meaning of landscape, the spirit of place—that genius loci that is her own (remember her ancestors are a natives of Pinar del Río), along with the significance of region and our relationship to certain moods and moral positions. Previous Cuban landscape artists, from Esteban Chartrand to Domingo Ramos, had worked under the maxim: “Cuba, qué linda es!”. Landscape painting as praise and nationalist advertising. As if responding to that profound statement, Lydia Rubio’s landscapes make us

exclaim, "Cuba, qué extraña es!. Landscape as a mirror of post-national reflection and questioning.

It may well be, however, that in that sense, Rubio's canvasses are very much part of the Cuban landscape tradition. My good friend Carlos M. Luis once remarked that "for the Creole, landscape began as a site of discovery and later became a site of reflection of his destiny". Nothing bears that statement better than "Invisible Arc", the large piece that serves as a comment to the entire series and that bears the title of Lezama Lima's famous poem. Two oversized, and therefore unreal, mogotes face each other across a divide that occupies the center of the canvass. In the meticulous mimetic rendering, the background shows a much-reduced promontory, while the foreground displays several rows of skinny palm trees dwarfed by the mogotes' sheer monumentality, as if they were Cuban Himalayas. Atop each mogote sits a lettered sign--one reading "Aquí" [here] and the other "Allá" [there]—though the sign for "Allá", removed in perspective, appears backwards: we are in front of Aquí and behind Allá, closer to Here than to There, facing Here while still creeping behind There.

As in "Sea of Ebirac", the tondo centerpiece from Rubio's recent "Project Room" series, "Invisible Arc" constitutes, then, a geographical allegory that in turn reflects upon the significance of region—Viñales is not a place but a region-- what philosopher Edward Casey in a recent book calls "the coherent clustering of places within the openness of landscape—a clustering that both depends on and reflects... contiguity and coexistence". Casey's definition of region has in mind John Constable's diverse 19th century meditations on the landscape of his native East Anglia, but it is clear that it applies as well, on one level at least, to Rubio's divided homeland between island and exile communities. What "Sea of Ebirac" portrays as an imaginary map over a reasonable facsimile of Biscayne Bay, "Invisible Arc" dramatizes as a geographical allegory, a topo-allegory, if you will, of Viñales. If Viñales is, in general, a metaphor of the Cuban nation, then "Invisible Arc" is an allegory of a Cuba historically divided into at least two. It is also an allegory of Rubio's own Viñales series, which explores the region in plural form, seeking alternative views of the valley outside of the official view sanctioned for tourists, or lazy native visitors. The "invisible arc" is of course the one that connects Aquí with Allá, here with there, arching over the precipice that divides the two mogotes, a precipice made all the more daunting and threatening by their unreal height. One need not of course adhere strictly to this geographical or political interpretation. While the empty space at the center of the canvas suggests not only ocean and air but also the emptiness that separates the here and now from the beyond of death, the two mogotes evoke other dualities: Night and Day, Earth and Heaven, male and female. Would it surprise us to know that in the Chinese landscape tradition "yin" and "yang", the two famous Taoist principles, are not only metaphysical principles (such as giving and receiving), but principally, and originally, senses of concrete place that related the two sides of any hill: the shady side (yin) and the sunny side (yang)?

Whether concrete or metaphysical—perhaps both--Lydia Rubio's meditation on region proposes that we visualize not only a concrete place-- There: Allá--, all the more desirable because it remains unattainable, at least temporarily, but that we visualize it from Here: Aquí. "Viñales" invites us to visit a region visually, and to imagine a relationship in which we all become pilgrims at home.

Enrico Mario Santí  
Las Americas Collection  
Coral Gables, Fl.  
January 21, 2003

---

**Enrico Mario Santí** hold the **William T. Bryan Endowed Chair in Hispanic Studies** at the **University of Kentucky**, Lexington. He has taught at **Cornell, Georgetown** and the **University of Miami**, at which he held, in 1996, the **Emilio Bacardí Chair in Cuban Studies**. Santí grew up in Miami and is the author of a number of studies in Latin American Literature, the latest one of which is **Bienes del siglo. Sobre cultura cubana**, published by Mexico's Fondo de Cultura Económica.

volver arriba 