



# Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial purpose will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Su reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.

Please note that the layout of certain documents on this website may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio web pueden haber sido modificados para mejorar su legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver el diseño original.





RAQUEL RABINOVICH



**RAQUEL  
RABINOVICH**

**ANTOLOGÍA DEL LECHO DE LOS RÍOS /  
ANTHOLOGY OF THE RIVERBEDS**



## RAQUEL RABINOVICH: ANTOLOGÍA DEL LECHO DE LOS RÍOS / ANTHOLOGY OF THE RIVERBEDS

Organización y producción / Organization and production: Fundación Alon para las Artes

Exposición / Exhibition: octubre-diciembre / October-December, 2008, Fundación Alon, Buenos Aires

### Exposición / Exhibition

Coordinación general /  
General coordinator:  
Ingeniero Jacobo Fiterman

Curaduría / Curator:  
Julia P. Herzberg

### Libro / Book

Coordinación general /  
General coordinator:  
Ingeniero Jacobo Fiterman

Editora / Editor:  
Julia P. Herzberg

Diseño gráfico / Graphic design:  
Estudio Marius Riveiro Villar

Traducción al castellano /  
Spanish translation:  
Cora Sueldo

Corrección de textos en castellano /  
Proof-reading in Spanish:  
María Olga Martedí

Corrección de textos en inglés /  
Proof-reading in English:  
Frances Kianka

Créditos fotográficos / Photo credits:  
Douglas Baz: tapa/cover, pp. 24, 25, 33-  
35, 37, 40-45, 47, 48, 61, 62, 69, 72, 78, 85  
George Ermc: pp. 61 y 81  
Michael Nelson: pp. 29 y 30  
Stan Ries: p. 20 arriba/up  
Isabel Carlota Rodríguez: p. 23  
Ivan Dalla Tana: p. 20 abajo  
Dorothy Zeidman: pp. 22 y 59

Preparación de las fotos / Photo  
preparation: Joy Taylor

Imagen de tapa / Cover image:  
*Emergences, Rotary Park*. Río Hudson,  
Kingston, Nueva York, 2001.

### Agradecimientos / Acknowledgements

Alicia Bliffeld, Andrea Campbell,  
Manus Campbell, Rafael Ferraro,  
Wendy Gimble, José Luis Reissig,  
Lucia Reissig, Camilo Rojas,  
Bill Simmons, Luisa Valenzuela,  
Linda Weintraub

La obras pertenecen a la artista /  
The works belong to the artist

© 2008, Fundación Alon  
© de los textos, los autores / The authors for their texts  
© de las imágenes, Raquel Rabinovich / Raquel Rabinovich for the images  
Todos los derechos reservados / All rights reserved  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN: 978-987-24659-0-2

Impreso en Argentina



## ÍNDICE / CONTENTS

- 9 INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION  
Julia P. Herzberg
- 13 NARRATIVA: VIDA Y ARTE / NARRATIVE: LIFE AND ART  
Jenny Fox
- 27 LA MENTE MEDITATIVA, CREATIVA Y PERCEPTIVA:  
*PABHAVIKAS, EMERGENCES Y RIVER LIBRARY* /  
THE MEDITATIVE, CREATIVE, AND PERCEIVING MIND:  
*PABHAVIKAS, EMERGENCES, AND RIVER LIBRARY*  
Julia P. Herzberg
- 51 PACIENTES ACTOS DE PARADOJA / PATIENT ACTS OF PARADOXY  
Patricia C. Phillips
- 65 CONVERSACIÓN CON / CONVERSATION WITH  
RAQUEL RABINOVICH  
Ana María Battistozzi
- 87 TEXTOS EN INGLÉS / ENGLISH TEXTS
- 111 APÉNDICE / APPENDIX



## INTRODUCCIÓN

Julia P. Herzberg

La carrera artística de Raquel Rabinovich ha adoptado dos modalidades de forma y pensamiento: la abstracción y la exploración de la oscuridad y lo invisible. Su búsqueda metafísica del significado del ser se expresa a través de la pintura, el dibujo y la escultura. Ha descrito este viaje de toda una vida como un proceso de internarse en la oscuridad para ver y en lo desconocido para conocer.

La exposición *River Library*, que se presenta en la Fundación Alon junto con la publicación que la acompaña, *Raquel Rabinovich: Antología del Lecho de los Ríos / Anthology of the Riverbeds*, ofrece una oportunidad muy bienvenida para dar a conocer la obra de esta artista argentina a nuevos públicos, muchos de cuyos integrantes pueden no estar familiarizados con sus lineamientos formales, conceptuales y espirituales, dado que estos han evolucionado a lo largo de más de cincuenta años.

*River Library* presenta una selección de dibujos en barro y un video sobre *Emergences*. Aproximadamente, cuarenta dibujos pertenecientes a la serie en curso, *River Library*, han sido seleccionados entre más de doscientas treinta obras, pertenecientes al período 2002-2008. Los dibujos son realizados en una solución de barro y agua con sedimentos provenientes de numerosos ríos del mundo, entre ellos el Ganges, de la India; el Hudson, de Nueva York; el Ayeyarwady, de Birmania (Myanmar); el Urubamba, de Perú; el Mekong, de Laos; el Orinoco, de Venezuela; el Río de la Plata y el Paraná, de Argentina. El video *Emergences* documenta en forma poética las ocho diferentes instalaciones en piedra sobre la costa del río Hudson, durante la marea baja y alta, cuando el agua cubre y descubre las piedras; lo hace a lo largo de un período de veinticuatro horas, durante el cual se aprecia un contrapunto entre la visibilidad y la ocultación.

La publicación consta de tres ensayos, una entrevista con la artista y un historial de sus exposiciones, que incluye una bibliografía y la lista de obras representadas en colecciones públicas. El primer ensayo, "Narrativa: vida y arte", de Jenny Fox, brinda el resumen más significativo de la vida y obra de la artista hasta la fecha. Comienza con los primeros años y su formación temprana en Córdoba y Buenos Aires; luego describe algunas de sus oportunidades "epifánicas" en Europa, donde desde fines de 1955 hasta 1961, estudió en conocidos talleres y universidades, vio grandes obras del arte universal, evolucionó de la figuración a la abstracción, y continuó exponiendo. Entre 1961 y 1967, trabajó nuevamente en Buenos Aires; luego se estableció en Long Island, Nueva



York, y en 1979, en la ciudad de Nueva York. Su período de residencia en París entre 1992 y 1993 precedió a su traslado a Rhinebeck, Nueva York, en el Valle del Hudson, donde actualmente vive y trabaja.

Mi ensayo, “La mente meditativa, creativa y perceptiva: *Pabhavikas*, *Emergences*, y *River Library*”, toma en cuenta las relaciones entre *Pabhavikas*, las esculturas en piedra ubicadas en la propiedad de la artista, *Emergences*, sobre la costa del río Hudson, y los dibujos en barro que integran *River Library*. He analizado su conexión con la práctica de meditación budista Vipassana que la artista ha adoptado. Al establecer estos nexos, he considerado las formas, los materiales, los procesos y el contenido de las tres series.

En el ensayo de Patricia C. Phillips, “Pacientes actos de paradoja”, la crítica examina la idea y el proceso de la paradoja como un camino crítico hacia la interpretación de la obra de Rabinovich, en particular, sus dibujos. El análisis que hace Phillips del proceso recurrente empleado por la artista, de enterrar y excavar, ocultar y recuperar, aporta una nueva perspectiva crítica a los escritos sobre la producción de Rabinovich.

La “Conversación con Raquel Rabinovich” de Ana María Battistozzi nos ofrece la perspectiva de la artista con respecto a su obra como no lo había hecho ninguna entrevista anterior. La conversación comienza con el análisis que hace la artista de su primera muestra individual, *The Dark Is Light Enough / La oscuridad tiene su luz*, presentada en la Galería Rioboo en Buenos Aires en 1963, y concluye con su obra más reciente. El diálogo arroja más luz sobre los cruces entre los escritos de Jorge Luis Borges e Italo Calvino, que han interesado a la artista durante largo tiempo.

Antes de concluir, quisiera agradecer especialmente a Jacobo Fiterman, director de la Fundación Alon, por su interés inicial y continuo en la obra de Raquel Rabinovich. Aprecio mucho su apertura para conocer a una artista cuya práctica se desarrolló en gran medida lejos de su Argentina natal. Su decisión de facilitar un espacio expositivo y auspiciar una publicación de la amplitud y el mérito de la presente confirman su extraordinaria generosidad y su compromiso por documentar los aportes de los artistas argentinos a la historia del arte. Esta muestra y esta publicación brindarán, sin duda, muchos elementos importantes para comprender la mente y la práctica creativas de Rabinovich, quien durante más de cinco décadas ha reafirmado la relevancia de la abstracción como forma y tema en la obra contemporánea.



También quiero expresar mi gratitud a la artista por su infinita paciencia y por su preocupación por las cosas grandes y pequeñas, así como a la totalidad del equipo de trabajo, por su compromiso por hacer de este proyecto un éxito. Realmente ha pasado un largo tiempo desde que la primera muestra individual de Rabinovich, *The Dark Is Light Enough / La oscuridad tiene su luz* se presentara en Buenos Aires. Reflexionando acerca de la trayectoria de la artista, que ella acepta, en última instancia, como imposible de conocer, me viene a la mente el poema de T.S. Eliot "Four Quartets":

No dejaremos de explorar  
y el fin de nuestra búsqueda será  
llegar donde comenzamos  
y el lugar conocer por vez primera.

*We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> T.S. Eliot, "Little Gidding" No. 4 en *Four Quartets* (San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Co., 1943/1971), p. 59.



**LA MENTE MEDITATIVA,  
CREATIVA Y PERCEPTIVA:  
PABHAVIKAS,  
EMERGENCES  
Y RIVER LIBRARY**

Julia P. Herzberg

Las esculturas en piedra han sido el eje de la práctica artística de Raquel Rabinovich durante más de una década. En algún momento entre 1994 y 1995, creó las primeras de estas esculturas en áreas boscosas de su propiedad en Rhinebeck, Nueva York. Las últimas, realizadas en el año 2000, completaron la serie de veinte. Tituladas *Pabhavikas*, un término pali que significa “surgiendo o emergiendo de” o “un emerger constante”, fueron las precursoras de las instalaciones compuestas por esculturas en piedra ubicadas en ocho parques a lo largo de la costa del río Hudson. La primera instalación de río, terminada en 2001, engendró ideas para una serie de dibujos en barro ejecutados en Varanasi, India, al año siguiente, cuando la artista exploró por primera vez la utilización de sedimentos del río Ganges.

Los dibujos en barro siguieron su evolución simultáneamente con las instalaciones escultóricas en ríos. Los tres conjuntos de obras –interrelacionados a través del tema, el contenido y el proceso– confirman su búsqueda metafísica del significado de la existencia. Rabinovich ha descrito este viaje de toda una vida como un proceso de internarse en la oscuridad a fin de ver, y en lo desconocido a fin de conocer. La artista tuvo su primer encuentro con las enseñanzas budistas a mediados de la década del 80 y desde entonces ha adoptado la práctica de la meditación Vipassana. A su vez, ésta ha marcado su pensamiento con respecto a sí misma y a su lugar en el mundo y ha influido sobre su obra.

Desde principios hasta mediados de los años 80, Rabinovich se embarcó en la búsqueda de una práctica espiritual que le aportara respuestas a una amplia gama de interrogantes de índole existencial. En 1986, luego de varios años de explorar diversas praxis de meditación, volvió a tomar contacto con su ex esposo, José Luis Reissig, quien le habló sobre la meditación Vipassana, una práctica de inspiración budista. Abierta a nuevas formas de pensar y de ser, Rabinovich decidió participar en un retiro dirigido por Christopher Titmuss, un ex monje budista, que se llevaba a cabo en la Insight Meditation Society (IMS) en Barre, Massachussets. El retiro, de una semana de duración, se desarrollaba en silencio, con la excepción de las charlas de Titmuss sobre las enseñanzas (Dharma) de Buda, tales como Más allá de lo explicable, La naturaleza del hacer, Ni apegarse ni eludir, y Lo inmediato y lo primordial.<sup>1</sup>

Así recuerda Rabinovich esa experiencia significativa. En la meditación Vipassana (“visión penetrante”), uno permanece sentado, inmóvil, en silencio,

<sup>1</sup> Las conversaciones entre la artista y la autora se han desarrollado a lo largo de un período de varios años. Más recientemente, en preparación de esta exposición en la Fundación Alon y su publicación, hemos compartido numerosas comunicaciones durante visitas a su estudio, a través del correo electrónico y por vía telefónica desde septiembre de 2007 hasta la redacción del presente ensayo. Las citas generalmente provienen de la entrevista grabada por la autora en la ciudad de Nueva York, el 18 de abril de 2008.



con los ojos cerrados, enfocando la atención en el aquí y ahora, tratando de liberar la mente de distracciones tanto internas como externas con el fin de crear las condiciones para que se den estas “visiones penetrantes”.

Según Rabinovich, las visiones penetrantes, similares a inspiraciones, adquieren un significado especial cuando tomamos mayor conciencia de nosotros mismos como somos en realidad, más que como nos gustaría ser o como creemos ser. En la meditación Vipassana, uno aprende a estar presente donde se desarrolla la vida. “Cuando permanecemos en el presente, comenzamos a percibir la unidad de todas las cosas. Las antiguas divisiones entre el adentro y el afuera, el interior y el exterior, lo visible y lo invisible, lo luminoso y lo oscuro comienzan a disolverse”. El retiro en el IMS en Massachussets representó un punto de inflexión en la vida espiritual de la artista a medida que incorporaba gradualmente la meditación Vipassana en su existencia.<sup>2</sup> No considera que esa práctica sea diferente de la práctica de hacer arte. “El arte siempre se crea en el tiempo presente”.

Rabinovich había estado viviendo en la campiña, en las afueras de la ciudad de Rhinebeck, Nueva York, durante un par de años cuando comenzó a reconfigurar, discretamente, algunos de los afloramientos de piedras en su propiedad, transformándolos en montículos escultóricos. Recuerda haber iniciado el proyecto en forma experimental en algún momento entre los años 1994 y 1995, y haber trabajado en él de manera consistente durante alrededor de cinco o seis años. Durante ese tiempo creó veinte esculturas de piedra en dos de los siete acres cubiertos de bosque de su propiedad. La artista no recuerda qué fue precisamente lo que suscitó su interés por cambiar la configuración original, o aun la ubicación de las piedras que se encontraban en el terreno accidentado detrás de su casa-estudio. Sin embargo, varias consideraciones vienen a la mente. Se sentía visualmente atraída por la belleza de los altos árboles y las formaciones naturales de rocas que se encontraban apenas a unos metros de distancia de la ventana de su estudio. La comprobación de que el sitio tenía una apariencia diferente a diferentes horas del día y en diferentes estaciones y condiciones climáticas despertaba profundos ecos en su interior. La idea de que la naturaleza cercana a ella y a su alcance se encontraba en un estado de permanente crecimiento y descomposición, le resultaba atractiva a la artista, que se había acostumbrado a ver la renovación urbana representada por la construcción y la destrucción como un indicador de la revitalización de la ciudad. Mientras

<sup>2</sup> Desde 1986 ha asistido a varios retiros espirituales con Christopher Titmuss: uno en Bodh-Gaya, India, durante un lapso de tres semanas en enero de 1988; otro, en Totnes, Devon, Inglaterra, por un período de seis meses en 1990–1991.





*Pabhavikas 19*, 1999-2000. Rhinebeck, Nueva York. Field stone, 60, 9 x 457, 2 x 914, 4 cm (24 x 180 x 384 in.)

obal le o, svt  
-ul ndkzon  
-skuten el  
nedssd se  
zognof zol  
stins s123

<sup>3</sup> Tal como se menciona en la "Narrativa", de Fox, en 1963 la artista expuso una serie de pinturas abstractas en las que había estado trabajando desde el año anterior. *La oscuridad tiene su luz / The Dark Is Light Enough* se exhibió en la Galería Rioboo, una de las pocas galerías importantes de Buenos Aires en ese tiempo. El título indicaba la naturaleza de sus inquietudes metafísicas.

caminaba por la parte del bosque más cercana a su patio trasero, sentía la presencia del ahora, el estar en paz con lo que la rodeaba. En ese espacio, podía alternativamente pensar en su trabajo y desconectarse de él.

Tengo la impresión de que a medida que Rabinovich se familiarizaba aún más con las vistas y los sonidos, con la sensación del bosque, se daba cuenta de que las rocas estaban tanto ocultas como visibles, con parte de sus formaciones escondida en la oscura tierra y parte sobre nivel, a la luz. Intuyo que quería explorar este reino donde la oscuridad y la luz se encuentran, al aire libre, tal como lo había estado haciendo en el interior de su estudio durante más de treinta años.<sup>3</sup> Cualquiera que haya sido la vaga idea de la artista sobre un posible proyecto relacionado con las rocas, sus procesos de pensamiento





*Pabhavikas 1*, Rhinebeck, Nueva York, 1995-1996. River split stone, 91,4 x 396,2 x 975,3 cm (36 x 156 x 384 in.)

se gestaron durante un lapso de tiempo considerable.<sup>4</sup> A su regreso de París en 1993, Rabinovich comenzó a visitar las canteras locales en Dutchess County y el vecino Ulster County, donde descubrió diferentes clases de piedra, cercos de piedra y arquitectura vernácula en piedra. Observó el trabajo de los picapedreros y aprendió de ellos. Pensó en la piedra, en los intervalos entre los dibujos de la serie *Thrones for the Gods*, 1992-1996, y las pinturas *Garbhagrihas*, 1993-1995, una palabra en sánscrito que significa santuario interior.

Entonces un día, en 1994 ó 1995, Rabinovich se presentó en una cantera y encargó la primera remesa. Cuando la recibió, dio las directivas a dos asistentes para que colocaran las piedras, una por una, sobre las rocas existentes o próximas a ellas. Sin contar con un bosquejo, ni qué hablar de un plan maestro, las esculturas de piedra comenzaron a plasmarse. Aunque las reconfiguraciones iniciales fueron tentativas, marcaron el comienzo de lo que eventualmente se transformaría en veinte montículos escultóricos compuestos por *river split stone*, *mountain laurel stone*, *Catskill mountain stone* y *fieldstone*. Cuando decidía agregar piedras a un montículo ya existente, compraba más. Con la ayuda de dos hombres, cada piedra era acarreada a mano y colocada cuidadosamente en el lugar indicado. Cada montículo evolucionó a lo largo del tiempo con la debida consideración al largo, ancho y altura de las acumulaciones, así como al color de las piedras. A veces las piedras originales eran trasladadas a una nueva ubicación entre los árboles e incrustadas en la tierra para dar origen a una nueva escultura. En otros casos, se quitaban piedras de un determinado montículo y se agregaban a otro.

La forma meticulosa en que las piedras han sido colocadas sobre, o al lado de otras impresiona por su belleza. Casi parece como si esta disposición hubiese sido creada por la naturaleza misma. Su inserción dentro de la naturaleza es comparable con los delicados trabajos de Ana Mendieta, que se basaban en la modificación de la disposición del musgo sobre la piedra, los hongos sobre troncos, las hojas en los árboles y las flores en los campos. Esta artista conceptual, pionera del arte corporal y el arte de la tierra, impartía a los elementos de la naturaleza la forma y la dimensión del contorno de su cuerpo, su silueta. El propósito de esta imagen icónica era vivificar la idea de que la naturaleza es una entidad viva, reproductora y eterna.

Las esculturas bajas se llamaron *Pabhavikas*, puesto que parecían emerger de las piedras naturales del bosque. Cuanto más trabajaba la artista con las

<sup>4</sup> En 1987-1988 la artista y José Luis Reissig visitaron templos en Egipto, India, Nepal, Tailandia e Indonesia. Pasaron alrededor de seis meses en la India visitando antiguos templos en lugares como Bombay, Shantivanam, Calcuta, Madrás, Tamil Nadu, Pondicherry, Bodh-Gaya, Kerala, Delhi, Auroville, Madurai, Jaipur, Tanjore, Tirupathi, Tiruchirappalli, Puri, y Rajastán. Ver la "Narrativa" de Fox en relación con las observaciones de Rabinovich sobre los asiáticos que se encontraban en y alrededor de los templos con referencia a la creación y contemplación de su propio arte.



piedras, cubriendo algunas, descubriendo otras, mayor era su comprensión de que formaban parte de su búsqueda, de su viaje de la luz hacia la oscuridad para poder ver la luz. Desde el punto de vista tanto del proceso físico como del conceptual, las capas de rocas son análogas a las marcas hechas con la mano sobre el papel o a las pinceladas sobre el lienzo. En sus dibujos, Rabinovich cubre la superficie del papel hecho a mano con cientos de marcas realizadas con grafito, manganeso, o aguadas de tinta, hasta que se convierte en un fondo consistente en un número infinito de trazos gestuales a los que agrega toques de carbonilla, lápiz y pastel. La artista siempre es consciente de la “presencia y la ausencia –de lo visible y lo invisible– durante el proceso de dar vida aun dibujo, y por extensión, a una escultura de piedra”. La guía tanto las posibilidades formales del medio, ya sea que se trate de papel o piedra, como el viaje interior que motiva la exploración. Por presencia se refiere a la capa original de marcas hechas con la mano que cubren la hoja de papel en blanco, y a las capas de marcas adicionales que cubren completamente las anteriores para formar la capa superior. Por ausencia, se refiere a lo contrario. El papel que originalmente era la superficie ya no está visiblemente presente sino que está oculto bajo innumerables capas de trazos.

La ejecución de las esculturas de piedra fue una actividad privada. Las únicas personas que las vieron a medida que evolucionaban fueron los amigos que visitaban la casa o el estudio de la artista. Las esculturas no fueron documentadas fotográficamente de manera de poder ser exhibidas como intervenciones a gran escala en la naturaleza o como arte de la tierra (*land art*). Al menos hasta el momento, existen como proyecto escultórico privado que ha aportado una contribución significativa a la visión del arte abstracto de la artista y favorecido su investigación metafísica. Las esculturas *Pabhavikas* llaman la atención sobre el momento, sobre el ahora, cuando son vistas *in situ*. Se transforman a lo largo del día a medida que el sol o las nubes proyectan luz o sombra sobre ellas: se transforman en medio de los diferentes climas cuando la nieve, la lluvia o el rocío las envuelven. Son las receptoras de ramas y hojas caídas y también de heces de animales (pájaros, ciervos, ardillas). Se convierten en el hogar de animales terrestres que apenas desordenan las pilas. El viento y el agua, entre otros elementos, provocan cambios en su configuración. Que así sea. Aunque no son efímeras, son transitorias. Buda hace alusión a la transitoriedad, la necesidad de no



apegarse y de dejar ir. Desaparecerán cuando tengan que desaparecer, y esto es parte de su construcción.

No obstante, en el ínterin, las esculturas de piedra reconocen el gesto de la artista en una forma humilde y silenciosa. Llaman la atención sobre la tierra que las rodea y sobre los árboles que las cobijan. En algún momento del año 2000, cuando ya habían sido creadas veinte *Pabhavikas*, Rabinovich decidió llevarlas en nuevas direcciones. Enfocada en continuar su investigación sobre la relación entre la mente meditativa, la creativa y la perceptiva, comenzó a considerar las posibilidades de crear instalaciones escultóricas al aire libre que pudieran extender el alcance de muchas de las ideas formales, espirituales y conceptuales representadas por las esculturas *Pabhavikas*.<sup>5</sup>

Su objetivo era crear instalaciones de piedra similares a orillas del río Hudson, “donde no hay una separación fija entre la tierra y el agua”, donde las mareas revelan y ocultan las esculturas de piedra dos veces al día, y las corrientes lentamente desestabilizan su núcleo, reclamándolas eventualmente para sí. Las instalaciones escultóricas en piedra serían transitorias, como sus contrapartidas del bosque, y de forma similar a las esculturas *Pabhavikas*, parecerían emerger del suelo; de allí el nombre *Emergences*.

Convencida de que la realización de las esculturas de piedra al borde del agua era un concepto viable, comenzó el largo proceso de encontrar una playa en un parque público con acceso al río.<sup>6</sup> Sin un plan determinado en mente, empezó a explorar las posibilidades, buscando por su cuenta, hablando con la gente y siguiendo las pistas que la llevaban de una persona a otra. Los pescadores a lo largo de la costa sugirieron sitios; la Facultad de Estudios Ambientales y Ecológicos del vecino Bard College compartió su conocimiento sobre el río. Un amigo que navegaba por el Hudson y había filmado una película sobre él sugirió ubicaciones posibles. Muchas pistas fueron productivas; otras fueron callejones sin salida. Rabinovich aceptó la inevitabilidad de la lenta evolución del proceso, que continuó a lo largo de nueve años, desde el 2000 hasta el presente.

Luego de meses de investigación, Rabinovich localizó dos parques públicos que consideró apropiados para albergar instalaciones escultóricas en piedra: Rotary Park en Kingston, Ulster County, en la orilla opuesta a Rhinebeck, y Nyack Beach State Park, dos horas al sur a lo largo del curso del río, en Nyack, Rockland County. Una vez que identificó los lugares y sus jurisdicciones, se

<sup>5</sup> Este pensamiento es elucidado en el libro de la editorial Jacqueline Baas y Mary Jane Jacob, *Buddha Mind in Contemporary Art* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 2. Aunque Raquel Rabinovich no se cuenta entre los trece artistas representados en esta publicación, las entrevistas ofrecen un contexto crítico más amplio dentro del cual considerar su práctica inspirada en el budismo y su relación con la producción artística.

<sup>6</sup> En muchas zonas a lo largo del Hudson, el río es inaccesible porque no existen cabecezas de playa o porque los acantilados caen a pique.





*Emergences, Rotary Park. Río Hudson, Kingston, Nueva York, 2001*  
Piedras de cantera y de río. Dimensiones variables (cuatro instancias de la marea)





Boceto *Emergences*,  
Nyack Beach State Park

*Emergences*, Nyack Beach State Park.  
Río Hudson, Nyack, Nueva York, 2007  
Piedras de cantera y de río. Dimensiones  
variables (marea baja)



dispuso a obtener todos los permisos necesarios. Le demandó un año obtenerlos para erigir *Emergences* en el Rotary Park en 2001 y seis años más tarde fue autorizada la instalación creada finalmente en el Nyack Beach State Park, en 2007. Además de tener que completar innumerables formularios, la artista presentó fotografías de la zona de playa donde se erigiría la obra, bocetos de la escultura propuesta, y una narrativa del proyecto, que describía los detalles de la tarea propuesta. Una vez que la ciudad de Kingston concedió los permisos para el Rotary Park, Rabinovich solicitó la autorización al Departamento de Conservación Ambiental, DCA, (Department of Environmental Conservation, DEC), lo que requirió que se entrevistara con autoridades en el sitio y luego presentara un cúmulo de trámites que incluían la misma clase de documentación que había presentado a las autoridades del parque de Kingston.<sup>7</sup>

La primera narrativa de proyecto presentada por la artista describe las características generales –los materiales, configuración, ubicación, concepto, proceso, duración, conservación y mantenimiento, y el impacto ambiental de las primeras cuatro esculturas, ubicadas en el Rotary Park en Kingston, 2001–,

<sup>7</sup> Por cada parque en el que trabajó, la artista obtuvo en primer lugar la aprobación requerida por parte del departamento de parques responsable de la jurisdicción del parque en cuestión; luego, con estos permisos, solicitó autorización del DCA.



de Dutchmen's Landing Park en Catskill, 2002; Robert E. Post Park en la ciudad de Ulster, 2002; y Riverfront Park en Beacon, 2003. La segunda narrativa de proyecto presentada describe las tres últimas esculturas: las erigidas en Kowawese Unique Area en Plum Point Park, New Windsor, 2005; Ulster Landing Park en Saugerties, 2006; y Nyack Beach State Park en Nyack, 2007. Las dos narrativas indican el volumen de rocas que se utilizaría en las esculturas: para las primeras cuatro instalaciones, alrededor de dieciocho toneladas cada una. Las *Emergences* fueron construidas con una combinación de piedras naturales provenientes de canteras locales y piedras que se encontraban en el sitio. Las piedras seleccionadas para cada escultura provienen de las canteras más cercanas a su ubicación en el parque, de manera que parecen "surgir" del mismo suelo, lo que las reviste de una autenticidad geológica. Por ejemplo, se utilizó mármol "Etowah" y "Tiger stripe" en *Emergences, Rotary Park*; "Corinthian Granite" en *Emergences, Dutchmen's Landing Park; Walnut Hill*; "Bluestone" en *Emergences, Robert E. Post Park*; "Algonquin fieldstone" y "South Bay quartzite stone" en *Emergences, Riverfront*. En otras instalaciones creadas entre 2005 y fines de 2007 se utilizaron "Wappinger dolomite stone", "Bluestone", y "Diabase rock". Extraídas de la tierra utilizando dinamita, las piedras empleadas en las instalaciones estaban sin labrar, eran de forma irregular y de tamaño y color variados.

La instalación en sí era un proceso racionalizado que requería de la participación de un par de trabajadores por un período de alrededor de una semana.



Trabajadores operando una pala mecánica para mover piedras destinadas a *Emergences, Kowawese Unique Area at Plum Point Park*. Río Hudson, New Windsor, Nueva York, 2005



La artista y trabajadores trasladando las piedras locales y de cantera destinadas a *Emergences, Riverfront Park*. Río Hudson, Beacon, Nueva York, 2003



<sup>8</sup> Se puede encontrar un comentario interesante acerca del papel del diálogo interno del artista en la creación artística en Artist Interviews, "Ernesto Pujol," *Buddha Mind in Contemporary Art*, pp. 200-201.

<sup>9</sup> Smithson construyó un área de terreno en forma de espiral que ocupaba alrededor de diez acres en las aguas poco profundas del Gran Lago Salado en Utah. El artista empleó hombres con maquinaria pesada para mover tierra, rocas y escombros desde la orilla y crear el *Jetty Spiral* luego de una labor de 292 horas camión y 625 horas hombre. Construyendo su obra en la cercanía de una perforación petrolera en desuso que dejaba esa parte del lago inutilizable, Smithson vio en el proyecto la posibilidad de atraer la atención pública sobre la devastación de la tierra. Ver Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture* (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1981), pp. 40, 47, 191-197, especialmente. Las cuatro cascadas creadas por Eliasson en el East River, en Manhattan, tienen entre noventa y ciento veinte pies de altura. Serán puestas en funcionamiento para su exposición al público desde las siete de la mañana hasta las diez de la noche entre junio y octubre.

<sup>10</sup> La obra en el río fue documentada fotográficamente e ilustrada en *Richard Long: Walking and Marking* (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2007), p. 50.

<sup>11</sup> Aunque la artista donó legalmente las obras al parque, dejó claro durante el proceso de solicitud de autorización que no se esperaba que los guardianes o propietarios del parque se hicieran cargo de su conservación, reparación o mantenimiento. La artista también firmó un convenio cediendo la propiedad de las instalaciones en piedra a cada departamento de parques.

Los hombres transportaban las piedras desde la cantera al sitio en camión y luego las acarreaban en una carretilla hasta la orilla del río. En el caso de las esculturas de mayor tamaño, creadas a partir de 2005, un trabajador operaba una pala mecánica para mover las piedras. Para configurarlas, la artista se guio por la disposición compositiva de las esculturas *Pabhavikas*, para lo cual dos asistentes las colocaron, una sobre otra, en montículos apilados flojamente que "abrazaban el suelo". Su bajo perfil acentuaba la horizontalidad de la costa así como la amplia extensión del horizonte; por su tamaño y color se correspondían y eventualmente se fundían con los afloramientos de rocas circundantes. Una vez completado el montículo, la artista trabajaba por su cuenta en la costa, diseminando piedras de pequeñas dimensiones que prolongaban y suavizaban los extremos más alejados del núcleo de la instalación. Al esparcirlas, desalojaba de su mente todo pensamiento superfluo, enfocándose en el momento presente de su acción creativa.<sup>8</sup>

Cada escultura, mensurable a escala humana, proporcionada en tamaño a su entorno, varía en su parte central de dos a tres pies de altura, de seis a doce pies de ancho y de nueve a doce pies de largo. La suya es una declaración de artista sin pretensiones y en ese sentido se diferencia de la escala monumental tanto de la obra de Robert Smithson, *Spiral Jetty*, de 1970, como de la de Olafur Eliasson, *New York City Waterfalls*, de 2008.<sup>9</sup>

Su visión de la naturaleza como receptora de una obra de arte temporal está más próxima a la relación de Richard Long con la tierra cuando deja huellas en el suelo o mueve piedras para marcar sus caminatas. En el contexto del río y sus flujos de marea, recuerdo particularmente su *River Avon Rainbow*, de 1969, una obra efímera en la que representó un arco iris en una ribera barrosa durante la marea baja, utilizando pintura en polvo de colores.<sup>10</sup>

Cuando Rabinovich completaba cada instalación, se alejaba de la obra, dejándola a los elementos y en el dominio público.<sup>11</sup> Esperaba que las personas que visitaran la playa admiraran el montículo por su delicada inserción en la naturaleza y que los navegantes, usando binoculares, pudiesen contemplar esta formación como una parte integral de la belleza topográfica de la cala.

Aunque Rabinovich nunca consideró los montículos como de su propiedad, regresa a cada parque anualmente en la primavera para observar los cambios ocasionados por las corrientes fluviales y las mareas que fluyen sobre y a través de las piedras dos veces al día cada seis horas. Cuando la marea está baja,





*Emergences, Riverfront Park. Río Hudson, Beacon, Nueva York*  
Piedras de cantera y de río. Dimensiones variables (marea creciente)



parecen pertenecer a la tierra; cuando está alta, parecen pertenecer al río. Los cambios diarios son casi imperceptibles, pero los anuales, aunque lentos, son más notables. Si bien la escultura creada en 2001 en la costa del Rotary Park se encuentra todavía intacta, *Emergences Dutchmen's Landing Park*, de 2002, ya no existe (Ver imagen en *Entrevista*). Pocos años atrás, el núcleo comenzó a desestabilizarse lentamente. Sin embargo, la configuración original era aún reconocible durante la marea baja hasta el año pasado (2007), cuando tanto las piedras de cantera como las locales fueron arrastradas por las rápidas corrientes del río. La artista ya no pudo encontrar ni un rastro del montículo.

El ciclo diario de seis horas de las mareas y la acción implacable de las corrientes pueden compararse con la vida, marcada por el nacimiento, el desarrollo y la muerte en un estado de perpetuo cambio rítmico. A través del flujo de las mareas, la alternada visibilidad (reveladora) e invisibilidad (ocultadora) de las piedras ofrecen una visión de estos ciclos eternos. Y como sucede con la vida misma, uno nunca sabe cuándo llegará el fin. Al desprenderse, la artista conserva el derecho al acto creativo de la vida, que se manifiesta, en parte, en continuar las instalaciones en piedra en el río, ya que señalan –como el nacimiento– un nuevo comienzo. Con enorme cariño sigue el devenir de las *Emergences* año a año, con total conciencia de que ellas también envejecen y de que es inevitable que un día desaparezcan finalmente de nuestra vista, aunque continúen siendo parte del río. La relación de las piedras con el río también ha sido expresada por Pablo Neruda:

Allí estaba la piedra antes del viento,  
antes del hombre y antes de la aurora:  
su primer movimiento  
fue la primera música del río.<sup>12</sup>

*The stone was there before the wind,  
before. . . man, before. . . dawn  
its first movement  
was the first music of the river.*

La primera instalación escultórica de río de 2001 engendró ideas para una serie de dibujos en barro realizados con sedimentos recolectados del Ganges en

<sup>12</sup> Pablo Neruda, "Las Piedras del Cielo / Stones of the Sky," *Obras*, vol. 3 (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1999), p. 558. "Stones from the Sky, XIX," en *The Poetry of Pablo Neruda*, trad. James Nolan (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003), p. 810. He modificado ligeramente la traducción eliminando dos veces "the" en la segunda línea. Rabinovich leyó este poema en particular hace relativamente poco tiempo y decidió incluirlo en esta publicación. Su elección refuerza, en el sentido más amplio, su conexión con una tradición literaria latinoamericana, y en un sentido más acotado, con la poética de un tema que ha adoptado.





Raquel Rabinovich sentada a orillas del río Ganges, Varanasi, India, 2002

Varanasi, India, durante la visita que realizara la artista en 2002. Desde entonces, Rabinovich ha creado más de trescientos veinte dibujos con sedimentos provenientes de muchos de los ríos más importantes del mundo, incluyendo el Hudson, el Ayeyarwady, el Urubamba, el Menderes, el Mekong, el Orinoco, el Río de la Plata y el Paraná.<sup>13</sup> Este gran conjunto de obras, conocido como *River Library (La biblioteca de los ríos)*, está relacionado por su tema, su contenido y su proceso con las esculturas de piedra, *Pabhavikas* y *Emergences*. A través de todas estas obras, la artista realiza su búsqueda metafísica de los aspectos invisibles o desconocidos de la mente y el espíritu.

Diariamente, durante un mes, Rabinovich se acercaba hasta el sagrado río Ganges.<sup>14</sup> Enseguida la llenó de sorpresa el descubrir que no existía separación entre el río y la gente –ambos estaban unidos espiritualmente. Fue testigo de la forma en que el río dominaba cada aspecto de la vida de los hindúes. La gente llegaba de todos los rincones a purificarse en sus aguas o a traer las cenizas de sus muertos para asegurarles una transición sin problemas a la otra vida. La artista sintió que el río “abrazaba la vida y la muerte” de un modo notable.

Para Rabinovich, el barro contiene la historia del río Ganges en sus múltiples aspectos y por ende, la historia de las personas que han vivido en o cerca de sus orillas y lo han adorado a través de los milenios. Recordando, reflexiona: “Si uno va a Varanasi hoy en día, puede ver [delante de sus ojos] lo que ha sucedido allí durante miles de años. En el río están las cenizas de mucha gente. También se arrojan al río residuos provenientes de la vida diaria. La vida y la muerte se encuentran literalmente en el sedimento. El agua fluye y el sedimento se acumula, capa sobre capa”.

Un día, a principios del viaje, con la intención de realizar dibujos en barro utilizando el sedimento del río como medio, la artista se inclinó en las aguas poco profundas, recogió un poco de barro, lo puso en un recipiente y regresó a su hotel.<sup>15</sup> Allí, en el patio, comenzó a realizar los dibujos sobre papel hecho a mano, sumergiendo cada hoja en una solución de agua, barro y adhesivo, y luego dejándola secar. Repitió este proceso hasta que el papel tuvo suficientes capas con múltiples baños de barro y luego agregó pequeñas partículas de barro seco en la superficie.

Luego de su regreso de la India, Rabinovich continuó con las instalaciones en piedra, la serie del Ganges (2002-2004), y la serie del río Hudson (2002-

<sup>13</sup> Los dibujos de la serie del Ganges datan de 2002-2004; los del río Hudson, 2002-2004; río Ayeyarwady, Birmania (actual Myanmar), 2005-2006; río Urubamba, Perú, 2005-2007; río Paraná, Argentina 2006-2007; río Menderes, Turquía, 2006-2007; río Mekong, Laos, 2007-2008; río Orinoco, Venezuela, 2007-2008; Río de la Plata, Argentina, 2008. La artista obtuvo la mayor parte del barro que utilizó en los dibujos, de los ríos que visitó. En otros casos, utilizó muestras del Ayeyarwady, el Urubamba y el Arno que le trajeron sus amigos.

<sup>14</sup> Serpenteando a lo largo de unas 1.560 millas a través del norte de la India, desde los Montes Himalaya hasta el Océano Índico, el río Ganges es conocido como Ganga Ma –Madre Ganges. El río es reverenciado como una diosa cuya pureza limpia a los fieles de pecado y asiste a los muertos en su camino hacia el cielo. Ver [http://www.sacredland.org/world\\_sites\\_pages/Ganges.html](http://www.sacredland.org/world_sites_pages/Ganges.html)

<sup>15</sup> Dejó un poco de agua en el recipiente y la utilizó en la mezcla que preparó para los dibujos. También recogió una cantidad más grande de barro en un cubo que no está visible en la fotografía. Comunicación por correo electrónico con la artista, junio 1, 2008.



*River Library 50, 2002-2004*  
Barro del río Ganges (India) sobre papel  
Essindia  
27,9 x 54,6 cm (11 x 21 1/2 in.)



2004). Los dibujos tienen un estatus claramente independiente. Nunca son poco precisos o espontáneos, sino que son siempre pulidos y deliberados; tampoco son nunca bocetos para pinturas, un género que dejó de lado calladamente en el 2000. Al considerar el proceso progresivo que implican los dibujos en barro, deberíamos tener en cuenta que estos, de forma similar a series anteriores que utilizaban otros medios, se desarrollan a lo largo del tiempo. La artista trabaja en ellos lentamente, casi a diario. A través de esta actividad deliberada, enfocada, crea en el momento presente. Y en esta tranquila determinación, el proceso de Rabinovich resulta muy diferente de los dibujos teatralmente pirotécnicos del artista chino Cai Guo-Qiang, que explotan y se queman sobre el papel o la tela.

Si observamos las cualidades formales de los dibujos, notamos aspectos sorprendentemente variables. Cada dibujo de las series del Ganges y el Hudson, por ejemplo, muestra una ligera diferencia de tono en el color del barro. Sin embargo, debido al color del sedimento, la serie del Ayeyarwady es de un tono beige claro, y la serie del Urubamba muestra un claro tono naranja quemado. La textura también varía de una hoja a otra, ya que el papel, al ser cubierto con numerosas capas, revela sus irregularidades y por ende las sutiles variaciones en su superficie. Cada hoja también produce una calidad inesperada de luminosidad. Hay un elemento paradójico en el barro: parece opaco y denso mientras se encuentra en el lecho del río y permanece así en el recipiente donde es alma-





*River Library 60*, 2002-2004  
Barro del río Hudson (Nueva York) sobre papel Essindia  
45,7 x 60,9 cm (18 x 24 in.)





*River Library 78, 2005-2006*  
Barro del río Ayeyarwady (Birmania) sobre papel Essindia  
55, 8 x 63,5 cm (22 x 25 in.)





*River Library 307*, 2005-2007  
Barro del río Urubamba (Perú) sobre  
papel Essindia  
28 x 60 cm (11 x 23 1/2 in.)

cenado hasta su uso. Más tarde, luego de ser mezclado con el agua y utilizado en capas sucesivas sobre el papel, aparece luminoso, casi transparente.

Cada dibujo posee un conjunto diferente de características físicas. Muchos están compuestos por varias hojas de papel unidas entre sí como formando un libro. Por ejemplo, *River Library 50*, Ganges, consiste en dos hojas unidas por el centro para formar una especie de díptico. Una serie de nueve hojas de papel muy pequeñas, de formato horizontal, están adheridas a lo largo de la línea que forma el centro de esto que semeja las páginas de un libro abierto, creando de esta manera una composición abstracta única. *River Library 60*, río Hudson, estructurada de forma similar, presenta el dibujo de un cuadrado más pequeño superpuesto a la línea vertical donde se unen las dos hojas de mayor tamaño. *River Library 314*, río Mekong, muestra tres hojas de papel de varios tamaños que se superponen, coincidiendo en el centro para sugerir el pliego central de un libro abierto. La rigidez del papel, que es el resultado de las numerosas capas, da cuerpo al dibujo, transformándolo de objeto bidimensional en tridimensional. Lo mismo puede decirse de *River Library 301*, río Mekong.





*River Library 301*, 2007-2008  
Barro del río Mekong (Laos) sobre  
papel Essindia  
40,6 x 78,7 cm (16 x 31 in.)



*River Library 262*, 2002-2004  
Barro del río Ganges (India) sobre  
papel Essindia  
6 x 9 cm (2 1/4 x 3 1/2 in.)

Doce hojas de papel, rectilíneas, están adheridas a una hoja que funciona como soporte para crear un diseño geométrico repetitivo. Cada hoja individual, de bordes irregulares, revela una textura diferente, resaltada por el agregado de motas de sedimento en la superficie, por variación de color y luminosidad.

Otra característica notable de este extenso proyecto de ocho años de duración es la diferencia de tamaño de las obras individuales dentro de cada serie. El dibujo más grande, *River Library 273*, de la serie del río Orinoco, mide aproximadamente 78 x 80 centímetros (30 1/2 x 31 1/2 pulgadas); y el más pequeño *River Library 262*, de la serie del río Ganges, alrededor de 6 x 9 centímetros (2 1/4 x 3 1/2 pulgadas). Cada una de las hojas rectilíneas abstractas revela los más sutiles microdetalles.

Los materiales y procesos utilizados en los dibujos son una parte conciente y explícita del contenido de cada obra, como se ha señalado más arriba al analizar la serie del Ganges. El sedimento utilizado resume la historia de una cultura desde tiempos inmemoriales. Por consiguiente, el proceso de sumergir repetidamente una hoja en un baño de barro es una referencia metafórica a las historias y culturas, tanto registradas como no registradas, de personas que han vivido cerca de los ríos a lo largo de milenios. El proceso ritual de sumergir y secar puede ser comparado también con la marea que cubre y descubre las esculturas de piedra en el río en un eterno flujo rítmico.

Cada serie de *River Library* suscitará, inevitablemente, respuestas de tipo personal por parte de los espectadores, las que dependerán de sus experiencias individuales así como de su conocimiento de los diversos ríos. El río Hudson, por ejemplo, es uno de los estuarios más importantes y con más historia en los Estados Unidos. Los pueblos originarios de Norteamérica habitaron en sus orillas o en sus cercanías, dependiendo de él para su transporte, comercio y agricultura mucho antes de que el explorador isabelino, Capitán Henry Hudson, lo descubriera en 1609 y lo llamara el Gran Río de las Montañas. Durante la era de la primera exploración europea de América, el Hudson tuvo una posición estratégica en la defensa de la nueva frontera sobre la costa este. Desde la Independencia y a lo largo del siglo XIX, el río continuó siendo importante para el transporte y el comercio. Conocido por su belleza, fue un tema favorito de los artistas de la Escuela del Río Hudson del siglo XIX. A medida que el desarrollo industrial crecía a lo largo de sus costas en el transcurso del siglo XX, aumentaba también la contaminación. En la actualidad, los guardianes del





*River Library* 314, 2007-2008  
Barro del río Mekong (Laos) sobre papel Essindia  
38,1 x 55,8 cm (15 x 22 1/2 in.)



Hudson libran una batalla continua para preservar sus valores escénicos y sus sitios históricos y recreativos, así como el ecosistema en general.

Las amplias y húmedas planicies de inundación del río Ayeyarwady (también conocido como río Irrawaddy) en Myanmar, ex Birmania, dominan el interior tropical del país, donde la producción de arroz es una parte importante de la economía. Los residuos en los sedimentos del Ayeyarwady contienen vestigios de una historia y una cultura de siglos de antigüedad. Birmania fue un reino budista independiente entre los siglos XI y XIII, época en que fue invadido por Kublai Khan. Un siglo más tarde cayó bajo la dominación de China. En los siglos XIX y XX, el Rajá británico de la India gobernó Birmania hasta que se independizó del control británico en 1948. Recientemente, en 2008, el río Ayeyarwady ha ocupado las primeras planas a causa del ciclón Nargis, que destrozó las vidas de millones de personas, dejando miles de muertos en medio de la vasta destrucción de hogares y sembradíos de arroz. La negativa de la junta gobernante de permitir el ingreso de ayuda humanitaria a Birmania ha causado indignación a nivel internacional.

El río Mekong es la mayor hidrovía del Sudeste Asiático; atraviesa varios países, entre los que se incluyen Birmania, Laos, Vietnam, Tailandia y China. Rabinovich utilizó en su serie, barro del Mekong, que obtuvo en Laos. Los agricultores han irrigado sus tierras a la vera del río con las aguas de éste a lo largo de miles de años. La agricultura, junto con la pesca y la explotación del bosque, proveen el sustento de la mayoría de los habitantes de la cuenca del Mekong. Los ríos son sus caminos, las rutas ácueas a través de las cuales comienza y termina toda vida.

El río Paraná atraviesa el sur de Brasil, todo Paraguay y el norte de Argentina. Su nombre proviene de la lengua tupi y significa “pariente del mar” o “grande como el mar”, y es el río más largo de Sudamérica después del Amazonas.<sup>16</sup> En Argentina confluye con el río Uruguay para formar el Río de la Plata, que desemboca en el Océano Atlántico. La artista utilizó barro del tramo argentino del Paraná en su serie. El volumen de la masa de agua que circula por el estuario del Río de la Plata es casi equivalente en magnitud al caudal del delta del Mississippi. Dos puertos importantes sobre el río son Buenos Aires, en Argentina y Montevideo, en Uruguay.

Fue tan natural para Rabinovich, que nació y se crio en Argentina, desarrollar una serie basada en el barro del Río de la Plata como lo fue trabajar

<sup>16</sup> El antiguo tupi era la lengua más hablada en Brasil hasta el siglo XIX. En las colonias españolas, el guaraní, otra lengua tupi, se hablaba generalizadamente y en la actualidad continúa siendo uno de los idiomas oficiales en Paraguay y Bolivia.





*River Library 295, 2006-2007*  
Barro del río Paraná (Argentina) sobre papel Essindia  
39,3 x 63,5 cm (15 1/2 x 25 in.)





*River Library 304, 2008*  
Barro del Río de la Plata (Argentina) sobre papel Essindia  
58,4 x 83,8 cm (23 x 33 in.)



con sedimentos del río Hudson. El Río de la Plata es un gran río que marca de forma indeleble la identidad geográfica y náutica de Argentina. El explorador español Juan Díaz de Solís lo avistó en 1516, cuando buscaba un paso entre el Océano Atlántico y el Pacífico. Fernando de Magallanes lo exploró en 1520 y pocos años más tarde, Sebastián Gaboto hizo lo propio. En 1578, Francis Drake lo visitó durante las primeras etapas de su circunnavegación. Pedro de Mendoza fundó Buenos Aires en 1536, en la costa del Río de La Plata, pero el asentamiento fue abandonado y luego refundado por Juan de Garay en 1580.<sup>17</sup> El río continúa siendo el principal canal para el comercio hacia el interior del sudeste de Sudamérica.

El barro de los ríos es el material que plasma la historia de la Tierra. El medio narra de forma abstracta las aventuras y exploraciones de la humanidad, los datos astronómicos, los sistemas matemáticos, las ideas filosóficas y las orientaciones espirituales. El proceso de sumergir papel en una solución de barro puede compararse con el de la escritura, un proceso que también comienza con una hoja de papel en blanco y concluye con un texto escrito. Las páginas pueden eventualmente formar libros y los libros pueden formar bibliotecas. La *River Library* (*La biblioteca de los ríos*) puede ser una de ellas.

Rabinovich introduce aspectos de la mente meditativa, creativa y perceptiva del pensamiento budista en la conceptualización y el proceso asociados a los tres grupos de obras que se analizan aquí. Aunque *Pabhavikas* y *Emergences* han sido configuradas con materiales similares –piedras locales y de cantera– interactúan con su entorno de forma algo diferente. Las esculturas *Pabhavikas* permanecen a la intemperie en los bosques, donde la vida animal y vegetal pronto modifican su apariencia, dejándolas físicamente menos íntegras de lo que estaban cuando fueron completadas. *Emergences* se desestabilizará y luego desaparecerá. Su paso simboliza el paso de la vida. La serie de dibujos incluidos en *River Library* contiene el material orgánico impregnado de huellas o residuos de vidas vividas a través de milenios. De una manera única, cada conjunto de obras tiene como punto de partida un “lugar oscuro” en lo más recóndito de la mente de la artista y emerge como un objeto de arte tangible, con vida propia. Al apreciar la obra artística, podemos ser inducidos a plantearnos o aun a contemplar nuestro paso final de la luz a la oscuridad y de vuelta a la luz.

<sup>17</sup> Ver <http://o-www.jstor.org/libraray.metmuseum.org:880/stable/196711>



## INTRODUCTION

Julia P. Herzberg

Raquel Rabinovich's artistic career has embraced two modalities of form and thought: abstraction and inquiry into the dark or invisible. Her metaphysical search for the meaning of being is expressed through painting, drawing, and sculpture. She has described this life-long journey as a process of going into the dark in order to see and into the unknown in order to know.

The exhibition "River Library" at the Alon Foundation, together with its accompanying publication, *Raquel Rabinovich: Antología del Lecho de los Ríos / Anthology of the Riverbeds*, provides a welcome opportunity to introduce the Argentine-born artist to new audiences, many of whom may be unfamiliar with her formal, conceptual, and spiritual directions as these have evolved during more than fifty years.

"River Library" presents a selection of mud drawings and a video of *Emergences*. Approximately forty drawings from the ongoing series *River Library* have been selected from more than two hundred and thirty works, dating from 2002 to the present. The drawings are made in a mud-and-water solution with sediments from many rivers in the world including the Ganges in India, the Hudson in New York, the Ayeyarwady in Burma (Myanmar), the Urubamba in Peru, the Mekong in Laos, the Orinoco in Venezuela, the Plate and the Parana in Argentina. The video *Emergences* poetically documents the eight different stone installations at the shoreline of the Hudson River in low and high tide as the water covers and uncovers the stones during a twenty-four hour period during which visibility and concealment are in counterpoint.

The publication features three essays, an interview with the artist, and an exhibition history including a bibliography and list of works in public collections. The first essay, "Narrative: Life and Art" by Jenny Fox, provides the most significant overview of the artist's life and work to date. It begins with the artist's early life and training in Cordoba and Buenos Aires, then describes some of her epiphanous opportunities in Europe where, from late 1955 to 1961, she studied in well-known ateliers and universities, saw great works of world art, evolved from figuration to abstraction, and continued to exhibit. From 1961 to 1967 she again worked in Buenos Aires, then moved to Long Island, New York, and in 1979 to New York City. Her residency in Paris from 1992 to 1993 preceded her move to Rhinebeck, New York, in the Hudson Valley, where she continues to live and work.

My essay, "The Meditative, Creative, and Perceiving Mind: *Pabhavikas*, *Emergences*, and the *River Library*," considers relationships between *Pabhavikas*, the stone sculptures on the artist's property, *Emergences* at the shoreline of the Hudson River, and the mud drawings in the *River Library*. I have analyzed their connection with Vipassana, a Buddhist meditative practice she embraces. In establishing these linkages, I have considered the forms, materials, processes, and content of the three series.

In Patricia C. Phillips' essay, "Patient Acts of Paradoxy," the critic discusses the idea and process of paradoxy as a critical path to interpreting Rabinovich's work, especially her drawings. Phillips' examination of the artist's recursive



process of burying and excavating, concealing and recovering contributes a new critical perspective to the writings on the artist.

Ana María Battistozzi's "Conversation with Raquel Rabinovich" brings us the artist's perspective regarding her work more than any previous interview has. The conversation begins with the artist's discussion of her first solo exhibition, *The Dark Is Light Enough / La oscuridad tiene su luz*, at Galería Rioboo in Buenos Aires in 1963 and ends with Rabinovich's latest work. Their dialogue further illuminates the crossovers between the writings of Jorge Luis Borges and Italo Calvino that have long interested the artist.

Before ending I would like to thank especially Jacobo Fiterman, director of the Alon Foundation, for his initial and continuing interest in Raquel Rabinovich's work. I am very grateful for his openness to learning about an artist whose practice largely developed outside her native Argentina.

His decision to grant an exhibition space and support a publication of this breadth and merit affirms his extraordinary generosity and commitment to documenting art

historical contributions of Argentine artists. This exhibition and publication will no doubt provide many keen insights into the creative mind and practice of Rabinovich, who for more than five decades has affirmed the relevancy of abstraction as a form and subject in contemporary work.

I also thank the artist for her endless patience in addressing things both large and small, as well as the entire team for their commitment to making this project a success. It has indeed been a long time since Rabinovich's first one-person exhibition, *The Dark Is Light Enough / La oscuridad tiene su luz* in Buenos Aires. Reflecting on the artist's path, which she accepts as ultimately unknowable, I am reminded of T.S. Eliot's "Four Quartets."

We shall not cease from exploration  
And the end of all our exploring  
Will be to arrive where we started  
And know the place for the first time.

*No dejaremos de explorar  
y el fin de nuestra búsqueda será  
llegar adonde comenzamos  
y el lugar conocer por vez primera.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> T.S. Eliot, "Little Gidding" No. 4 in *Four Quartets* (San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Co., 1943/1971), p. 59.



THE MEDITATIVE,  
CREATIVE, AND  
PERCEIVING MIND:  
PABHAVIKAS,  
EMERGENCES, AND  
THE RIVER LIBRARY

Julia P. Herzberg

Stone sculptures have been central to Raquel Rabinovich's practice for more than a decade. Sometime during 1994-1995 the artist created the first ones in wooded areas on her property in Rhinebeck, New York. The last of these sculptures, created in 2000, completed the group of twenty. Titled *Pabhavikas*, a Pali word meaning "arising or emerging from" or "a constant state of emergence," they were the forerunners of the stone sculpture installations placed along the shoreline in eight parks on the Hudson River. The first river installation, completed in 2001, spawned ideas for a series of mud drawings made in Varanasi, India, the following year, when the artist first explored the use of sediment from the Ganges River. The first river installation, completed in 2001, spawned ideas for a series of mud drawings made in Varanasi, India, the following year, when the artist first explored the use of sediment from the Ganges River.

Mud drawings continue to evolve along with the sculpture installations in the river. The three bodies of work—interrelated in subject, content, and process—affirm the artist's metaphysical search for the meaning of existence. Rabinovich has described this life-long journey as a process of going into the dark in order to see and into the unknown in order to know. The artist first encountered Buddhist teachings in the mid-1980s and has embraced the spiritual practice of

Vipassana meditation since then. In turn, that practice has marked her thinking about herself and her place in the world and has influenced her work.

During the early to mid-1980s Rabinovich had searched for a spiritual practice that would provide answers to a broad reach of existential questions. In 1986, after several years of exploring diverse meditative practices, she reconnected with her former husband, José Luis Reissig, who told her about Vipassana meditation, a Buddhist-inspired practice. Open to new ways of thinking and being, Rabinovich decided to participate in a retreat led by Christopher Titmuss, a former Buddhist monk, at the Insight Meditation Society (IMS) in Barre, Massachusetts. The week-long retreat was held in silence except for talks Titmuss gave on the teachings (Dharma) of the Buddha, such as *Beyond Explanation*, *The Nature of Doing*, *Neither Clinging to nor Avoiding*, and *The Immediate and the Ultimate*.<sup>1</sup> Rabinovich remembers that meaningful experience in the following way. In Vipassana ("insight") meditation, one sits still, in silence, with eyes closed, focusing attention on the here and now, trying to free the mind of both internal and external distractions in order to create the conditions for "insights" to occur.

According to Rabinovich, insights, akin to inspirations, take on special meaning as we become more aware of ourselves and begin to see ourselves as

1 Conversations between the artist and the author have taken place over a period of several years. More recently, in preparation for this exhibition at the Alon Foundation and its publication, we have shared numerous communications during studio visits, in emails, and by telephone from September 2007 to the writing of this essay. Quotations are generally taken from a taped interview conducted by the author in New York City on April 18, 2008.



we really are, rather than as we would like to be or as we believe we are. In Vipassana meditation one learns to be present, where life unfolds. "When we stay in the present, we begin to perceive the oneness of things. Former divisions between inside and outside, inner and outer, visible and invisible, light and dark begin to dissolve." The retreat at the IMS in Massachusetts represented a turning point in the artist's spiritual life as she gradually incorporated Vipassana meditation into her life.<sup>2</sup> She does not see that practice as being different from the practice of making art. "Art is always [created] in the present."

Rabinovich had been living in the countryside outside the town of Rhinebeck, New York, for a couple of years when she began quietly reconfiguring some of the stone outcroppings on her property into sculptural mounds. She remembers initiating the project, in an experimental way, sometime during 1994 and 1995 and working on it consistently for about five or six years [see p. 27]. During that time she created twenty stone sculptures on two of her seven wooded acres. The artist does not remember precisely what sparked her interest in changing the original configurations, or even locations, of the stones in situ in the hilly ground at the back of her studio-home. Several considerations,

however, come to mind. The artist was visually attracted to the beauty of tall trees and natural rock formations in the woods just a few meters from her studio windows. The recognition that the site looked different at different times of day and in different weather conditions and seasons resonated deeply within her. The idea that nature, close to her reach, was in a constant state of growth and decay deeply appealed to the artist who had become accustomed to urban renewal in the form of building and destruction as markers of a city's revitalization. As she walked through the part of the woods closest to her backyard, she would have felt the presence of now, of being at peace with her surroundings. In that space, she could alternately think about her work or disconnect from it.

It seems to me that as Rabinovich became ever more familiar with the sights and sounds, the feel of the woods, she would have realized that rocks are both hidden and visible, with part of their formation lying in the dark earth and the other part above ground in the light. I intuit she wanted to explore that realm, outdoors, where the dark and light meet as she had been doing indoors in her studio for more than thirty years.<sup>3</sup> Whatever vague idea the artist had regarding a possible stone project, her thought processes

gestated for a considerable time.<sup>4</sup> Upon her return from Paris in 1993, Rabinovich began going to local quarries in Dutchess and nearby Ulster counties where she looked at different kinds of stones, stone walls, and vernacular stone architecture. She watched stonemasons at work and learned from them. She thought about stone in the interludes between the drawings *Thrones for the Gods*, 1992-1996, and the paintings *Garbhagrihas*, 1993-1995, a Sanskrit word meaning inner sanctuary.

Then one day in 1994 or 1995, Rabinovich went to a quarry and ordered the first delivery. When she received it, she directed two assistants to place the stones, one by one, on or near existing rocks. In the absence of a sketch, not to mention a grand plan, the stone sculptures began. Although the initial reconfigurations were tentative, they marked the beginnings of what eventually became twenty sculptural mounds composed with river split stone, mountain laurel stone, Catskill mountain stone, and fieldstone [see p. 28]. Whenever she decided to add stones to an existing mound, she purchased more. With the assistance of two men, each stone was carried by hand and carefully placed where indicated. Each mound evolved over time with due considerations to the length, width, and height of the

2 Since 1986 she has gone to several spiritual retreats with Christopher Titmuss: one in Bodh-Gaya, India, for three weeks in January 1988; another in Totnes, Devon, England, for six months in 1990-1991.

3 As noted in Fox's "Narrative," in 1963 the artist exhibited a series of abstract paintings that she had been working on since the previous year. *La oscuridad tiene su luz / The Dark Is Light Enough* was shown at the Galería Rioboo, one of the few important galleries in Buenos Aires at the time. The title indicated the nature of her metaphysical concerns.

4 In 1987-1988 the artist and José Luis Reissig visited temples in Egypt, India, Nepal, Thailand, and Indonesia. They spent about six months in India visiting old temples in such places as Bombay, Shantivanam, Calcutta, Madras, Tamil Nadu, Pondicherry, Bodh-Gaya, Kerala, Delhi, Auroville, Madurai, Jaipur, Tanjore, Tirupathi, Tiruchirappalli, Puri, and Rajasthan. See Fox's "Narrative" regarding Rabinovich's observations of Asian people in and around their temples in relation to the creation and contemplation of her own art.



accumulations as well as the colors of the stones. Sometimes the original ones were moved to a new place among the trees and set into the soil to begin a new sculpture. In other instances, stones were removed from a given mound and then added to another.

If you look at the meticulous way in which the stones have been placed on or alongside others, you are struck by their beauty. They almost look as if nature itself had created their arrangements. Their insertion into nature bears comparison with Ana Mendieta's delicate rearranging of moss on stones, mushrooms on logs, leaves on trees, and flowers in fields. The conceptual artist, who pioneered earth-body-sculpture, shaped the elements in nature in the form and size of her body's outline, the *silueta* (silhouette). That iconic image was intended to vivify the idea that nature is alive, reproductive, and eternal.

The low-lying sculptures were called *Pabhavikas*, as they seemed to emerge from the natural stones in the woods. The more the artist worked with the stones, covering some, uncovering others, the greater her realization that they were part of her search of going from the light into the dark, so she could see the light. In terms of both a physical process as well as a conceptual one, the layers of rocks parallel the hand markings on paper or the brushstrokes on canvas. In her drawings, Rabinovich covers the surface of the handmade paper with hundreds of marks made with graphite, manganese, or ink

washes until it becomes a ground consisting of an infinite number of gestural strokes to which she adds touches of charcoal, pencil, and pastel. The artist is always aware of "presence and absence—of the visible and the invisible—during the process of giving life to a drawing, and by extension to a stone sculpture." She is governed as much by the formal possibilities of the medium, whether paper or stone, as by the inner journey that motivates the exploration. By presence, she means the original layer of hand markings that cover the bare sheet of paper and the layers of additional markings that completely cover them so as to form the uppermost layer. By absence, she means the reverse. The paper, which originally was the surface, is no longer visibly present, but hidden beneath the countless layers of strokes.

The making of the stone sculptures was a private endeavor. The only people who saw them as they evolved were friends who came to the artist's home or studio. The sculptures were not documented in photography so that they could be exhibited as earthworks or land art. They exist, at least until now, as a private sculptural project that has contributed significantly to the artist's vision of abstract art and furthered her metaphysical inquiry. The *Pabhavikas* sculptures call attention to the moment, the now, when they are looked at in situ. They change throughout the day as the sun or clouds cast light or shadow on them: they change in different climates when snow, rain, or dew

envelops them. They are the recipients of fallen branches and leaves as well as animal (birds, deer, squirrel) feces. They become homes to ground animals, which barely disturb the piles. Wind and water, among other elements, cause changes in their configurations. So be it. Although not ephemeral, they are impermanent. The Buddha talks about impermanence, not holding on, letting go. They will disappear whenever they do, and that is part of the making.

In the meanwhile, however, the stone sculptures acknowledge the artist's gesture in a quiet, humble way. They call attention to the earth that surrounds them and the trees that cover them. Sometime in 2000, after twenty *Pabhavikas* had been created, the artist decided to take the stone sculptures in further directions. Focused on continuing her investigation of the relationship between the meditative, creative, and perceiving mind, she began to consider the possibilities for outdoor sculpture installations that would extend many of the formal, spiritual, and conceptual ideas the *Pabhavikas* sculptures embrace.<sup>5</sup>

The artist's objective was to create similar stone installations at the edge of the Hudson River "where there is no fixed separation between the earth and water," where the tides reveal and conceal the stone sculptures twice a day, and the currents slowly unsettle their core, eventually claiming them. The stone sculpture installations would be impermanent, like their counterparts in the woods; and, similar to the

5 This thought is elucidated in Jacqueline Baas and Mary Jane Jacob, eds., *Buddha Mind in Contemporary Art* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 2. Although Raquel Rabinovich is not one of the thirteen artists featured in this publication, the interviews provide a larger critical context within which to consider her Buddhist-inspired practice and its relationship to artmaking.



*Pabhavikas* sculptures, they would appear to emerge from the ground, thus the name *Emergences*.

Convinced that making stone sculptures at the water's edge was a viable concept, she began the lengthy process of finding a beach in a public park with access to the river.<sup>6</sup> Without a set plan in mind, she started to explore the possibilities, looking on her own, talking to people and following leads from one person to another. Fishermen along the river's edge suggested sites; faculty in environmental and ecological studies at nearby Bard College shared their knowledge of the river. A friend who sailed the Hudson and had made a film of the river suggested possible sites. Many leads were productive; others were dead ends. She accepted the inevitability of the slowly unfolding process, which continued for nine years, from 2000 to present.

After months of research, Rabinovich located two public parks she thought appropriate for stone sculpture installations: Rotary Park, across the river from Rhinebeck in Kingston, Ulster County, and Nyack Beach State Park, two hours south along the Hudson in Nyack, Rockland County. Once she identified the sites and their jurisdictions, she set about obtaining the necessary permits. It took a year to get all the permits for *Emergences* in Rotary Park in 2001 [see p. 31] and six years for the installation that was finally created in Nyack Beach State Park in 2007 [see p. 32]. In addition to filling out innumerable forms, the artist submitted

photographs of the beach area where the work would be created, sketches of the proposed sculpture [see p. 32], and a project narrative describing the details of the proposed undertaking. Once the city of Kingston granted the permits for Rotary Park, Rabinovich then applied to the Department of Environmental Conservation (DEC), which required her to meet with authorities at the site, then file extensive paperwork that included the same kind of documentation she had submitted to the Kingston park authorities.<sup>7</sup>

The artist's first project narrative describes the overall features—the materials, configuration, location, concept, process, duration, preservation and maintenance, and the environmental impact of the first four sculptures, located in Rotary Park in Kingston, 2001; Dutchmen's Landing Park in Catskill, 2002; Robert E. Post Park in the town of Ulster, 2002; and Riverfront Park in Beacon, 2003. The artist's second project narrative describes the last three sculptures: those in Kowawese Unique Area at Plum Point Park in New Windsor, 2005; Ulster Landing Park in Saugerties, 2006; and Nyack Beach State Park in Nyack, 2007. The two narratives indicate the amount of rocks that would be used in the sculptures: for the first four installations, some eight tons each; for the last four, about eighteen tons each. *Emergences* were constructed with a combination of natural stones from local quarries together with stones from the site. The stones selected for

each sculpture come from quarries closest to the site in the park so that they appear to “emerge” from the same ground, thereby embodying a geological authenticity. For example, Etowah and Tiger stripe marbles were used in *Emergences, Rotary Park*; Corinthian Granite in *Emergences, Dutchmen's Landing Park*; Walnut Hill, Bluestone in *Emergences, Robert E. Post Park*; Algonquin fieldstone and South Bay quartzite stone in *Emergences, Riverfront Park*. [see p. 35] Other installations from 2005 through 2007 were created with Wappinger dolomite stone, Bluestone, and Diabase rock. Dynamited from the earth, the stones used in the installations were uncut, irregular in shape, and varied in size and color.

The actual installation was a streamlined process that required the assistance of a couple of workers for a period of about a week. The men brought the quarry stones to the site in a truck and then moved them by wheelbarrow to the shoreline. For the larger sculptures, constructed from 2005, a worker operated a forklift to move the rocks. [see p. 33] In configuring the stones, the artist followed the compositional arrangements of the *Pabhavikas* sculptures in which two assistants placed the stones one on another in loosely arranged mounds that “hug the ground.” Their low profile emphasizes the horizontality of the shoreline as well as the broad expanse of the horizon; their size and color correspond to, and eventually merge with, the surrounding

6 In many areas along the Hudson, the river is inaccessible because there are no beachheads or because there are steep drops in the cliffs.

7 For each park the artist worked in, she first obtained the necessary approvals from the park department responsible for the jurisdiction of the park in question, then, with those approvals, she applied to the DEC.



rock outcroppings. When the mound was completed, the artist worked alone on the beachhead, scattering small stones that extended and softened the edges beyond the core of the installation. As she scattered the stones, she emptied her mind of all superfluous thoughts, focusing on the present moment of the creative act.<sup>8</sup>

Each sculpture, measurable in human scale, proportionate in size to its setting, varies along the core from two to three feet high, six to twelve feet wide, and nine to twelve feet long. The artistic statement is an unassuming one, and thus differs from the monumental scale of either Robert Smithson's *Spiral Jetty* of 1970 or Olafur Eliasson's *New York City Waterfalls* of 2008.<sup>9</sup> Her regard for nature as recipient of a temporal artwork is closer to Richard Long's relationship to the land where he leaves footprints on the ground or moves stones to mark his walks. In the context of the river and its tidal flows, I am especially reminded of his *River Avon Rainbow* of 1969, an ephemeral work in which he made a rainbow on a mudbank during low tide using powder-paint colors.<sup>10</sup>

As Rabinovich completed each installation, she walked away from the work, leaving it to the elements and in

the public domain.<sup>11</sup> The artist hoped that visitors to the beach would admire the mound for its delicate insertion in nature, and that boatmen with binoculars would see the configuration as an integral part of the topographical beauty of the cove.

Although Rabinovich never considered the mounds hers, she returns to each park every year in the spring to observe the changes that have occurred from the river currents and the tides that flow over and through the stones twice a day every six hours. When the tide is low, they seem to belong to the earth; when high, they seem to belong to the river. The daily changes are almost imperceptible, but the yearly ones, slow as they are, are more noticeable. Although the sculpture from 2001 is still intact at the shoreline in Rotary Park, *Emergences Dutchmen's Landing Park* from 2002, no longer exists. (See image in *Interview*.) A few years ago the original core slowly began to unsettle. However, the configuration was still recognizable at low tide until last year (2007) when both quarry and local stones were carried away by the swift river currents. The artist could no longer see even a trace of the mound.

The tide's daily six-hour cycle and the relentless action of the currents may be likened to life itself, marked by birth, growth, and death in a state of perpetual rhythmic change. Through the flow of the tides, the alternating visibility (revealing) and invisibility (covering) of the stones offer a sense of these eternal rhythms. And like life itself, one never knows when the end will come. In letting go, the artist retains the right to life's creative act, which is, in part, manifested in continuing the stone installations in the river, for they signal—as birth does—a new beginning. With enormous fondness she follows *Emergences* year by year, fully realizing that they, too, grow older and that their final disappearance from sight is inevitable, although they remain part of the river. The relationship of stones to the river was also expressed by Pablo Neruda:

The stone was there before the wind,  
before . . . man, before . . . dawn:  
its first movement  
was the first music of the river.

*Allí estaba la piedra antes del viento,  
antes del hombre y antes de la aurora:  
su primer movimiento  
fue la primera música del río.*<sup>12</sup>

8 For an interesting commentary on the role of an artist's inner conversations in artmaking, see Artist Interviews, "Ernesto Pujol," *Buddha Mind in Contemporary Art*, pp. 200-201.

9 Smithson constructed a landmass occupying some ten acres in the form of a spiral in the shallow water of the Great Salt Lake in Utah. The artist employed men with heavy machinery to move dirt, rocks, and rubble from the shore to form *Jetty Spiral* after 292 truck-hours and 625 man-hours of labor. Building near a disused oil drilling operation that left that part of the lake useless, Smithson saw the project as one that had the potential for drawing public attention to land devastation. See Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981), pp. 40, 47, 191-197, especially. Eliasson's four waterfalls in the East River in Manhattan range from ninety to a hundred and twenty feet. They will be turned on for public viewing from seven in the morning to ten at night from June to October.

10 The river work was documented in a photograph and illustrated in *Richard Long: Walking and Marking* (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2007), p. 50.

11 Although the artist legally donated them to the park, she made it clear during her application process that the wardens or owners of the park were not expected to preserve, repair, or maintain them. The artist also signed an agreement turning over the ownership of the stone installations to each park department.

12 Pablo Neruda, "Las Piedras del Cielo / Stones of the Sky," *Obras*, vol. 3 (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1999), p. 558. "Stones from the Sky, XIX," in *The Poetry of Pablo Neruda*, trans. James Nolan (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003), p. 810. I have altered the translation slightly by deleting "the" twice in the second line. Rabinovich read this particular poem fairly recently and decided to include it in this publication. Her choice reinforces, in the broadest sense, her connection to a Latin American literary tradition, but, in a narrower sense, to the poetics of a subject she embraces.



The first river sculpture installation of 2001 spawned ideas for a series of mud drawings made from sediment collected from the Ganges in Varanasi, India during the artist's visit there in 2002. Since then Rabinovich has created more than three hundred and twenty mud drawings with sediments from many of the world's major rivers, including the Hudson, Ayeyarwady, Urubamba, Menderes, Mekong, Orinoco, Plate, and Paraná rivers.<sup>13</sup> This extensive body of work, known as the *River Library*, is conceptually related in subject, content, and process to the stone sculptures, *Pabhavikas* and *Emergences*. Through all these works she pursues her metaphysical search for the invisible or unknown aspects of the mind and spirit.

Every day for a month the artist went to the holy Ganges River.<sup>14</sup> She was at once struck by the realization that there was no separation between the river and the people—the two were spiritually united. She witnessed how the river permeates every aspect of Hindu life. People come from near and far to be purified in its waters or to bring the ashes of their dead to the river in order to ensure a smooth transition to the next life. The artist felt that the river “embraced life and death” in a remarkable way.

For Rabinovich, the mud contained the history of the Ganges River in all

its manifold aspects and, by extension, the history of the people who have lived on or near its banks and worshiped it through the millennia. Looking back, she reflects: “If you go to Varanasi today, you can see [before you] what has happened there for thousands of years. Many people's ashes are in the river. Remains of daily life are also thrown into the river. Life and death are literally in the sediment. The water flows and the sediment accumulates layer upon layer.”

One day early in the trip, intending to do mud drawings with the river's sediment as a medium, the artist bent down in the shallow water, scooped up some mud, put it in a small container, and returned to her hotel [see p. 37].<sup>15</sup> There on the patio she began the drawings on handmade paper, dipping each sheet into a solution of water, mud, and adhesive, then letting it dry. She repeated this process until the paper was sufficiently layered with multiple coatings of mud, then added small particles of dry mud on the surface [see p. 38].

After Rabinovich's return from India, she continued the stone installations, the Ganges series (2002-2004), and the Hudson River series (2002-2004). The drawings have a distinctly independent status. They are never sketchy or spontaneous, but always polished

and deliberate; nor are they ever preparatory to paintings, a genre she quietly set aside in 2000. In considering the ongoing process of making mud drawings, we should keep in mind that they, similar to previous series that use other mediums, unfold over time. The artist works on them slowly, almost every day. In this deliberate, focused activity, she creates in the present moment. And in this quiet deliberation, Rabinovich's process is very different from the theatrical pyrotechnical drawings that explode and burn on paper or canvas by the Chinese artist Cai Guo-Qiang.

If we look at the formal qualities of the drawings, we notice surprisingly variable features. The color of each drawing in the Ganges and the Hudson series, for example, is a slightly different shade of mud color [see p. 39]. However, because of the color of the sediment, the Ayeyarwady series is a light beige, and the Urubamba series has a distinctly burnt orange hue [see pp. 40-41]. The texture also varies from sheet to sheet, as the paper, after being coated many times, reveals its irregularities and thus its subtle surface variations. Each sheet also produces an unexpected quality of luminosity. There is something paradoxical about mud: it seems to be opaque and dense while it is in the riverbed and remains that

13 The drawings in the Ganges series date from 2002 to 2004; the Hudson River, 2002 to 2004; the Ayeyarwadi River in Burma (now Myanmar), 2005 to 2006; the Urubamba in Peru, 2005 to 2007; the Río Paraná in Argentina 2006 to 2007; the Menderes in Turkey, 2006 to 2007; the Mekong in Laos, 2007 to 2008; the Orinoco River in Venezuela, 2007-2008; the Rio de la Plata in Argentina, 2008.

The artist brought most of the mud she used in the drawings from rivers she visited. In other instances friends brought her samples from the Ayeyarwady, the Urubamba, and the Arno.

14 Winding some 1,560 miles across northern India, from the Himalaya Mountains to the Indian Ocean, the Ganges River is known as Ganga Ma—Mother Ganges. The river is revered as a goddess whose purity cleanses the sins of the faithful and aids the dead on their path toward heaven. See [http://www.sacredland.org/world\\_sites\\_pages/Ganges.html](http://www.sacredland.org/world_sites_pages/Ganges.html)

15 She left some of the water in the container and used it in the mixture she prepared for the drawings. She also collected a larger quantity of mud in a bucket, not visible in the photograph. Email communication from the artist, June 1, 2008.



way in the container where it is stored before use. Then, after being mixed with water and used in accumulative layers on the paper, it seems luminous, almost transparent.

Each drawing has a different set of physical characteristics. Many are made from several sheets of paper attached to each other, as in a book. For example, *River Library 50*, Ganges, is made of two sheets attached at the center to form a kind of diptych. In the centerfold, a series of nine very small horizontal sheets of paper are attached in the center of the sheets, thereby creating a unique abstract composition. *River Library 60*, Hudson River, similarly constructed, features a smaller square drawing that overlays the vertical line where the two larger sheets are joined. *River Library 314*, Mekong River [see p. 43] features three sheets of paper of various sizes that are superimposed one on the other, meeting in the center to suggest a centerfold of a book. The stiffness of the paper, resulting from many layers, gives body to the drawing, transforming it from a two-dimensional into a three-dimensional object. The same may be said of *River Library 301*, Mekong River [see p. 42]. Twelve rectilinear sheets of paper are fixed to a supporting sheet to create a repetitive geometric design. Each individual sheet, with ragged edges, reveals a different texture, enhanced by the addition of specks of sediment on the surface, color variation, and luminosity.

Another notable feature of this extensive eight-year project is the varying size of the individual works in the series. The largest drawing, *River Library 273*, from the Orinoco River series, is approximately 30 1/2 x 31 1/2

inches (78 x 80 cm); and the smallest, *River Library 262*, from the Ganges River series, is somewhere around 2 1/4 x 3 1/2 inches (6 x 9 cm) [see p. 42]. Each of the abstract, rectilinear sheets reveals the subtlest micro details.

The materials and processes used in the drawings are a conscious and explicit part of the content of each work, as noted above in discussing the Ganges series. The sediment that is used encapsulates the history of a culture from time immemorial. Therefore the process of dipping a page repeatedly in a mud bath is a metaphorical reference to both the recorded and unrecorded histories and cultures of people who have lived near the rivers for millennia. The ritualistic process of dipping and drying may also be likened to the tide that covers and uncovers the river stone sculptures in an eternal rhythmic flow.

Each *River Library* series will inevitably elicit personal responses from viewers depending on their individual experiences as well as their knowledge of particular rivers. The Hudson River, for example, is one of the most historic and important estuaries in the United States. Native Americans lived on or near the river depending on it for transportation, commerce, and agriculture long before the Elizabethan explorer Captain Henry Hudson discovered it in 1609 and called it the Great River of the Mountains. During the era of early European exploration in America, the Hudson held a strategic position in the defense of the new frontier on the eastern coast. From independence through the 19<sup>th</sup> century, the river remained important for transportation and commerce.

Known for its beauty, it was a favorite subject for the 19<sup>th</sup>-century artists of the Hudson River School. As industrial development increased along the river's banks throughout the 20<sup>th</sup> century, so did pollution. Today guardians of the Hudson wage a continual battle to preserve its scenic, historic, and recreational areas as well as its ecosystem.

The wide, wet floodplains of the Ayeyarwady River (a.k.a. the Irrawaddy) in Myanmar, formerly Burma, dominate the country's tropical interior, where rice production is an important part of the economy. Residue in the sediments of the Ayeyarwady contains remnants of a centuries-old history and culture. Burma was an independent Buddhist kingdom from the 11<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> centuries when Kublai Khan invaded. A hundred years later it came under Chinese domination. In the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries the British Raj of India ruled Burma until it became independent of British control in 1948. The Ayeyarwady River delta has recently been in the headlines in 2008 because of Cyclone Nargis, which devastated the lives of millions of people, leaving thousands dead amid widespread destruction of homes and rice paddies. The refusal by the ruling Burmese junta to allow outside humanitarian relief into the country has caused international outrage.

The Mekong River is Southeast Asia's greatest waterway, running through several countries including Burma, Laos, Vietnam, Thailand, and China. Rabinovich used mud from the Mekong in Laos for her series. Farmers along the river have been irrigating their lands for thousands of years with its



waters. Agriculture, along with fishing and forestry, provides sustenance for most of the people living in the Mekong basin. Their rivers are their roads, the aqueous routes through which all life begins and ends.

The Paraná River runs through southern Brazil, all of Paraguay, and northern Argentina. The Paraná, a Tupi name meaning “like a sea” or “as big as the sea,” is the largest river in South America after the Amazon.<sup>16</sup> In Argentina it merges with the Uruguay River to form the River Plate, which empties into the Atlantic Ocean. The artist used mud from the Paraná in Argentina in her series [see p. 45]. The volume of water flowing through the River Plate estuary is approximately as great as in the Mississippi River delta. Two major ports on the river are Buenos Aires in Argentina and Montevideo in Uruguay.

It was as natural for Rabinovich, who was born and raised in Argentina, to develop a series based on mud from the River Plate (Rio de la Plata) as it was for her to work with sediment from the Hudson River. The River Plate is a major river indelibly marking Argentina’s geographical and nautical identity

[see p. 46]. The Spanish explorer Juan Díaz de Solís sighted the river in 1516 when searching for a passage between the Atlantic and Pacific oceans. Ferdinand Magellan explored the river in 1520, and a few years later Sebastian Cabot did the same. In 1578 Francis Drake visited during the early stages of his circumnavigation. Pedro de Mendoza founded Buenos Aires in 1536 on the banks of the River Plate, but the settlement was abandoned and refounded in 1580 by Juan de Garay.<sup>17</sup> The river remains a principal channel for commerce into the interior of southeastern South America.

The mud from the rivers is the material that embodies the earth’s history. The medium abstractly narrates humanities’ adventures, explorations, astronomical accounts, mathematical systems, philosophical ideas, and spiritual orientations. The process of dipping paper into a mud solution may be compared to writing, a process that also starts with a blank sheet of paper and finishes with a written text. Pages may eventually form books, and books may form libraries. The *River Library* may be just such a one.

Rabinovich brings aspects of the meditative, creative, and perceiving mind of Buddhist thought to the conceptualization and process of the three groups of work addressed here. Although *Pabhavikas* and *Emergences* are configured with similar materials—local and quarry stones—they intersect with their surroundings somewhat differently. The *Pabhavikas* sculptures remain outdoors in the woods where plant and animal life slowly change their appearance, leaving them physically less whole than they were when they were completed. *Emergences* will become unsettled, and then disappear. Their passage symbolizes the passage of life. The series of drawings in the *River Library* contain the organic material impregnated with traces or residues of lives lived through the millennia. Each body of work, in a unique way, begins from a “dark place” in the recesses of the artist’s mind and emerges as a tangible artistic object, with a life of its own. In appreciating the artistic work, we may be led to wonder about or even contemplate our own ultimate passage from the dark to the light and back again.

16 Old Tupi was the most widely spoken language in Brazil until the 19th century. In the Spanish colonies, Guaraní, another Tupian language, was widely spoken and remains one of the official languages today of Paraguay and Bolivia.

17 See <http://o-www.jstor.org/libraray.metmuseum.org:880/stable/196711>