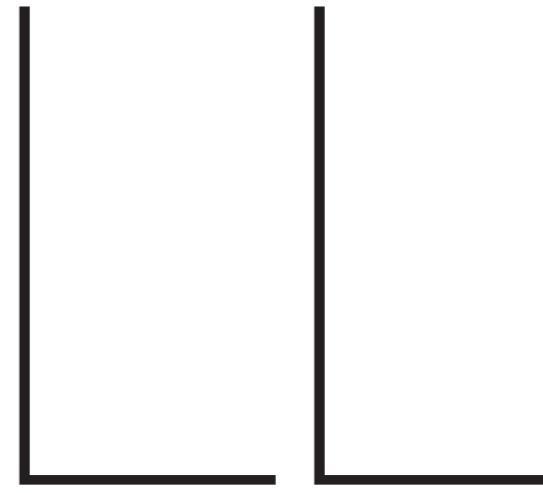
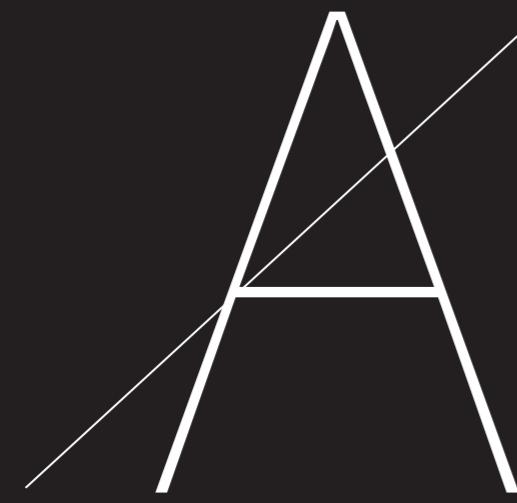




JAVIER RIERA

ALAMEDALLUM

*Valencia 2012*



# Deslizamientos estrictamente necesarios o una desmaterialización fotográfica de la pintura

El proyecto artístico de Javier Riera (Avilés, Asturias, 1964), ha basculado en los últimos años, desde una pintura abstracta de raíz lírica y sensible a la idea de paisaje, hacia una intervención en el paisaje natural mediante proyecciones de formas geométricas, que alteran su percepción, de manera inmaterial, como si fuera pintando con la luz, sin dejar ningún rastro permanente. El resultado de estas intervenciones son fotografías que si bien asumen una condición de registro, constituyen un proceso de análisis de formas, con el sentido de una rigurosa investigación visual.

Este paso de la pintura a la intervención en el paisaje, que ha sido minuciosamente analizado por Andrés Barba, Aurora García y Oscar Alonso Molina<sup>1</sup>, muestra más el carácter de una síntesis que el de una evolución de obra pictórica. La innovación técnica que supone la introducción de la proyección en objetivos pictóricos y su aplicación formal a un espacio natural desde una idea de intervención desmaterializada y con intenciones experienciales y relacionales, enmarca el proyecto en un plano decisivamente post-pictórico.

Su obra se encuadra en los años 90 en una abstracción lírica y gestual, y a partir de los primeros años 2000 establece una sutil aproximación a la naturaleza, mediante la creación de atmósferas y luces, a veces de extraños ecos subacuáticos, aplicando una mirada de lo microscópico para sugerir una esencia del paisaje, sin llegar a representarlo plenamente. Entre los años 2003 y 2008 las referencias a lo natural crea una modalidad de paisaje propio: recurre a la geometría para fijar las tensiones entre la irregularidad en la apariencia de los elementos naturales y la regularidad en su estructura interna. Así aparecen formaciones cristalinas, estructuras celulares o de polímeros como símbolos de un paisaje esencial y nuclear, abstracto, sugerido como un símbolo, fruto de una mirada en la que la contemplación de raíz romántica se funde con el ojo científico.

Precisamente, en estas series de pinturas es posible rastrear las referencias formales para algunas de las estructuras geométricas que van a ser proyectadas en el paisaje.

El paso pues de la pintura a la proyección y a la intervención en el paisaje mediante formas geométricas que alteran nuestra visión sin dejar rastro en la naturaleza, una vez que se apaga el proyector, abre la pintura a otra esfera de comprensión, planteándola como una experiencia total: resume aspectos relacionados con los procesos, con una idea de performance que entraña con elementos cercanos a la herencia de un Land Art releído desde la pintura de paisaje, desde una cierta melancolía meditativa del Romanticismo y desde una medida aplicación de las nuevas tecnologías a los procedimientos de la mirada pictórica.

Este trabajo se inserta en un contexto, teórico y práctico, eminentemente experimental que ha atravesado la pintura en estos últimos años y que tiene también mucho que ver con la renovación tecnológica y técnica.

El carácter del arte depende en gran medida de las herramientas e instrumentos técnicos que la cultura de su tiempo pone a su disposición. A menudo, el arte las adapta, perfecciona o las “corrige” para ser utilizadas con fines visuales y artísticos. A su vez, estas herramientas determinan una modalidad de mirada.

En cierto modo el proyecto de Javier Riera analiza algunos procesos internos en la construcción de una imagen pictórica, deconstruyendo su materialidad y utilizando para ello la proyección, que basada en mecanismo de la cámara oscura, es una de las primeras herramientas técnicas auxiliares de las que se sirve la tradición pictórica desde el renacimiento, y que en el siglo XX ha transformado la mirada y la práctica artística.

José Luis Brea en su último ensayo, “Las tres eras de la imagen”<sup>2</sup>, sitúa la pintura dentro de lo que define como imagen-materia, a la que distingue del film y de la imagen digital (e-image). En este sentido es muy significativo señalar que el carácter material (objetual) de la pintura, se debe tanto a un proceso de distribución mercantil de obras únicas e irrepetibles, como a la limitación de los medios y herramientas que producen la representación como un objeto-simulacro. La identificación de la pintura con un soporte (lienzo, plancha metálica o madera: cuadro, papel: dibujo, o pared: fresco) sobre el que se traza con colores formas o escenas, perdura hasta finales del siglo XX y cuando más se habla de una “muerte de la pintura” como metáfora de un cambio de perspectiva artística, se empiezan a avanzar hipótesis de carácter sinestésico que (acertadamente) consideran a una cierta fotografía como una modalidad de pintura<sup>3</sup>.

La pintura aparece como fondo teórico y perceptivo en la instalación y se empieza a hablar de una pintura expandida o de una categoría genérica de “pictórico” para todas aquellas producciones que no cumplen de manera estricta las condiciones “materiales” y “específicas” de pigmentos sobre un soporte. Se trata al fin y al cabo de recursos teóricos para definir lo que se salía y se sale de las categorías tradicionales que ya no pueden dar razón rigurosa de los cambios y transformaciones que se van produciendo. Todos estos indicadores de “anomalías técnicas” señalan también los cambios que se han producido en la percepción conformando un espectro experiencial/relacional más abierto y polisémico. No es pues únicamente la evolución/adaptación/aplicación de técnicas lo que determina los cambios sino una profunda modificación en los patrones de lectura desde la sensibilidad/percepción.

La idea de la pintura expandida, es decir una pintura sin pintura o que va más allá del marco de la pintura tradicional o convencional, se apropiá también de la capacidad de intervención en el espacio, al modo de un site-specific, que comparte con la práctica escultórica.

Simultáneamente, la fotografía se ha convertido en un versátil mecanismo de producción de imágenes: establece una diferente condensación de lo pictórico y realiza de manera muy amplia una síntesis de la tradición visual pictórica en confluencia con la tradición visual fotográfica y filmica. Desligada del tradicional papel de testimonio que se le había adjudicado desde sus orígenes, y tras una crítica sistemática del concepto de verdad, la fotografía aparece como un espacio de experimentación muy abierto, en el que la imagen Resultado es producto de una construcción previa, cuyo único sentido es el de ser fotografiado.

En el trabajo de Javier Riera encontramos una fotografía construida, producto de un proceso experiencial, en cierto modo también producto de la performance, que se retroalimenta de una noción de pintura desmaterializada, cuya lectura asume espesor en el marco fotográfico como proceso (proyección) y como resultado (soporte fotográfico).

La proyección se convierte así en un instrumento híbrido, dotada de una peculiar densidad pictórica y de un carácter fotográfico inmaterial (también), susceptible de actuar e intervenir en el paisaje o en el espacio público como un site-specific efímero.

Este trabajo de Javier Riera se inserta en un dinámico y fecundo contexto de investigación sobre los recursos de la espectacularidad, aportando una singular contención pictórica, de marcado tono meditativo y contemplativo sobre el paisaje.

La proyección, una herramienta utilizada frecuentemente en performances y en escenografías teatrales entre los años 60 y 70, empieza a emplearse como un dispositivo de espectacularización aplicado al espacio público en los años 80, sobre todo como un derivado fotográfico, ya que inicialmente la imagen proyectada solía ser fija y a partir de diapositiva. Por lo general la proyección ha sido frecuentemente utilizada en el espacio público urbano y muy específicamente tomando edificios como pantalla.

Krzysztof Wodiczko, es uno de los primeros artistas que la utiliza, con el objetivo de redefinir el concepto de arte público, expresando un incisivo compromiso político. Sus proyecciones cuestionan las narrativas oficiales que se expresan en la ciudad, al escoger imágenes que produzcan fricción de significado y tensión con los edificios que hacen de pantalla, habitualmente monumentos, edificios públicos o corporativos cargados de simbolismo.

En 1992, Soledad Sevilla realiza una proyección en el castillo de Vélez Blanco (Almería) con la que recupera durante dos noches seguidas el esplendor del patio renacentista que a principios del siglo XX fue vendido a un anticuario y que actualmente se exhibe en el Metropolitan Museum de Nueva York. La acción se iniciaba al atardecer y a medida que entraba la noche, el patio con sus arcos, columnas y corredores aparecía en su emplazamiento original. Este proyecto inscrito en el marco de las actividades de la Expo de Sevilla en las provincias de Andalucía, planteaba desde la imagen fija una singular poética del tiempo como duración, que permitía la aparición de la memoria como un fantasma activado por la luz.

En este tipo de poética y de discurso temporal, entre la duración y el instante, se entronca el trabajo de proyección de Javier Riera, pero su intención es muy distinta cuando incide sobre una lectura pictórica de la naturaleza a través de la geometría, y se sitúa no en ambientes arquitectónicos o monumentales sino al aire libre, en la naturaleza, en entornos paisajísticos, reconfigurando el paisaje desde un universo imaginario geométrico que remite a lo científico como una ficción analítica.

Otros artistas, como Daniel Canogar, han empleado la proyección de imagen en movimiento sobre monumentos o edificios, sobre los que se proyecta la simulación de personajes escalando muros y fachadas, a veces casi en tiempo real, como resultado de una performance realizada por voluntarios que se arrastran sobre el suelo. Craig Walsh, en cambio, en algunos de sus intervenciones ha proyectado rostros parlantes sobre árboles, en parques públicos urbanos (en ocasiones en el marco de espectáculos teatrales o musicales, como elementos de espectacularidad accesoria y ornamental), manteniendo muchas conexiones formales con el trabajo de interior de Tony Oursler, aunque sin la carga psicológica y narrativa de este último. Sin embargo en estos trabajos la espectacularidad es más un objetivo en sí mismo que una herramienta de análisis formal, como ocurre en Javier Riera.

En 2008 Javier Riera presentó por primera vez este proyecto en una exposición individual en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, incluyendo una amplia selección de fotografías de proyecciones de formas geométricas en paisajes.

Desde entonces el proyecto ha ido creciendo, afinando sus características y precisando su campo de acción. Las masas de vegetación y las copas de los árboles hacen las funciones de soporte o pantalla, permitiendo una interacción entre forma y "soporte", fundiendo las texturas vegetales con la estructura de formas geométricas. Además la luz interviene activando la experiencia visual, al ir transformando la imagen de la proyección: el

tiempo de ruptura entre la luz del crepúsculo y la oscuridad de la noche establecen un discurrir temporal de aparición de la imagen y de progresiva claridad, a medida que oscurece.

Esta experiencia visual del tiempo pudo verse en la exposición que el artista realizó en 2010 en el Museo Barjola de Gijón, mediante una proyección que documenta la aparición y desaparición de formas geométricas sobre un árbol desde el crepúsculo al amanecer: una visualización espectacularizada del tiempo a través del pausado cambio de la luz.

El proyecto que ahora se presenta en Valencia, constituye una vuelta de tuerca, pues traslada una experiencia de luz y de paisaje a la ciudad.

La relación de árboles y edificios en el parque de la Alameda, crea nuevas interferencias, también con las luces y el movimiento de la ciudad. El horizonte roto por los edificios, es un fondo que hace más precisa la mirada en el detalle individualizado de cada intervención.

Al insertarse en el espacio público, la proyección se sitúa entre pintura y escultura, de un modo más visible si cabe que en el paisaje. Lo plano y el volumen, no son polos contrapuestos, aparecen como vibraciones perceptivas superpuestas, como integradas vertientes virtuales de un mismo cuerpo: la estructura geométrica construye tanto el plano como el volumen.

Por otro lado la ciudad y el entorno urbano, establecen para los árboles una distinta consideración de la que se da en el paisaje natural. Los árboles urbanos son un postizo, una simulación ajardinada de naturaleza que tiende a un embellecimiento ornamental, a una dulcificación de la arquitectura. Las proyecciones sobre los árboles de la Alameda, acentúan la fusión de lo geométrico y lo vegetal. Convertidos en volumen escultórico subrayan lo ornamental y establecen una relación efímera con el entorno a través de los cambios de luz: aparecen como extraños talismanes de la naturaleza en la noche y se ocultan durante el día.

<sup>1</sup> Ver: Aurora García, *Geometría y paisaje - catálogo exposición secuencias*, Museo Barjola Gijón 2010.

Oscar Alonso Molina, *Acoplamientos contra natura - tríptico de la exposición Está sucediendo*, Ana Serratosa, Valencia 2011-2012.

Andrés Barba, *Javier Riera y el paisaje intervenido - catálogo exposición Noche áurea*, MNCARS, Madrid 2008.

<sup>2</sup> José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal, Madrid 2010.

<sup>3</sup> Un ejemplo de estas "síntesis" es como, en los años 90, en numerosos certámenes de pintura empiezan a ser premiadas fotografías, abriendo así el camino a premios sin categorías formales. Otro ejemplo muy significativo fue el León de oro de escultura a las fotografías de Bernd & Hilla Becher en la Bienal de Venecia de 1991.

*Mientras escribía este texto, entre Madrid y Mallorca, Javier Riera y yo intercambiamos varios correos, con la intención de ir reflexionando juntos sobre el proyecto de Valencia. Y así las conversaciones se transformaron en un cuestionario básico que dio lugar a fragmentos muy iluminadores de la experiencia del artista, y que funcionan como un texto paralelo.*

### **¿Cómo ha sido el paso desde la pintura hacia las intervenciones en la naturaleza y las fotos?**

Mi modo de entender la pintura siempre estuvo ligado a la naturaleza por varios motivos. Por un lado los cuadros que veía en mi casa en mi infancia eran marinas y paisajes de mi bisabuelo, un pintor vasco. Además el paisaje que uno experimenta en la infancia es determinante, y digo experimenta porque hay mucho más que mirada en la relación de un niño con el paisaje. En Asturias el paisaje es además un fenómeno meteorológico continuado e incesante en sus cambios que son profundos y llenos de cualidades que me parecían asombrosas. Entiendo el arte como descripción de una fenomenología natural que cuando es atisbada afecta a aquello que somos y ofrece una ocasión de comprenderlo mejor.

Desde estos planteamientos el paso de la pintura a el trabajo de intervenciones en la naturaleza resulta muy coherente, tanto como lo fue para los artistas de Land Art que fueron pintores en sus inicios. Estos venían de la action painting o el expresionismo abstracto, ambas corrientes concebía el cuadro como un espacio experiencial, para una acción física/psíquica que en el caso de la action painting sería comparable al acto del que sube a una montaña, y cuya literatura e imaginario tenía claras raíces en el romanticismo. El paso del lienzo a la intervención en el paisaje es totalmente natural en artistas como Robert Smithson, pero a la vez es un cambio de calidad irreversible. El Land Art es arte conceptual como lo explica su dependencia del registro fotográfico. Hay una renuncia al objeto cuya transcendencia no es solo comercial sino que se elimina a un intermediario emocionalmente interesado entre la experiencia y el espectador, que sería en ese caso el pintor. Una parte del yo, por así decirlo, renuncia a existir, se sublima en el nuevo proceso a favor de otra calidad de transparencia. En mi caso diría que en los últimos años mi pintura se fue haciendo cada vez más imagen, perdiendo el interés en las cualidades pictóricas tradicionales y en el objeto y desde luego perdiendo todo interés en la expresión emocional en favor de una percepción más adecuada de la realidad.

Creo que mi pintura se aproximó a un registro más parecido a la palabra, más intelectual e inmaterial y a la vez naturalmente estructurante. La fisicidad de la experiencia creativa se trasladó de la materialidad de la pintura, que dependía de mi acción con ella, a la realidad física del paisaje, una realidad física que existía sin mi intervención.

Comparada con la pintura, la fotografía tiene la cualidad de la transparencia, el “grosor” del medio transmisor se adelgaza. Por supuesto la mirada del fotógrafo selecciona un encuadre y una luz en el paisaje, pero la mirada de un pintor añade a eso una pincelada que expresa su estado de ánimo y su psicología, un gesto, una mayor o menor cantidad de materia, una mayor o menor armonía cromática, frescura o insistencia pictórica, grados de realismo y muchos más elementos significantes que los que pueden abordarse con la cámara fotográfica, cuyas posibilidades para la captación objetiva de la realidad son, de forma obvia para un pintor, comparativamente mayores.

El Land Art depende desde el principio de la fotografía, y sin proponérselo da lugar a un “género” fotográfico, que es en el que yo sitaría mis fotografías, que pretenden ser el registro de una intervención a la vez que una fotografía como tal. Lo que fotografía ha sucedido, esto es un aspecto básico del sentido de mis imágenes.

### **Las proyecciones parecen distanciar de la pintura y ofrecen una lectura a medio camino entre la escultura y la intervención/installación. ¿Cómo las sitúas?**

Clasificarlas es algo que no está en mis reflexiones, pero desde el principio con este trabajo siento que estoy pintando con la luz y mi mirada es necesariamente frontal por el punto de vista desde el que proyecto, lo cual lo situaría en el ámbito de la pintura o el dibujo, pero efectivamente los resultados en las intervenciones al aire libre adquieren cualidades volumétricas muy significativas, lo que las convertiría en esculturas.

Lo que más me importa es la experiencia espacial, las figuras geométricas que proyecta las he ensayado en diversos lugares, y me interesa sobretodo el aspecto que adquieren en un determinado espacio, este creo que es el paso más importante para mí, la salida desde el espacio bidimensional del lienzo al espacio real, esta es la motivación prioritaria

### **¿Cómo interviene este trabajo en tu relación con la naturaleza?**

Intento hacerme eco de algo que ya está en la naturaleza, que de alguna manera se precipita a través de mis intervenciones, que me parecen revelar cualidades y dimensiones de lo real ocultas en los espacios en los que trabajo. Luego, cuando apago las luces todo vuelve a su estado original. La geometría es para mí algo así como una llave energética.

Siento un gran respeto por la naturaleza, creo, por así decirlo, que el medio ambiente es más importante que el estado del bienestar, creo que los animales son a su vez tremadamente importantes, asumo que mi trabajo introduce temporalmente una cierta perturbación.

Por otra parte este trabajo me aleja de lo sublime, el sentido romántico del paisaje es, desde mi punto de vista, el momento en que occidente, con la información de que dispone, asume el vacío, el infinito, la descentralidad del hombre en el universo, y lo hace con gran susto y sobrecogimiento. Al contemplar las pinturas taoistas tradicionales se puede comprobar que al igual que en los cuadros románticos en ellos aparecen personajes de pequeño tamaño sumergidos en la inmensidad de la naturaleza, pero estos no están asustados porque su relación con la misma no es de antagonismo como en occidente. En los textos de Burke el alma queda en suspeso ante la experiencia del terror, lo cual no significa que no haya otros medios para llegar a ese estado.

Lo sublime supuso la caída de un muro en la conciencia y ahora estamos trabajando con lo que se ve tras esos escombros, que a día de hoy en general ya han sido retirados. Trabajar en el paisaje como yo lo hago significa elaborar con esos aspectos nuevos que podemos atisbar, y que en realidad se corresponden con lo que la física ha llegado a mostrar, que el universo es mucho más amplio y complejo de lo que podríamos imaginar y sin embargo está compuesto por unos pocos principios o partículas básicas. Esto no llegaron a sentirlo los románticos: que la clave está en el tipo de orden que adquieren las cosas.

### **En tanto que pintor y a la luz de este trabajo, ¿cómo valoras el paisaje, la función válida del género pictórico?**

Un paisaje pintado honestamente y del natural es algo muy valioso para mí, no es fácil hacerlo en estos tiempos porque requiere una gran dedicación y el pintor ha de ser capaz de no hacer las mil trampas que el oficio va haciendo posibles y el mercado te pide que hagas. Pero el paisaje me parece el origen y el lugar al que regresar,

## Necessary displacements or a photographic dematerialisation of painting

aunque sea transitoriamente, para un pintor actual. Hay actos que nunca dejarán de tener sentido, como si todo el artificio cultural sobre ellos no llegara a tocarlos realmente: un hombre que sube a una montaña, un pintor que se pone ante un paisaje y lo pinta...

### ¿Qué es el paisaje?

El paisaje es sobretodo una forma de ordenar el espacio, una construcción. Un espacio exterior, ajeno, sobre el que se da una proyección cultural y emocional. Por eso nuestra mirada sobre el paisaje nunca es inocente, sino que participa de sucesivas capas de interpretación y valoración de las cualidades del mismo, capas que han ido sedimentándose en nuestra mirada como las capas de la tierra.

Paradójicamente sin embargo el paisaje es el espacio para la inocencia, aquel en el que podemos recordar al animal y al primitivo.

La imagen de un paisaje es algo ajeno a la experiencia que se tiene en él. No se siente frío viendo un paisaje nevado, la imagen está abstraída por completo del resto de la experiencia y esto me resulta fascinante porque finalmente la imagen es para la mente que funciona de forma muy básica con imágenes. El resultado final y el proceso para llegar a él que parecen a veces completamente ajenos pudiendo, por así decirlo, suceder de con total independencia, de espaldas uno al otro.

### ¿Qué papel desempeñan lo ornamental y lo espectacular en el trabajo?

Mis proyecciones tienen un componente de espectacularidad contenida, quiero decir que utilizo un medio de proyección propio de procesos del espectáculo pero, para decepción de algunas personas, mis proyecciones geométricas no se mueven, no cambian de color ni de forma, de manera que son espectaculares pero apelan a una experiencia meditativa de convivencia con lo que se está viendo.

Lo ornamental no me asusta, digámoslo así, pero tampoco me interesa por si mismo. La geometría tiene la cualidad de representar las pulsiones no visibles de la naturaleza, el diseño inmaterial de las cosas, su origen energético. Trabajo con geometrías en las que encuentro que se cumplen estas cualidades, pero que sin duda pueden ser vistas como elementos ornamentales por quienes no captan esos aspectos.

### Esta es la primera vez que realizas un proyecto público, ¿cómo visualizas esa relación con el público?

El público de un parque es muy variado y por las reacciones que observo se encuentra con algo que le sorprende y ante lo que no tiene que demostrar ningún conocimiento previo específico. No es necesario saber de arte para disfrutar de este trabajo, lo cual me agrada enormemente, y tal vez no sea clasificado como arte. Mi intención es que sea algo especial para quien lo ve, que tenga un efecto beneficioso en el espectador, que le lleve, en la medida de lo posible, a un lugar donde no ha estado antes o donde quizás si ha estado y sin saberlo desea volver. Que afecte a su conciencia sin proponerle un estado de perturbación narcisista sino un puente hacia algo positivo y necesario, que está dentro de él y a lo que no siempre es fácil acceder.

*Over the last few years Javier Riera's (Avilés, Asturias, 1964) artistic project has swung from abstract painting with sensitive, lyrical roots to the landscape idea, carrying out interventions on natural landscapes through projects of geometrical shapes which alter its perception in an immaterial fashion, as if he was painting with light, without leaving any permanent marks. The result of these interventions are photographs which, although they may be considered documentation of actions, they actually comprise a process of shape analysis, with the rigorous sense of visual investigation.*

*This move from painting to landscape intervention, which has been thoroughly analysed by Andrés Barba, Aurora García and Oscar Alonso Molina<sup>1</sup>, shows more the character of synthesis than an evolution of pictorial work. The technical innovation of introducing projections in pictorial objectives and its formal application in a natural area from an idea of dematerialised intervention and with experiential and relational experiences comprises the framework for the project on a decisively post-pictorial plane.*

*His work in the 90's centred on lyrical and gestural abstraction, and since the early 2000's he has established a subtle approach to nature, through the creation of atmospheres and lights, sometimes of strange, sub-aquatic echoes, applying a view of the microscopic to suggest the essence of landscape, without actually fully depicting it. Between 2003 and 2008 his references to nature have led to his own landscaping style: he resorts to geometry to establish tension between the irregularity of the appearance of the natural elements and the regularity in their internal structures. This is how the crystalline formations appear, cellular or polymer structures as symbols of an essential, nuclear landscape, abstract, suggested as a symbol, the fruit of a viewpoint in which contemplation of the romantic origins blends with the scientific eye.*

*It is precisely in this series of paintings that it is possible to trace the formal references for some of the geometrical structures that are going to be projected on the landscape.*

*The step then, from painting to project and intervention in the landscape through geometrical shapes that alter our vision without leaving any trace on nature once the projector is switched off, opens painting up to another sphere of comprehension, affording it as a total experience: it summarises aspects related to the processes. With the idea of a performance that is set within elements closer to the legacy of Land Art reread through landscape painting, from a certain meditative melancholy of Romanticism and from a calculated application of new technologies to the procedures of a pictorial viewpoint.*

*This work is inserted within a theoretical and practical context, one that is eminently experimental after having passed through painting over recent years and which is now much closer to technological and technical renovation.*

*The character of art largely depends on the technical tools and instruments that the culture of each age provides. Art often adapts them, perfecting or "correcting" them so that they can be used for visual, artistic purposes. At the same time, these tools determine the modality of the viewpoint.*

*To a certain extent, Javier Riera's project analyses some of the internal processes of the construction of pictorial images, deconstructing its materiality and using projection to do so, which, based on the mechanism of a dark*

*camera, is one of the first auxiliary technical tools serving the pictorial tradition since the Renaissance and, which in the 20th century has transformed the artistic viewpoints and practices.*

*In his last essay “Las tres eras de la imagen”, Jose Luis Brea<sup>2</sup> positions painting within what he defines as image / matter, which he differentiates from filming and digital images (e-image). In this sense it is well worth emphasising that the significance of the material character (object) of the painting is due to a process of mercantile distribution of unique, unrepeatable pieces of work and to the limitations of the means and tools that reproduce the depiction as a simulated object. The identification of the painting with its support (canvas, metal plate, or wood: painting; paper: drawing, or wall:fresco) on which the shapes or scenes are traced, lasted to the end of the 20th century and the more “the death of painting” was talked about, as a metaphor for a change in artistic perspective, hypotheses of a synesthetic nature that (rightly so) considered certain photography as a form of painting<sup>3</sup>.*

*Painting appears as a theoretical, perceptive background in the installation and begins to talk about expanded painting or a generic category of “painterly” for any productions that do not strictly meet the “material” and “specific” conditions of pigment on a support. In the end it is all about theoretical resources to define what came out and what comes out from the traditional categories that are unable to properly explain the changes and transformations that have taken place. All these indicators of “technical anomalies” also point out the changes that have taken place in perception, comprising a more open and polysemic experiential / relational spectrum. It is not therefore only evolution / adaptation / application of techniques that determines change, but rather a profound modification of the patterns of reading from sensitivity / perception.*

*The idea of expanded painting, i.e. a painting without paint, or going beyond the framework of traditional or conventional painting, also appropriates the capability of intervening in space, as site specific, sharing this possibility with sculpture.*

*Simultaneously, photography has become a versatile mechanism for producing images: it establishes a different condensation of what is pictorial and carries out a synthesis of the pictorial visual tradition in convergence with the visual photographic and filming tradition. Removed from the traditional role of witnessing that had been assigned to it right from its origins, and after systematic criticism of the concept of truth, photography appears as a very open field of experimentation, in which the resulting image is the product of previous construction, whose only purpose is to be photographed.*

*In Javier Riera’s work we find constructed photography, the product of an experiential process, and to some extent performative, that is back-fed on the notion of dematerialised painting, whose reading takes on substance within the framework of photography as a process (projection) and as a result (photographic support).*

*Projection thus becomes a hybrid instrument, featuring a peculiar pictorial density and an immaterial photographic character (as well), susceptible to acting and intervening in the landscape or in public space as an ephemeral or temporary site-specific.*

*This work by Javier Riera fits into a dynamic and fertile context of research into resources of spectacularity, affording singular pictorial contention, with a distinct meditative, contemplative mood on the landscape. Projection, a tool frequently used in performances and theatre scenery between the 60’s and 70’s, began to be used as a device for spectacularity applied to public spaces in the 80’s, particularly as a derivative of photography, since the projected images were initially stills from slides. In general, projection has been frequently used in urban public areas and more specifically using buildings as screens.*

*Krzysztof Wodiczko was one of the first artists to use it, with the intention of redefining the concept of public art, expressing an acute political commitment. His projections questioned the official discourse being expressed in the city, by choosing images that produced significant friction and tension with the buildings that served as their screens, usually monuments and public or corporate buildings charged with symbolism.*

*In 1992 Soledad Sevilla made a projection in Vélez Blanco castle (Almeria) which for two consecutive nights recovered the splendour of the Renaissance courtyard sold to an antiquarian at the start of the 20th century, and which is currently exhibited in the New York Metropolitan Museum. The action begins at dusk and as night falls, the courtyard, with its archways, columns and corridors appear in its original site. This project, included in the activities of the international Expo 92 in Seville in the Andalusian provinces, put still images across as a singular form of poetics of the duration of time, allowing the appearance of memory as a spectre activated by light.*

*Javier Riera’s projections are linked to this type of poetics and temporal discourse, between duration and the instant, but his intentions are very different when he emphasises pictorial reading of nature through geometry, and he places himself away from architectural or monumental environments to take to the outdoors, to nature, in natural landscapes, reconsidering landscapes from an imaginary geometrical universe that refers to science as an analytical fiction.*

*Other artists, such as Daniel Canogar, have used projections of moving images on buildings or monuments, projecting simulations of people scaling walls and façades, sometimes in real time, as was true in a performance carried out by volunteers who crawled along the floor. Craig Walsh, on the other hand, in one of his interventions projected speaking faces on trees in public town parks (in the framework of theatrical or musical performances of theatre plays or musicals, as elements of accessory or ornamental spectacularity), maintaining many formal connections with the indoor work of Tony Oursler, although without the psychological charge and narrative included in the work by the latter. Nevertheless, in this work spectacularity was more an objective in itself than a tool of formal analysis, as is the case with Javier Riera.*

*In 2008 Javier Riera presented this project for the first time as a solo show at the Museo Centro de Arte Reina Sofia in Madrid, including a wide selection of photographs of projections of geometrical shapes in landscapes.*

*Since then, his project has grown, redefining its characteristics and defining his field of action. The masses of vegetation and the treetops play the role of the support or screen, thus permitting interaction between shapes and the “support”, blending plant textures with the structure of geometrical shapes. Moreover, light intervenes activating the visual experience by transforming the projected image: the cut-off point between the light of*

*While I was writing this text, travelling between Madrid and Mallorca, Javier Riera and I exchanged several e-mails, with the intention of reflecting together on the project that was to be held in Valencia. Our conversations basically became a questionnaire that revealed illuminating fragments of the artist's experience, and become a parallel text.*

*dusk and the darkness of the night establishes a temporary plot involving the appearance of the image and gradual clarity, as darkness falls.*

*This visual experience of time can be seen in the exhibition that the artist held in 2009 at Museo Barjola in Gijón, by means of a projection that documented the appearance and disappearance of geometrical shapes on a tree in the crepuscular light of dawn, making a visual spectacle through time by means of a gradual change in the light.*

*The project now being presented in Valencia, comprises another step, since it moves the experience of light and landscape to the city.*

*The relationship between the trees and the buildings in Alameda park creates new interference, also with the lights and movement of the city. The horizon, broken by the buildings is a background that makes the view of individualised detail of each intervention more exact.*

*When inserted in a public space, projections are found somewhere between painting and sculpture, in a more visible mode, if this is possible, in the landscape. The plane and the volume are not opposing poles, they appear as superimposed perceptive vibrations, as if they were integrated virtual parts of the same body: the geometrical structure builds both the planes and the volume.*

*On the other hand, the city and the urban environment, establish a different consideration for the trees than the one found in a natural landscape. Urban trees appear contrived, a gardened simulation of nature that tends towards an ornamental adornment, a embellishment of the architecture. The projects on the trees in the Alameda accentuate the fusion between geometry and vegetation. Converted in sculptural volume, they underline what is ornamental and establish an ephemeral relationship with the environment through the changes in light: they appear as strange talismans of nature in the night that remain hidden during the day.*

<sup>1</sup> See: Aurora García, "Geometría y paisaje" – "Secuencias" exhibition catalogue, Barjola Museum Gijón 2010.

Oscar Alonso Molina, "Acoplamientos contra natura" – leaflet for the exhibition "Está sucediendo", Ana Serratosa, Valencia 2011-2012.

Andrés Barba, "Javier Riera y el paisaje intervenido" – "Noche áurea" exhibition catalogue, MNCARS, Madrid 2008.

<sup>2</sup> José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia*, film, e-image. Akal, Madrid 2010.

<sup>3</sup> An example of these "synesthesies" is how, in the 90's, at numerous painting prizes, photographs were awarded, thus paving the way to prizes outside formal categories. Another very significant example was the Gold Lion for sculpture awarded to the photographs by Bernd & Hilla Becher at the Venice Biennial in 1991.

### **What was the step like from painting to interventions in nature and photographs?**

*The way I understand painting has always been linked to nature for several reasons. Firstly, the paintings I saw at home during my childhood were seascapes and landscapes by my great-grandfather, a Basque painter. Besides, I think that the landscape you experience during childhood is a determining factor, and I say experience because there is more than just seeing in the relationship a child has with the landscape. In Asturias, the landscape is also an incessantly continuous weather phenomenon with its drastic changes and full of qualities that seemed amazing to me. I understand art as the depiction of a natural phenomenology that when it is seen from afar affects everything we are and gives us the chance to understand it better.*

*From these standpoints the step from painting to intervention work in nature is very coherent, just as it was for the Land Art artists who were painters in their beginnings. They came from action painting or abstract expressionism. Both trends conceived paintings as an experiential space, for a physical / psychic action which in the case of action painting would be comparable to the act for someone who climbs mountains and whose literature and imagination are clearly rooted in romanticism. The step from canvas to intervention in the landscape is absolutely natural in artists such as Robert Smithson, but at the same time it is an irreversible change of quality. Land Art is conceptual art due to its dependence on photography. There is a certain revocation of the object whose transcendence is not only commercial, but also eliminates an emotionally involved intermediary between the experience and the viewer, which in this case would be the painter. Part of the self of the artist, refuses to appear and is sublimated, refuses to exist, it is sublimated in the new process in favour of another quality of transparency. In my case, I would say that in the last few years my painting was becoming more of an image, losing interest in the traditional pictorial qualities and in the object and of course losing all interest in emotional expression in favour of a more suitable perception of reality. I think that my painting was approaching something closer to theory, ideas or concepts, more intellectual and immaterial and at the same time naturally structuring. The physicality of the creative experience moved from the materiality of painting, which depended on my action on it, to the physical reality of the landscape, a physical reality that already existed without any contribution by me.*

*Compared to painting, photography has the quality of transparency, the "thickness" of the transmitting media is thinner. Of course the photographer's gaze selects a frame and the light in landscape, but the painter's gaze adds brushstrokes to this which express his/her mood and psychology, a gesture, more or less quantity of matter, more or less chromatic harmony, freshness or pictorial insistence, degrees of realism and many other significant elements than can be achieved with a camera, whose possibilities for objective capture of reality are, obviously for a painter, comparatively greater.*

*Land Art depends since the beginning on photography, and without any conscious intention, creates a photographic genre, where I can position myself: halfway between the documentation of actions and photography in itself, halfway between the recorded intervention and photography as such.*

**The projections seem to move away from painting and offer a reading which is halfway between sculpture and intervention / installation. How do you situate them?**

Labelling them is something I am not overly concerned about, but from the start with this work I have felt that I am painting with light and my look is necessarily frontal because of the point of view from where I project, which I would situate within a similar scope to that of painting or drawing, but they effectively acquire very significant volumetric qualities which converts them in sculptures.

The thing I am most concerned with is the spatial experience, the geometrical figures that I project I have tested in different places, and I am above all interested in the aspect that they acquire in a specific space. That, I think, is the most important step for me, moving away from the two-dimensions of canvas to real space, that is the priority in my motivation.

**How does this work affect in your relationship with nature?**

I try to echo something that is already in nature, which in some way comes through my interventions, which seem to me to reveal qualities and dimensions of something hidden within the spaces where I work. Then when I turn off the lights, everything goes back to its original state. Geometry for me is something like an energy key. I feel great respect for nature, I believe that the natural environment is more important than the welfare state, I believe that animals are extremely important, and I accept that my work accounts for a temporary disturbance.

On the other hand, this work takes me away from the sublime, the romantic feeling for landscape is, in my opinion, the time when the West, with the information available at that time, accepted the vacuum, the infinite, the fact that man is not the centre of the universe and it was accepted with great shock and awe. While contemplating the traditional Taoist paintings, we can see that as in romantic pictures, small sized people are depicted submerged in the immensity of nature, but they are not afraid, because their relationship with nature is not antagonistic as it is in the West. In Burke's texts, the soul is held in suspense before the experience of terror, which does not mean that there are not any other ways to reach this state. What is sublime is the falling away of the wall of conscience and we are now working with what can be seen behind that rubble, which today has mostly been removed. Working in the landscape like I do, means elaborating with those new aspects that we can glimpse, and which in reality it just confirms what physics and other sciences have proven, that the universe is much bigger and more complex than we could possibly imagine and nevertheless it is made up of small basic principles or particles. That was something the Romantics did not manage to feel: that the key is in the type of order that things acquire.

**As a painter, and in view of this work: How do you value the landscape, the valid function of the pictorial genre?**

An honestly painted, natural landscape is something very valuable for me. It is not easy to do nowadays because it requires great dedication and painters have to be capable of not falling into the thousands of pitfalls that the profession makes possible and which the market requires them to make. But landscape for me is the place of origin and the place to return to, although only temporarily, for painters today. There are things that will never cease to make sense, as if the whole cultural finesse on them never actually reaches them: a man who climbs a mountain, a painter who sits before a landscape and paints it...

**What is landscape?**

Landscape is, above all, a way of ordering space, construction. An outdoor space on which cultural and emotional projection is made. That is why our view of landscape is never innocent, but it is one comprising successive layers of interpretation and assessment of its qualities, layers that have become sediment in our views like the layers of earth.

Paradoxically however, landscape is the space for innocence, where we are able to remember primitive, animal instinct.

Images of landscapes are somewhat removed from the experience that we have of them. We do not feel cold when we see a snowy landscape, the image is completely removed from the rest of the experience and for me that is fascinating because in the end, the image is for the mind, which is something that basically functions with images. At the same time landscapes comprise their image, what we see with our eyes, which once again leads to another paradox, the abyss between the final result and the process to reach something that is sometimes completely distant, for want of better words, something that happens completely independently, each of them back to back.

**What role does the ornamental and spectacular play in your work?**

My projections have a component of contained spectacularity, I mean that I use a projection method from spectacular processes, but, although disappointing for some people, my geometrical projections do not move, nor do they change colour or shape, in a way that makes them spectacular but they do appeal to a meditative experience of living with what is being seen.

The ornamental does not scare me, let's say it like that, but neither does it interest me to any great extent. Geometry has the quality of representing the driving forces of nature that are not visible, the immaterial design of things, the origin of energy of matter. That is how I work with aspects of geometry that I feel meet these qualities, which can undoubtedly be seen as ornamental items by those who miss those aspects.

**This is the first time you have carried out a public project. How do you visualise the relationship with the public?**

The public you find in parks is varied and therefore from the reactions I observe they see something that surprises them and something they are not expected to show any previous knowledge about. It is not necessary to understand art to be able to enjoy this work, which is something that pleases me enormously, and perhaps it is not even rated as art. I want it to be something special for those who see it, for it to have a beneficial effect for the spectators, for it to take them, as far as possible, to a place they have never been to or where perhaps they have been but without really being aware of it, they want to go back. I want it to affect their consciences without it representing a status of narcissistic disturbance, but rather representing a bridge towards something positive and necessary, that is inside them and that is not always easy to get to.

# Sensitizing without Crusading: Contemporary Art and Nature

Anne-Marie Melster: Javier Riera:  
October 15, 2012

There are questions about what will become of our planet. And not only scientists are asking these questions, also artists have become more active in this context. Art can't heal the Earth, but it can help sensitizing the human being towards a more sustainable and respectful behavior, sensitizing citizens across all countries and disciplines towards the urgent need for protection and restoration of environment by adapting environment friendly life styles. It can create awareness. Embedded in a certain environmental humanism, contemporary artists like Subhankar Banerjee, Kim Abeles, Chris Jordan, Edward Burtynsky, Lucy & Jorge Orta and many more help to create a new understanding of what the status quo of nature worldwide is. We suddenly see what is happening in Alaska, in the Antarctica, in the Pacific Ocean, in remote African countries and islands in the Indian Ocean. Art works showing images which will never leave us alone anymore, images creating awareness about huge streams of plastic in the Pacific Ocean killing whole species (Gabriel Orozco), the oil drilling in Alaskan nature reserves threatening the lives of indigenous peoples, animals and natural resources (Subhankar Banerjee), huge mines in Australia killing beautiful landscapes (Edward Burtynsky), urban air pollution causing breast cancer (Kim Abeles). These images make us reflect on our dependence on nature and at the same time on the vicious circle we are living in since nature provides us with what we need for consumption and our extremely overdeveloped life style.

Contemporary art statements serve as "metaphors to the dilemma of our modern existence" (Edward Burtynsky on his website)<sup>1</sup>. They can deepen our environmental commitments.

Art statements can be ephemeral, only perceptible during a moment or a short time lapse, but the images remain in the receptor's memory and will always influence him, ideally, in his future thinking and attitude.

Human existence is and will always be related to nature, even if we are the warriors for artificial life always seeking to have dominion over nature.<sup>2</sup> And as to Guattari and Deleuze, everything is always interconnected, related to each other, a non-hierarchical structure, a rhizome, which has become an interesting theory again in the last years of discussions about climate change and the influence of humankind on the current status and the question who is the dominant force at the end: Humankind or nature?<sup>3</sup> Nature as a living web of respected and interconnected parts, as Lucy Lippard points it out.<sup>4</sup>

The Spanish artist Javier Riera works exactly in between these parameters of nature and constructed life. He transforms geometry, the foundation of construction and artificial existence, into nature and nature into geometry. He interacts with nature without really touching her. The artist is referring onto ancient geometry, though there is also a certain aspect of sacred geometry visible in his new oeuvre. Not so much in relation with the construction of religious structures, but rather in the sense of the language of light and of imitating natural forms and textures. Riera puts geometry into light, light becomes material by being used as a channel to project geometrical forms onto natural supports like trees. This process brings together supposedly opposed parameters in order to enlighten nature. Transforming trees in an urban park from set decoration into protagonists, throwing natural life into relief with the support of artificial instruments, he draws the attention of the promenader onto accessory which he was not aware of anymore since trees have become decoration in urban life. The works aim at creating respect towards nature again through the simple process of just perceiving and contemplating it. The receptor observes, maybe consequently gets inspired by the images and as a conclusion sensitized towards the paradigm nature. Nature as a source of inspiration, sense of wellbeing

which hence leads to a feeling of responsibility, that this has to be conserved. Utopia or can it become reality?

Many of us who were raised in the city, the suburb or even the countryside, have lost contact with nature, and therefore understanding, appreciation and respect, due to our modern lifestyles which affect ecosystems nowadays in a startling way. Artists like Riera help us anthropocentric beings to realize again what is out there in this artificially constructed environment and to connect with nature and simple beauty once more. Realizing that the world is the only possible paradise that we can create and conserve helps us to metamorphose into sensitive and respectful, constructive components of the circle of life and nature again.

The artist creates an ephemeral construction, an intervention in a public space without really intervening, showing his respect towards what he wants to emphasize by not touching it, showcasing without leaving a footprint, constructing without destructing, contributing without adding, sensitizing without crusading.

<sup>1</sup> <http://www.edwardburtynsky.com/>

<sup>2</sup> Hannah Arendt: "The Human Condition", The University of Chicago Press, 1958, p. 2: The earth is the very quintessence of the human condition, and earthly nature, for all we know, may be unique in the universe in providing human beings with a habitat in which they can move and breathe without effort and without artifice. The human artifice of the world separates human existence from all mere animal environment, but life itself is outside this artificial world, and through life man remains related to all other living organisms. For some time now, a great many scientific endeavors have been directed toward making life also "artificial," toward cutting the last tie through which even man belongs among the children of nature. It is the same desire to escape from imprisonment to the earth that is manifest in the attempt to create life in the test tube, in the desire to mix "frozen germ plasm from people of demonstrated ability under the microscope to produce superior human beings" and "to alter [their] size, shape and function"; and the wish to escape the human condition, I suspect, also underlies the hope to extend man's life-span far beyond the hundred-year limit.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari: Rhizome, Minuit, Paris, 1976. (re-published as introduction to "Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie", Minuit, Paris, 1980).

<sup>4</sup> Lucy R. Lippard: The Lure of the Local, Senses of Place in a Multicentered Society, The New Press New York, 1997, p. 13

## Concienciar sin hacer campaña: Arte contemporáneo y naturaleza

Existe cierta inquietud por saber qué será de nuestro planeta. Y no son sólo los científicos los que lanzan preguntas, los artistas también se han vuelto más activos en este sentido. El arte no puede curar a la Tierra, pero puede contribuir a concienciar al ser humano a tener un comportamiento más sostenible y respetuoso, a concienciar a los ciudadanos de todos los países y disciplinas a sentir la necesidad imperiosa de proteger y restablecer el medio ambiente adoptando estilos de vida respetuosos con él. El arte puede hacer aflorar la conciencia. Imbuidos de cierto humanismo medioambiental, artistas contemporáneos como Subhankar Banerjee, Kim Abeles, Chris Jordan, Edward Burtynsky, Lucy & Jorge Orta y muchos otros, ayudan a crear una nueva comprensión de lo que es el status quo de la naturaleza a nivel mundial. De repente vemos lo que ocurre en Alaska, en la Antártida, en el océano Pacífico, en lejanos países de África y en las islas del océano Índico. Son obras de arte que muestran imágenes que nunca nos abandonarán, imágenes que nos hacen conscientes de las enormes cantidades de plástico presentes en el océano Pacífico que matan especies enteras (Gabriel Orozco); de las perforaciones de petróleo en reservas naturales de Alaska que amenazan la vida de los pueblos indígenas, de los animales y de los recursos naturales (Subhankar Banerjee); de las enormes minas de Australia que destrozaron hermosos paisajes (Edward Burtynsky); de la contaminación del aire urbano que causa cáncer de mama (Kim Abeles). Estas imágenes nos llevan a reflexionar acerca de nuestra dependencia de la naturaleza y, al mismo tiempo, acerca del círculo vicioso en el que vivimos, dado que la naturaleza nos proporciona lo que necesitamos para consumir y para llevar un estilo de vida excesivamente desarrollado.

Las expresiones de arte contemporáneo sirven como "metáforas al dilema de nuestra existencia moderna" (Edward Burtynsky en su página web)<sup>1</sup>. Pueden hacer más profundos nuestros compromisos medioambientales.

Las expresiones artísticas pueden ser efímeras, únicamente perceptibles durante un momento o un breve periodo de tiempo; pero las imágenes quedan en la memoria del receptor y, probablemente, le influirán siempre en su pensamiento y actitud futuros.

La existencia humana está y siempre estará vinculada a la naturaleza, aun cuando seamos los guerreros de la vida artificial en busca de un dominio sobre la naturaleza.<sup>2</sup> Y, según Guattari y Deleuze, todo está siempre interconectado, relacionado entre sí, se trata de una estructura no jerárquica, un rizoma, que se ha convertido de nuevo en una interesante teoría durante los últimos años de debate sobre el cambio climático, la influencia del ser humano en su estado actual y la pregunta de quién es la fuerza dominante en última instancia: ¿la humanidad o la naturaleza?<sup>3</sup> La naturaleza, como una red viva de piezas que se respetan y que están interconectadas, como señala Lucy Lippard.<sup>4</sup>

El artista español Javier Riera trabaja precisamente entre estos dos parámetros de naturaleza y vida construida. Transforma la geometría - la base de la construcción y de la existencia artificial - en naturaleza, y la naturaleza en geometría. Interactúa con la naturaleza sin tocarla. El artista toma referencias de la geometría antigua, aunque también hay cierto aspecto de geometría sacra en su nueva obra. No tanto en relación con la construcción de estructuras religiosas, sino más bien en el sentido del lenguaje de la luz y de la imitación de formas y texturas naturales. Riera saca la geometría a la luz, la luz se materializa al ser usada como canal para proyectar formas geométricas sobre soportes naturales, como los árboles. Este proceso une parámetros supuestamente opuestos con el fin de iluminar la naturaleza. Al transformar los árboles de un parque urbano de elemento decorativo en protagonistas, al poner de relieve la naturaleza con el apoyo de instrumentos

artificiales, atrae la atención del paseante hacia lo accesorio - aquello en lo que ya no repará - , puesto que los árboles se han convertido en decoración de la vida urbana. Los trabajos tienen como objetivo crear respeto de nuevo hacia la naturaleza, a través del simple proceso de percibirla y contemplarla. El receptor observa, quizás entonces se inspira con las imágenes y, como resultado, se conciencia de una naturaleza ejemplar. La naturaleza como fuente de inspiración, sensación de bienestar que, por consiguiente, conduce a un sentimiento de responsabilidad de que hay que conservarla. ¿Utopía o puede hacerse realidad?

La mayoría de nosotros, que hemos crecido en la ciudad, en los suburbios o incluso en el campo, hemos perdido el contacto con la naturaleza y con ello la comprensión, el aprecio y el respeto, debido a nuestros estilos de vida modernos que, hoy en día, afectan a los ecosistemas de modo alarmante. Artistas como Riera nos ayudan a nosotros, seres antropocéntricos, a darnos cuenta de nuevo de lo que hay fuera de este entorno construido artificialmente y a conectar con la naturaleza y la belleza simple otra vez. Ser conscientes de que el mundo es el único paraíso posible que podemos crear y conservar nos ayuda a tornarnos sensibles y respetuosos, piezas constructoras del círculo de la vida y de la naturaleza.

El artista crea una construcción efímera, una intervención en un espacio público sin intervenir realmente, mostrando su respeto hacia lo que quiere enfatizar sin tocarlo, exhibiendo sin dejar huella, construyendo sin destruir, contribuyendo sin añadir, concienciando sin hacer campaña.

<sup>1</sup> <http://www.edwardburtynsky.com/>

<sup>2</sup> Hannah Arendt: "La condición humana", The University of Chicago Press, 1958, p. 2: La tierra es la mismísima quintaesencia de la condición humana y, por lo que sabemos, la naturaleza del planeta tierra debe ser la única en el universo que dote a los seres humanos de un hábitat donde moverse y respirar sin esfuerzo y sin artificios. El artificio humano del mundo separa la existencia humana de cualquier entorno puramente animal, pero la propia vida queda al margen de ese mundo artificial y, a través de la vida, el hombre permanece ligado a todos los demás organismos vivos. Desde hace un tiempo, grandes proyectos científicos van dirigidos a hacer "artificial" también la vida, a cortar el último vínculo por el cual el hombre todavía pertenece a los hijos de la tierra. El mismo deseo de escapar de la cárcel de la tierra se manifiesta en el intento de crear vida en un tubo de ensayo, en el deseo de mezclar "plasma de germen congelado de personas con determinada habilidad al microscopio para crear seres humanos superiores" y "alterar [su] tamaño, forma y función"; y sospecho que ese deseo de escapar de la condición humana, también subraya la esperanza de prolongar la vida del hombre más allá de los cien años.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari: Rhizome, Minuit, París, 1976. (reeditado como presentación de "Mille Plateaux: capitalisme et schizoprénie", Minuit, París, 1980)

<sup>4</sup> Lucy R. Lippard: The Lure of the Local, Senses of Place in a Multicentered Society, The New Press New York, 1997, p. 13

# INSTALACIONES

NOMBRE	PÁG		
RV CG	35		
SF SP	37		
RT CB	25		
GR DN	27		
DDC DN	29		
LB 6	31		
DDC ALL	33		
CRP ALL	39		
PL CB	41		
DA VL	43		
MAPA	45		
JAVIER	47		

RTCB



GRDN



DDC DON



LB6



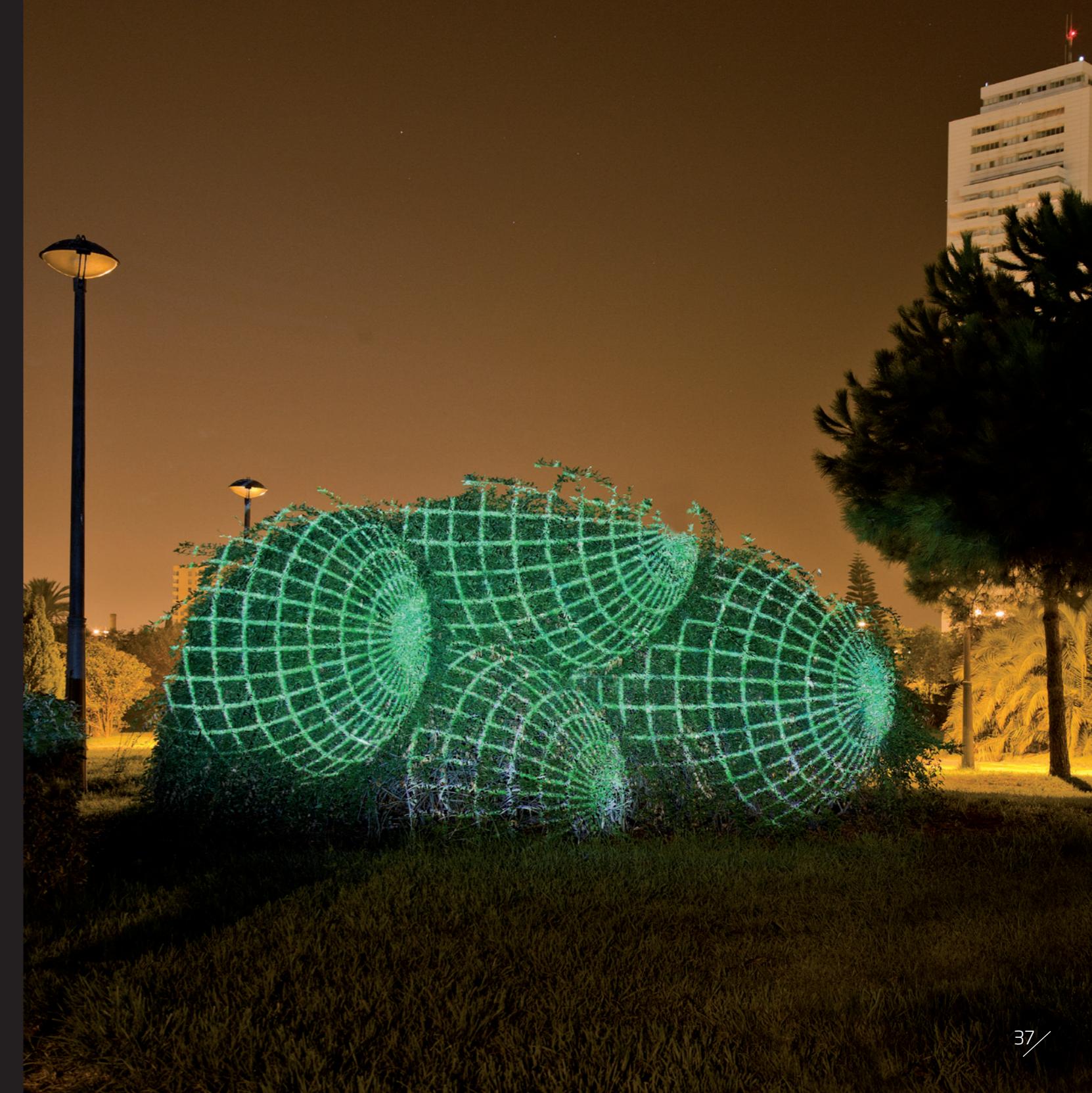
DDCAI



RVCG



SF SP



CRP ALL



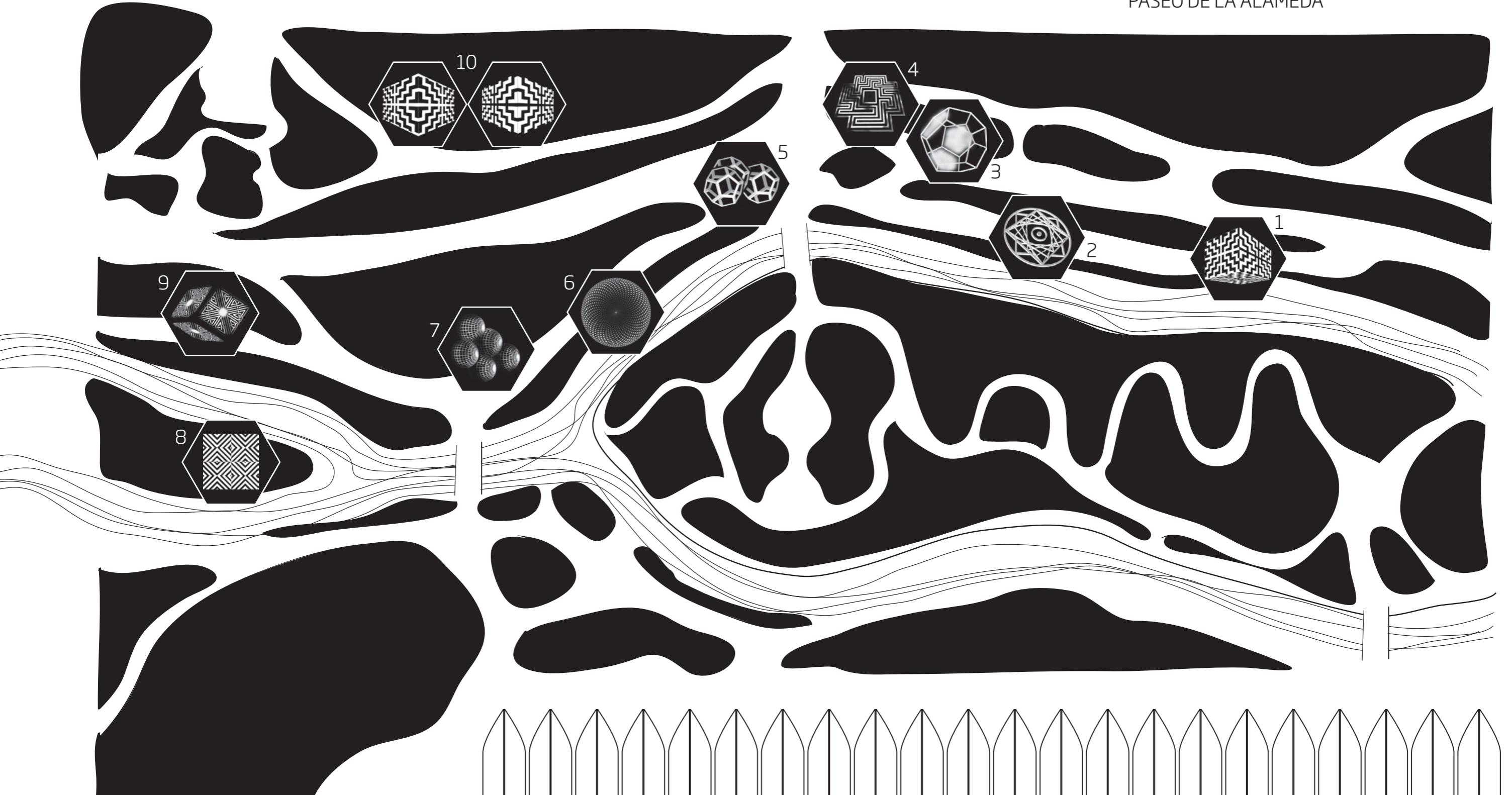
PLCB



DAVID



PASEO DE LA ALAMEDA



# JAVIER RIERA

Nacido en Avilés, Asturias en 1964, en la actualidad vive y trabaja en Madrid. Estudió Bellas Artes en Salamanca y en su formación fueron importantes los talleres de arte actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, participando en los de Carlos León y Julian Schnabel. Comenzó a exponer en 1993 en Madrid y desde entonces lo ha venido haciendo regularmente al tiempo que ha participado en numerosas exposiciones colectivas, siendo la pintura el soporte habitual hasta 2008.

En 2003 recibió el premio Ángel, en 2006 realiza en el palacio Revillagigedo de Gijón una muestra retrospectiva de un periodo de diez años. En 2008 expone individualmente en el Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía un trabajo en el que fotografía intervenciones con luz y geometría realizadas directamente sobre el paisaje.

En 2010 expone en el Museo Barjola una intervención sobre el paisaje adaptada al espacio específico de la sala, que introduce por primera vez el transcurso temporal en su obra. En los últimos años continúa investigando sobre la relación entre paisaje y geometría, entendiendo esta como el lenguaje previo a la materia, capaz de establecer con ella un tipo de resonancia sutil y reveladora de cualidades ocultas en los espacios en los que trabaja. Con esta muestra de Valencia da un salto al espacio público, que es tratado, por primera vez por el artista, como escenario expositivo.

Su obra se encuentra presente en colecciones como la de la Fundación Cajamadrid, Fundación Príncipe de Asturias, Colección Banco de España o la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

*Javier Riera was born in Avilés 1964 (Asturias) but has lived in Madrid since 1989. He studied Fine Art in Salamanca and the contemporary art workshops of the Fine Arts Circle of Madrid played an important part in his artistic training. He took part in the art workshops of Carlos León and Julian Schnabel, and began to exhibit his work in Madrid in 1993. Since then he has exhibited his work in Madrid on a regular basis, and has also taken part in numerous collective exhibitions. Painting has been the customary support for his work since 2008.*

*In 2003 he obtained the Ángel award and in 2006 he put together a 10-year retrospective exhibition at the Revillagigedo palace in Gijón. In 2008 the Reina Sofía National Museum and Art Centre exhibited his work in an individual exhibition, which was made up of photographs of light and geometry taken directly on the landscape.*

*In 2010 he exhibited his work at the Barjola Museum on landscape adapted to the specific space of the hall, which first introduced the passing of time in his work. Over the last few years, he has continued to investigate the relationship between the landscape and geometry, coming to understand the latter as the language prior to matter itself, and has been able to establish a subtle kind of resonance that reveals hidden qualities in the spaces in which he works. With this exhibition in Valencia he makes the leap into a public space, which is treated for the first time by the artist as an exhibition space. His work can be seen in collections such as that of the Cajamadrid Foundation, the Prince of Asturias Foundation, the Bank of Spain Collection and the Reina Sofía National Museum and Art Centre Collection.*

## Últimas exposiciones / Last Exhibitions

### Individuales / Solo

- 2011** "Está sucediendo", Ana Serratosa, Valencia  
**2010** "Secuencias", Museo Barjola, Guijón  
**2008** "Noche Áurea", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
**2007** Ana Serratosa, Valencia  
**2006** Galería María Llanos, Cáceres / Centro Cultural Cajasur, Palacio Revillagigedo, Gijón  
Museo de la Pasión, Valladolid / Galería May Moré, Madrid  
**2005** Galería Calart. La Granja de San Ildefonso, Segovia  
**2004** Galería May Moré, Madrid / Galería Bach Quatre, Barcelona / Ana Serratosa, Valencia  
**2003** Galería Trindade, Oporto, Portugal / Galería Paloma Pintos, Santiago de Compostela  
**2002** Galería May Moré, Madrid / Centro de Arte Dasto, Oviedo / Sala Robayera, Miengo, Cantabria  
**2000** Galería May Moré, Madrid / Galería Trindade, Oporto, Portugal

### Colectivas / Collectives

- 2011** "El artista en su laberinto", Galería ArteSonado, La Granja de San Ildefonso, Segovia  
**2011** Arte Contemporáneo asturiano en los fondos del Museo de Bellas Artes de Asturias.  
Museo Barjola, Gijón  
**2008** Estampa-08, Galería May Moré, Madrid  
**2005** ART.FAIR, Galería May Moré, Colonia / Feria Internacional de Lisboa, Galería M<sup>a</sup> Llanos  
**2004** MIART, Fiera internazionale d'Arte Moderna, Galería May Moré, Milán  
Feria Internacional de Lisboa, Galería May Moré, Lisboa  
"El siglo XX en la casa del siglo XV", Museo Esteban Vicente, Segovia  
**2003** Works on Paper, Global Art Source  
**2002** ARCO, Galería May Moré, Madrid  
"Todos los caminos..." XXV, Galería Arco Romano, Medinaceli, Soria  
**2001** "La noche. Imágenes de la Noche en el arte español. 1981-2001", Museo Esteban Vicente, Segovia  
Galería Vértice. Oviedo / Global Art Source. Exhibition 1, Zurich / Galería José Esquirol, Altea  
Premios Ángel de Pintura 5<sup>a</sup> Edición Alcázar de los Reyes Cristianos, Córdoba  
**2000** Galería Vértice, Oviedo. Asturias  
Generación 2000, Premio y Becas de Arte Caja Madrid. Madrid, Barcelona, Valencia

### Obra en colecciones / In collection

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Fundación Cajamadrid  
Fundación Príncipe de Asturias  
Museo de Bellas Artes de Asturias  
Colección Banco de España  
Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa  
Colección TODISA fundación  
Fundación Centro Nacional del Vidrio  
Colección Rheinische Hypothekbank  
Collection Zurich Financial Services  
Ayuntamiento de Almería  
Ayuntamiento de Alcorcón  
Caja de Ahorros de Segovia  
Colección Robayera  
Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid  
Fundación La Caixa, Colección Testimoni



PATROCINA  
SPONSORSHIP

Patrocina:



**AJUNTAMENT DE VALENCIA**  
REGIDORIA DE PARCS I JARDINS



**Nodus**  
FINCA EL RENEGADO

Colabora:

**VONDOM**

AT TEN O'CLOCK  
MUSICA PARA EVENTOS CREATIVOS  
[WWW.ATTENOCLOCK.COM](http://WWW.ATTENOCLOCK.COM)

**RAM  
ON  
ESTE  
VE**  
ESTUDIO

ALAMEDA LLUM

EDITA: FONDO ARTE AS  
Valencia 2012

CONCEPTO & DISEÑO GRÁFICO: Jose Albors  
TEXTOS: Santiago Olmos y Anne-Marie Melster  
IMPRIME: Fernando Gil, S.A.  
Edición: 1.500 ejemplares

FONDO ARTE  
AS