

# JAVIER RIERA

## BONAVAL

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

27 setembro / 25 novembro 2018

Hall, Espazo de Proxectos e parque de Bonaval

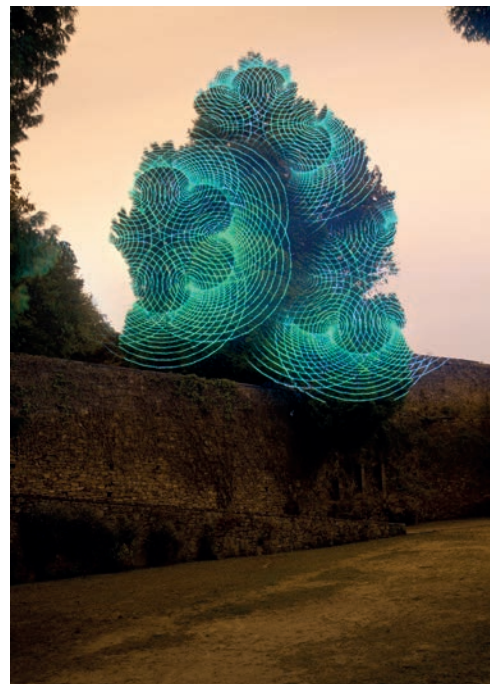
As proxeccións no parque poderanse ver os días 27, 28 e 29 de setembro, e 6, 13 e 20 de outubro desde o solpor até a medianoite.

A construción do edificio do CGAC realizouse paralelamente e en diálogo coa transformación da antiga horta do convento de San Domingos de Bonaval nun parque a través da colaboración de Álvaro Siza Vieira e a paisaxista galega Isabel Aguirre. A modo de celebración desta radical e decisiva transformación urbana da cidade de Santiago, Javier Riera (Avilés, Asturias, 1964) concibiu un breve paseo polo parque de Bonaval á noite: cando se apaga o sol a escuridade deixa aparecer sobre as árbores formas e xeometrías a través de proxeccións que crean un instante escenográfico. No interior do museo e para completar a visión do seu traballo, o artista presenta diversas proxeccións xunto a dous libros das súas recentes cianotipias, que conectan co desenvolvemento das imaxes proxectadas. Asemade, no Espazo de Proxectos, amosarase unha selección de intervencións lumínicas en espazos naturais nas que se pode apreciar o paso do tempo do día á noite.

O traballo de Javier Riera baséase en proxeccións de luz de forma xeométrica, realizadas directamente sobre a vexetación e a paisaxe. Utiliza a fotografía como medio de rexistro e difusión do sucedido, sen manipulala dixitalmente. Céntrase, por tanto, nunha experiencia de intervención real sobre o espazo e o tempo da paisaxe, que o aproxima ás propostas do *land art*.

A relación entre xeometría e natureza adquire no seu traballo un carácter meditativo, apelando a unha convivencia do público co poder de suxestión da modificación da paisaxe á que asiste, que aspira a ampliar a súa percepción, tendendo pontes cara a calidades e dimensións ocultas dos espazos nos que se produce. Riera entende a xeometría como unha linguaxe natural anterior á materia, capaz de establecer con ela un tipo de resonancia sutil e reveladora.

Santiago Olmo



### ENTREVISTA CON JAVIER RIERA

Todos os modos de vivir teñen as súas consecuencias espaciais. De feito toda actividade humana ten aspectos espaciais, porque comporta movementos e relacións con lugares. (...) Desde a infancia en diante, o home constrúe unha imaxe espacial do seu medio ambiente, o que podemos chamar o seu "espazo existencial".

Christian Norbert-Schulz, *Arquitectura barroca*, Alianza, Madrid, 1972

**P:** O teu traballo de intervencións lumínicas sobre a paisaxe, no que proxectas luz directamente na natureza, aparece nun momento en que moitos artistas optaron pola manipulación dixital da imaxe. O teu proceso de traballo, que supón a experiencia directa sobre a paisaxe, ten unha relación evidente co dos artistas da *land art*. Como sitúas a túa obra con relación a esa corrente?

**R:** A *land art* é unha das miñas referencias máis claras e para falar disto estaría ben intentar delimitar un pouco o termo e tamén preguntarnos polo sentido que ten utilizalo actualmente. A *land art* xorde nun período histórico cuns condicionantes fundamentais que, na miña opinión, levan a experiencia do espazo a un ámbito existencial. A imaxe aérea veu calando decididamente no imaxinario colectivo empuxada pola xeneralización das experiencias de voo. Os avións que existían ao finalizar a Segunda Guerra Mundial non poden compararse cos das liñas aéreas comerciais dos anos sesenta. En apenas vinte anos voar popularizouse e, aínda que unha parte importante da poboación non pode facelo, dáselles unha gran difusión ás imaxes de lugares da Terra vistos desde o aire, que aínda producen asombro e son un modo de descubrimento do mundo.

A conciencia do espazo bordea desde sempre, na psique profunda, o imaxinario. O pensamento non pode abarcalo máis alá do espazo intencional e afectivo que atinxe a unha vida individual. O inmenso espazo carente de forma e significado queda fóra da

atención, pero no período do que estamos falando ábrese novas variables no esquema xeral. Ás imaxes de lugares que son (re)coñecidos ou descubertos por primeira vez desde o punto de vista aéreo engádeselle un salto cualitativo inmenso con relación a todo o imaxinario espacial, ao que se referiron, falando da *land art*, Tonia Requejo e outros autores: a chamada *carreira espacial*. As imaxes e relatos que xeran as viaxes espaciais teñen un papel esencial na xestación da *land art*, supoñen unha ampliación do campo de pensamento sobre o espazo sen precedentes; que sitúa a mirada repetidamente na fronteira coa escuridade do ilimitado. Por primeira vez na historia hai imaxes reais do planeta Terra visto desde fóra que son difundidas e seguidas masivamente por televisión.

Creo que non pode esquecerse que esta expansión espacial da mirada que mostra un mundo sen fronteiras crece paralelamente á conciencia da ameaza destrutiva dos arsenais atómicos, unha posibilidade de autodestrución global nunca coñecida anteriormente que parece máis que probable despois das dúas grandes guerras mundiais con moi pouca separación no tempo. 1962 marca un punto de inflexión coa crise dos mísiles situados en Cuba, que dá lugar ao famoso teléfono vermello, símbolo da humanidade pendendo do fio das telecomunicacións. A posibilidade dunha destrución masiva permanecerá presente na vida cotiá durante moitos anos.

Todo isto conforma unha forma de habitar o planeta que adquire tinturas existenciais únicas, porque son circunstancias globais que nunca antes existiran e os artistas que dan lugar á *land art* fórmanse nese ambiente.

**P:** Se as circunstancias en que xurdiu a *land art* foron tan determinantes significa que queda delimitado polo momento histórico concreto en que apareceu, como podería dicirse das vangardas ou o cubismo?

**R:** A diferenza co cubismo ou con outros movementos é que o que se formula neles tivo unha evolución, unha influencia que descorreu en desenvolvementos posteriores acordes coas novas circunstancias sociais, culturais, tecnolóxicas... de modo que, en xeral, resulta estraño e obsoleto definirse agora coma un artista cubista. Penso que isto non ocorre coa *land art* que pode verse como chea de sentido actualmente. O motivo é que moitas das cousas que ocorreron nos anos sesenta e setenta do século vinte supoñen a caída dun muro na conciencia. O que se abre tras esa antiga construción que foi derrubada é un espazo baleiro, un campo inmenso de experiencias posibles que non se esgotan facilmente e penso que a linguaxe de palabras co que nos referimos a elas está aínda lonxe de abarcalas por completo. Os *ismos* eran programáticos; abrían camiños moi dirixidos. A *land art* é algo moi distinto, responde a un cambio existencial moi profundo en relación coa experiencia do home acerca do espazo, que inclúe con claridade a posibilidade da súa ausencia total do espazo. Algunhas das pezas máis emblemáticas da *land art* están en lugares baleiros, a porcentaxe de persoas que as viron en relación coas que as coñeceron en fotografías é ínfimo. Sabemos que están en desertos ou somerxidas baixo a auga e imaxinámolos facilmente en total ausencia de suxeitos que as

observen, a referencia da fotografía lévanos a imaxinar o espazo como desde fóra deste.

Penso que os textos de Robert Smithson asumen que o que ten entre mans vai máis alá da súa moi sólida elaboración de ideas e o seu control sobre a obra porque a súa aproximación a través da escritura é unha exploración en si mesma que dista moito de ser algo programático. Smithson está fascinado polo campo que está abrindo e a miúdo apunta en direccións diversas para referirse ao seu traballo. Por suposto que ten conceptos e intencións claros e concretos, pero hai algo moi aberto en todos os seus escritos, que son, de forma prioritaria, indagacións no sentido en que o son as obras de arte.

**P:** Ten sentido falar de *land art* na actualidade? Pode un artista actual definir o seu traballo como *land art*?

**R:** A partir do que dixen, penso que a *land art* non se limita ao seu momento histórico, por máis que sexa importante comprendelo nas súas orixes. Como outras creacións que xorden nos anos sesenta do século vinte en música, literatura o teatro, a *land art* é un mineral en bruto, un extraordinario punto de partida que non está tanto no ámbito das construcións intelectuais coma no dos muros que se derruban abrindo a visión a dimensións inexploradas da nosa experiencia. Por unha cuestión de respecto histórico prefiro ser cauteloso co termo, pero para min a *land art* é sobre todo un camiño aberto, nun movemento cerrado e ten sentido que artistas actuais utilicen o termo.

**P:** As túas intervencións sobre a paisaxe teñen como medio de difusión a fotografía, pero pola súa vez as túas imaxes son algo máis que o simple rexistro da intervención. Como entendes esa relación entre intervención e fotografía? É similar ás dos artistas da *land art* histórica?

**R:** As imaxes das obras de Walter de Maria ou Robert Smithson foron unha das miñas influencias, e debo dicir que non vin fisicamente as obras, non as experimentei no espazo, de maneira que todo o meu coñecemento delas é a través das fotos.

Desde o meu punto de vista a *land art*, coa súa dependencia da cámara fotográfica para comunicar as súas obras, deu lugar a algo así coma un xénero fotográfico, que sería o das imaxes de intervencións sobre a paisaxe. Moito do que se fixo en fotografía é unha continuación do papel da pintura como medio de creación de imaxes: retrato, bodegón, paisaxe... reinventados, ampliados e levados a outra dimensión desde o medio fotográfico, pero as imaxes de paisaxes intervidas non existían en pintura porque non existían como conceptos, de maneira que esas fotos supoñen algo totalmente novo no ámbito das imaxes.

Empecei a facer estas proxeccións sobre a paisaxe e fotografalas era o medio natural para contalas, pero pola súa vez intento que teñan entidade por si mesmas. Creo que é moi difícil contar algo novo sobre a paisaxe en fotografía e para min a clave está na experiencia da que se fala. As fotografías son o modo de comunicar algo que sucedeu, a luz estivo sobre ese lugar, conviviu

coa luz que había no ambiente e quedou rexistrada nunha imaxe, este é o punto de partida sen o que non hai nada.

**P:** As túas intervencións en espazos públicos dan lugar a fotografías tamén?

**R:** Nunca expuxen unha fotografía dunha intervención no espazo público porque nese caso, dado que o espectador o ve en directo, para min non ten sentido xerar unha foto e expoñela como obra. Fago fotografías para rexistrar e difundir o traballo feito en espazos públicos, pero non son material de exposición. Se hai público, a exposición é a intervención en directo.

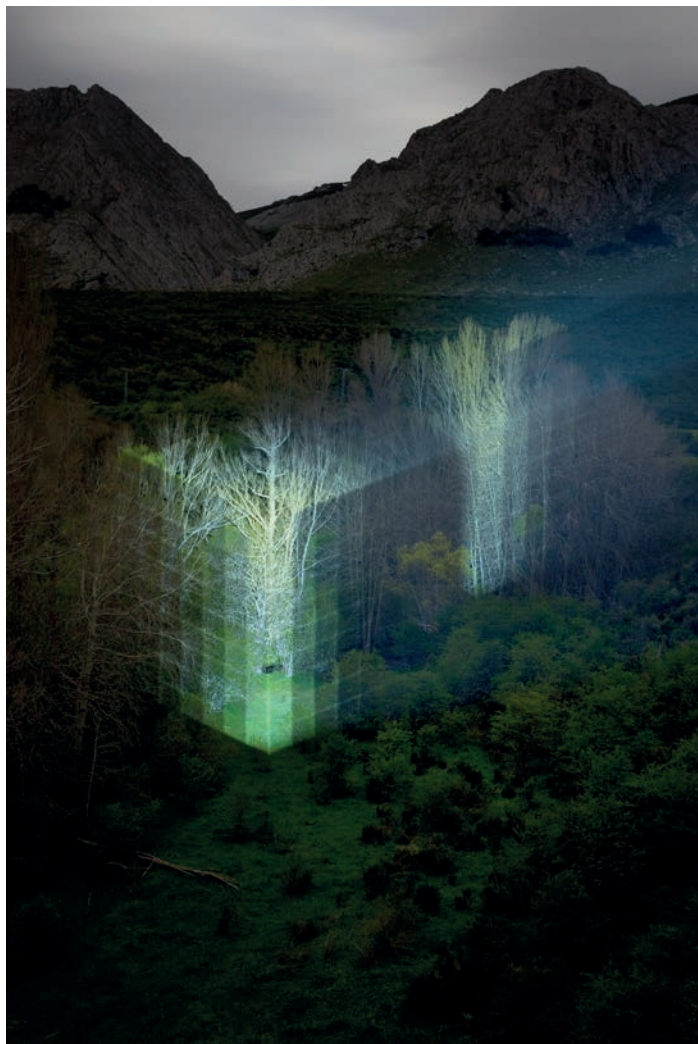
**P:** Cres que a *land art* actual, se pode chamarse así, debe ter un compoñente ecolóxico?

**R:** Creo que todo o noso modo de vida actual debe de xirar drasticamente cara a preservación do medio ambiente dado que a situación que vivimos é absolutamente extrema. Nese sentido, calquera acción sobre a paisaxe actualmente debe formularse o seu nivel de agresividade sobre este. No meu caso, cando apago as luces gústame sentir que a paisaxe queda igual a como estaba antes de iniciar o meu traballo, aínda que obviamente coa miña presenza introduzo por unhas horas unha perturbación neste.

**P:** Outra das connotacións que te aproximan á *land art* é o uso da xeometría en relación coa paisaxe, presente en moitas das túas obras máis representativas. Hai en todo iso unha intención de organizar ou ordenar o aspecto caótico e de irregularidade da paisaxe?

**R:** En absoluto, non sinto o máis mínimo desexo de ordenar a paisaxe nin creo que esa fose a intención de *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970), por exemplo. En calquera caso intervir fisicamente sobre unha paisaxe non é o mesmo que proxectar luz temporalmente. O desexo de ordenar a paisaxe é tan antigo coma o home e ten un compoñente de defensa ante o desbordante da natureza que agora non tería sentido. Durante moito tempo, a supervivencia do home dependeu dun grao de dominio sobre a natureza; hoxe podería dicirse o contrario, as posibilidades futuras do home terán que apoiarse na supervivencia ameazada do planeta. A idea tradicional de xardín ten que ver con limitar un espazo no que a natureza está sometida ao pensamento, ordenada e domesticada, o belo fronte ao sublime.

Antes falaba da ampliación da conciencia sobre o espazo asociada á *land art*, e quero facer mención aos xardíns barrocos e o contexto no que se levan a cabo. O período barroco caracterízase por unha ampliación dramática das ideas acerca do espazo a partir de descubrimentos astronómicos de gran transcendencia como os de Kepler e Galileo que obrigan a asumir por primeira vez que a Terra non é o centro do universo, rompendo todo o esquema xeonarcista aceptado desde Aristóteles. Pásase de pensar que a Terra é o centro do universo á certeza que mostran os telescopios de que non hai de feito ningún centro apreciable senón unha orde de relacións gravitatorias e, por si iso fose pouco, o espazo do universo revélase en poucos anos como inmensamente maior do que se imaxinaba, faise ilimitado e incomprendible pola mente. Autores como Hauser



Javier Riera: *LG NL*, 2016

defenden que este factor astronómico é o elemento esencial de cohesión do barroco.

Ante estas evidencias espaciais hai dúas reaccións posibles: a aceptación ou a conquista imposible do espazo. Esta última é a que encarnan os monarcas absolutos que levan ao extremo a conquista de terras afastadas e o colonialismo, e idean algo tan delirante como son os xardíns barrocos. Versalles está concibido como o sometemento do espazo, a través da perspectiva, a un único punto de vista reservado ao soberano, o cal ironicamente queda limitado ao pequeno espazo dese punto de vista para manter o seu delirio, evidenciando o antinatural da súa pretensión, contraria ás leis do espazo e a natureza.

A xeometría é inflexible nas súas leis pero ao mesmo tempo sutil, o que se leva a cabo co xardín barroco é, por así dicilo, unha *densificación* das súas posibilidades.

**P:** Como interpretas o sentido da xeometría na *land art* histórica e no teu propio traballo?

**R:** A xeometría é a linguaxe visual da orde matemática e física co que comprendemos a materia e a enerxía. Desde a carreira espacial dos anos sesenta ata as naves que chegan a Marte na actualidade, todo se fai a partir de xeometría, física e matemáticas. Tamén hai

unha relación evidente da xeometría coa construción, o estrutural e a arquitectura. A relación da xeometría coa paisaxe foi un tema central na arquitectura de principios do século pasado.

O aspecto da xeometría que me interesa é a súa capacidade de darlle forma ao intanxible na natureza, creo que cando encontro a xeometría adecuada para unha paisaxe é como unha chave que abre unha experiencia de visibilidade que se corresponde intimamente con ese lugar. Sinto que a xeometría adecuada canaliza algo que está latente no espazo determinado, como se mostrase unha dimensión do lugar que antes estaba oculta. Fascínanme artistas como Emma Kunz, que traballaba cun péndulo, xerando debuxos xeométricos que sandaban. Creo que a xeometría utilizada con coñecemento e intención ten esa propiedade, xera unha resonancia entre o máis profundo de nós e a natureza que pode ser transformadora.

Dicía ao principio que a *land art* ten que ver con o derribo de un muro na conciencia que supón unha grande apertura a partir dunha tensión existencial que estaría ligada, por un lado, á nova conciencia do espazo, derivada da carreira espacial e, por outro, á posibilidade de autodestrución global atómica do ser humano. A relación de confianza cos modos de coñecemento racional está rota e a nova xeración aposta por outras opcións que van desde as drogas a camiños espirituais como o budismo zen.

Na miña opinión a xeometría, aparece na *land art* como resultado de procesos formais que están na historia da arte e a

arquitectura previas, pero tamén irrompe dun modo máis intuitivo na conciencia dos artistas; son percepcións de esquemas visuais que irradian enerxía. O texto de Robert Smithson sobre *Spiral Jetty* déixao bastante claro: é o texto dun poeta visionario que é tamén en parte un construtor racionalista. *The Lightning Field* (1977) de Walter de Maria é unha estrutura xeométrica precisa e semitransparente pola finura das variñas na distancia, situada no inmenso espazo baleiro e pensada como unha serie de eixos verticais que conectan física e drasticamente a enerxía do ceo e a da terra.

Creo que ás veces non se entende ben ata que punto o modo de pensar racional destes artistas, as súas estruturas de pensamento sobre o seu traballo, se mantiveron totalmente permeables ao intuitivo e irracional; se non fose así, nunca se farían estas obras.

Ás veces no meu traballo sentín como se detrás desta xeometría coa que podo traballar houbera outras máis suís, das que esta é só unha vaga representación material. O contacto con aquelas pasa por un proceso persoal e interior; non hai outro modo de sentilas. Isto é a natureza.



Javier Riera: *Sin título*, 2017

# JAVIER RIERA BONAVAL

Las proyecciones en el parque podrán verse los días 27, 28 e 29 de septiembre, y 6, 13 e 20 de octubre desde la puesta de sol hasta la medianoche.

La construcción del edificio del CGAC se realizó paralelamente y en diálogo con la transformación de la antigua huerta del convento de San Domingos de Bonaval en un parque a través de la colaboración de Álvaro Siza Vieira y la paisajista gallega Isabel Aguirre. A modo de celebración de esta radical y decisiva transformación urbana de la ciudad de Santiago, Javier Riera (Avilés, Asturias, 1964) ha concebido un breve paseo por el parque de Bonaval al anochecer: cuando se apaga el sol la oscuridad deja aparecer sobre los árboles formas y geometrías a través de proyecciones que crean un instante escenográfico. En el interior del museo y para completar la visión de su trabajo, el artista presenta diversas proyecciones junto a dos libros de sus recientes cianotipias, que conectan con el desarrollo de las imágenes proyectadas. Al mismo tiempo, en el Espacio de Proyectos, se mostrará una selección de intervenciones lumínicas en espacios naturales en las que se puede apreciar el paso del tiempo del día a la noche.

El trabajo de Javier Riera se basa en proyecciones de luz de forma geométrica, realizadas directamente sobre la vegetación y el paisaje. Utiliza la fotografía como medio de registro y difusión de lo sucedido, sin manipularla digitalmente. Se centra, por tanto, en una experiencia de intervención real sobre *el espacio y el tiempo del paisaje*, que lo aproxima a las propuestas del *land art*.

La relación entre geometría y naturaleza adquiere en su trabajo un carácter meditativo, apelando a una convivencia del público con el poder de sugerencia de la modificación del paisaje a la que asiste, que aspira a ampliar su percepción, tendiendo puentes hacia cualidades y dimensiones ocultas de los espacios en los que se produce. Riera entiende la geometría como un lenguaje natural anterior a la materia, capaz de establecer con ella un tipo de resonancia sutil y reveladora.

Santiago Olmo

## ENTREVISTA CON JAVIER RIERA

Todos los modos de vivir tienen sus consecuencias espaciales. De hecho toda actividad humana tiene aspectos espaciales, porque comporta movimientos y relaciones con lugares. (...) Desde la infancia en adelante, el hombre construye una imagen espacial de su medio ambiente, al que podemos llamar su "espacio existencial".

Christian Norbert-Schulz, *Arquitectura barroca*, Alianza, Madrid, 1972

**P:** Tu trabajo de intervenciones lumínicas sobre el paisaje, en el que proyectas luz directamente en la naturaleza, aparece en un momento en que muchos artistas han optado por la manipulación digital de la imagen. Tu proceso de trabajo, que conlleva la experiencia directa sobre el paisaje, tiene una relación evidente con el de los artistas del *land art*. ¿Cómo sitúas tu obra con relación a esa corriente?

**R:** El *land art* es una de mis referencias más claras y para hablar de ello sería bueno intentar delimitar un poco el término y también preguntarnos por el sentido que tiene utilizarlo actualmente. El *land art* surge en un periodo histórico con unos condicionantes fundamentales que, en mi opinión, llevan la experiencia del espacio a un ámbito existencial. La imagen aérea ha venido calando decididamente en el imaginario colectivo empujada por la generalización de la experiencia de vuelo. Los aviones que existían al finalizar la segunda guerra mundial no pueden compararse con los de las líneas aéreas comerciales de los años sesenta. En apenas veinte años volar se ha popularizado y, aunque una parte importante de la población no puede hacerlo, se da una gran difusión a las imágenes de lugares de la Tierra vistos desde el aire, que aún producen asombro y son un modo de descubrimiento del mundo.

La conciencia del espacio bordea desde siempre, en la psique profunda, lo imaginario. El pensamiento no puede abarcarlo más allá del espacio intencional y afectivo que atañe a una vida individual. El inmenso espacio carente de forma y significado queda fuera de la atención, pero en el periodo del que estamos hablando se abren nuevas variables en el esquema general. A las imágenes de lugares que son (re)conocidos o descubiertos por primera vez desde el punto de vista aéreo se añade un salto cualitativo inmenso en relación a todo el imaginario espacial, al que se han referido, hablando del *land art*, Tonia Requejo y otros autores: la llamada *carrera espacial*. Las imágenes y relatos que generan los viajes espaciales tienen un papel esencial en la gestación del *land art*, suponen una ampliación del campo de pensamiento sobre el espacio sin precedentes; que sitúa la mirada repetidamente en la frontera con la oscuridad de lo ilimitado. Por primera vez en la historia hay imágenes reales del planeta Tierra visto desde fuera que son difundidas y seguidas masivamente por televisión.

Creo que no puede olvidarse que esta expansión espacial de la mirada que muestra un mundo sin fronteras crece paralelamente a la conciencia de la amenaza destructiva de los arsenales atómicos, una posibilidad de autodestrucción global nunca conocida anteriormente que parece más que probable después de las dos grandes guerras mundiales con muy poca separación en el tiempo. 1962 marca un punto de inflexión con la crisis de los misiles situados



Javier Riera: *Sin título*, 2018

en Cuba, que da lugar al famoso teléfono rojo, símbolo de la humanidad pendiendo del hilo de las telecomunicaciones. La posibilidad de una destrucción masiva permanecerá presente en la vida cotidiana durante muchos años.

Todo ello conforma una forma de habitar el planeta que adquiere tintes existenciales únicos, porque son circunstancias globales que nunca antes habían existido y los artistas que dan lugar al *land art* se forman en ese ambiente.

**P:** Si las circunstancias en que surgió el *land art* fueron tan determinantes ¿significa que queda delimitado por el momento histórico concreto en que apareció, como podría decirse de las vanguardias o el cubismo?

**R:** La diferencia con el cubismo u otros movimientos es que lo que se planteaba en ellos tuvo una evolución, una influencia que discurrió en desarrollos posteriores acordes con las nuevas circunstancias sociales, culturales, tecnológicas... de modo que, en general, resulta extraño y obsoleto definirse ahora como un artista cubista. Pienso que esto no ocurre con el *land art* que puede verse como lleno de sentido actualmente. El motivo es que muchas de las cosas que ocurrieron en los años sesenta y setenta del siglo veinte suponen la caída de un muro en la conciencia. Lo que se abre tras esa antigua construcción que ha sido derribada es un espacio vacío, un campo inmenso de experiencias posibles que no se agotan fácilmente y pienso que el lenguaje de palabras con el que nos hemos referido a ellas está todavía lejos de abarcarlas por completo. Los *ismos* eran programáticos; abrían caminos muy dirigidos. El *land art* es algo muy distinto, responde a un cambio existencial muy profundo en relación con la experiencia del hombre acerca del espacio, que incluye con claridad la posibilidad de su ausencia total del espacio. Algunas de las piezas más emblemáticas del *land art* están en lugares vacíos, el porcentaje de personas que las han visto en relación con las que las han conocido en fotografías es ínfimo. Sabemos que están en desiertos o sumergidas bajo el agua y las imaginamos fácilmente en total

ausencia de sujetos que las observen, la referencia de la fotografía nos lleva a imaginar el espacio como desde fuera del mismo.

Pienso que los textos de Robert Smithson asumen que lo que tiene entre manos va más allá de su muy sólida elaboración de ideas y su control sobre la obra porque su aproximación a través de la escritura es una exploración en sí misma que dista mucho de ser algo programático. Smithson está fascinado por el campo que está abriendo y a menudo apunta en direcciones diversas para referirse a su trabajo. Por supuesto que tiene conceptos e intenciones claros y concretos, pero hay algo muy abierto en todos sus escritos, que son, de forma prioritaria, indagaciones en el sentido en que lo son las obras de arte.

**P:** ¿Tiene sentido hablar de *land art* en la actualidad? ¿Puede un artista actual definir su trabajo como *land art*?

**R:** A partir de lo que he dicho, pienso que el *land art* no se limita a su momento histórico, por más que sea importante comprenderlo en sus orígenes. Como otras creaciones que surgen en los años sesenta del siglo veinte en música, literatura o teatro, el *land art* es un mineral en bruto, un extraordinario punto de partida que no está tanto en el ámbito de las construcciones intelectuales como en el de los muros que se derrumban abriendo la visión a dimensiones inexploradas de nuestra experiencia. Por una cuestión de respeto histórico prefiero ser cauteloso con el término, pero para mí el *land art* es sobre todo un camino abierto, no un movimiento cerrado y tiene sentido que artistas actuales utilicen el término.

**P:** Tus intervenciones sobre el paisaje tienen como medio de difusión la fotografía, pero a la vez tus imágenes son algo más que el simple registro de la intervención. ¿Cómo entiendes esa relación entre intervención y fotografía? ¿Es similar a las de los artistas del *land art* histórico?

**R:** Las imágenes de las obras de Walter de Maria o Robert Smithson han sido una de mis influencias, y debo decir que no he visto

físicamente las obras, no las he experimentado en el espacio, de manera que todo mi conocimiento de ellas es a través de las fotos. Desde mi punto de vista el *land art*, con su dependencia de la cámara fotográfica para comunicar sus obras, ha dado lugar a algo así como un género fotográfico, que sería el de las imágenes de intervenciones sobre el paisaje. Mucho de lo que se ha hecho en fotografía es una continuación del papel de la pintura como medio de creación de imágenes: retrato, bodegón, paisaje... reinventados, ampliados y llevados a otra dimensión desde el medio fotográfico, pero las imágenes de paisajes intervenidos no existían en pintura porque no existían como conceptos, de manera que esas fotos suponen algo totalmente novedoso en el ámbito de las imágenes.

Empecé a hacer estas proyecciones sobre el paisaje y fotografiarlas era el medio natural para contarlas, pero a la vez intento que tengan entidad por sí mismas. Creo que es muy difícil contar algo nuevo sobre el paisaje en fotografía y para mí la clave está en la experiencia de la que se habla. Las fotografías son el modo de comunicar algo que ha sucedido, la luz ha estado sobre ese lugar, ha convivido con la luz que había en el ambiente y ha quedado registrada en una imagen, este es el punto de partida sin el cual no hay nada.

**P:** ¿Tus intervenciones en espacios públicos dan lugar a fotografías también?

**R:** Nunca he expuesto una fotografía de una intervención en un espacio público porque en ese caso, dado que el espectador lo ve en directo, para mí no tiene sentido generar una foto y exponerla como obra. Hago fotografías para registrar y difundir el trabajo hecho en espacios públicos, pero no son material de exposición. Si hay público, la exposición es la intervención en directo.

**P:** ¿Crees que el *land art* actual, si puede llamarse así, debe de tener un componente ecológico?

**R:** Creo que todo nuestro modo de vida actual debe de girar drásticamente hacia la preservación del medio ambiente dado que la situación que vivimos es absolutamente extrema. En ese sentido, cualquier acción sobre el paisaje actualmente debe plantearse su nivel de agresividad sobre el mismo. En mi caso, cuando apago las luces me gusta sentir que el paisaje queda igual a como estaba antes de iniciar mi trabajo, aunque obviamente con mi presencia introduzco por unas horas una perturbación en el mismo.

**P:** Otra de las connotaciones que te aproximan al *land art* es el uso de la geometría en relación al paisaje, presente en muchas de sus obras más representativas ¿Hay en todo ello una intención de organizar u ordenar el aspecto caótico y de irregularidad del paisaje?

**R:** En absoluto, no siento el más mínimo deseo de ordenar el paisaje ni creo que esa fuera la intención de *Spiral Jetty* (Robert Smithson,



Javier Riera: *Bonaval*, 2018

1970), por ejemplo. En cualquier caso intervenir físicamente sobre un paisaje no es lo mismo que proyectar luz temporalmente. El deseo de ordenar el paisaje es tan antiguo como el hombre y tiene un componente de defensa ante lo desbordante de la naturaleza que ahora no tendría sentido. Durante mucho tiempo, la supervivencia del hombre dependió de un grado de dominio sobre la naturaleza; hoy podría decirse lo contrario, las posibilidades futuras del hombre tendrán que apoyarse en la supervivencia amenazada del planeta. La idea tradicional de jardín tiene que ver con limitar un espacio en el que la naturaleza está sometida al pensamiento, ordenada y domesticada, lo bello frente a lo sublime.

Antes hablaba de la ampliación de la conciencia sobre el espacio asociada al *land art*, y quiero hacer mención a los jardines barrocos y el contexto en el que se llevan a cabo. El periodo barroco se caracteriza por una ampliación dramática de las ideas acerca del espacio a partir de descubrimientos astronómicos de gran trascendencia como los de Kepler y Galileo que obligan a asumir por primera vez que la Tierra no es el centro del universo, rompiendo todo el esquema geocéntrico aceptado desde Aristóteles. Se pasa de pensar que la Tierra es el centro del universo a la certeza que muestran los telescopios de que no hay de hecho ningún centro apreciable sino un orden de relaciones gravitatorias y, por si esto fuera poco, el espacio del universo se revela en pocos años como inmensamente mayor de lo que se imaginaba, se hace ilimitado e incomprensible por la mente. Autores como Hauser defienden que este factor astronómico es el elemento esencial de cohesión del barroco.

Ante estas evidencias espaciales hay dos reacciones posibles: la aceptación o la conquista imposible del espacio. Esta última es la que encarnan los monarcas absolutos llevando al extremo la conquista de tierras lejanas y el colonialismo e ideando algo tan delirante como son los jardines barrocos. Versalles está concebido como el sometimiento del espacio, a través de la perspectiva, a un único punto de vista reservado al soberano, el cual irónicamente queda limitado al pequeño espacio de ese punto de vista para mantener su delirio, evidenciando lo antinatural de su pretensión, contraria a las leyes del espacio y la naturaleza.

La geometría es inflexible en sus leyes pero al mismo tiempo sutil, lo que se lleva a cabo con el jardín barroco es, por así decirlo, una *densificación* de sus posibilidades.

**P:** ¿Cómo interpretas el sentido de la geometría en el *land art* histórico y en tu propio trabajo?

**R:** La geometría es el lenguaje visual del orden matemático y físico con el que comprendemos la materia y la energía. Desde la carrera espacial de los años sesenta hasta las naves que llegan a Marte en la actualidad, todo se hace a partir de geometría, física y matemáticas. También hay una relación evidente de la geometría con la construcción, lo estructural y la arquitectura. La relación de la geometría con el paisaje fue un tema central en la arquitectura de principios del siglo pasado.

El aspecto de la geometría que me interesa es su capacidad de dar forma a lo intangible en la naturaleza, creo que cuando encuentro la geometría adecuada para un paisaje es como una llave

que abre una experiencia de visibilidad que se corresponde íntimamente con ese lugar. Siento que la geometría adecuada canaliza algo que está latente en un espacio determinado, como si mostrara una dimensión del lugar que antes estaba oculta. Me fascinan artistas como Emma Kunz, que trabajaba con un péndulo, generando dibujos geométricos que eran sanadores. Creo que la geometría utilizada con conocimiento e intención tiene esa propiedad, genera una resonancia entre lo más profundo de nosotros y la naturaleza que puede ser transformadora.

Decía al principio que el *land art* tiene que ver con el derribo de un muro en la conciencia que conlleva una gran apertura a partir de una tensión existencial que estaría ligada, por un lado, a la nueva conciencia del espacio, derivada de la carrera espacial y, por otro, a la posibilidad de autodestrucción global atómica del ser humano. La relación de confianza con los modos de conocimiento racional está rota y la nueva generación apuesta por otras opciones que van desde las drogas a caminos espirituales como el budismo zen.

En mi opinión, la geometría aparece en el *land art* como resultado de procesos formales que están en la historia del arte y la arquitectura previas, pero también irrumpe de un modo más intuitivo en la conciencia de los artistas; son percepciones de esquemas visuales que irradian energía. El texto de Robert Smithson sobre *Spiral Jetty* lo deja bastante claro: es el texto de un poeta visionario que es también en parte un constructor racionalista. *The Lightning Field* (1977) de Walter de Maria es una estructura geométrica precisa y semitransparente por la finura de la varillas en la distancia, situada en un inmenso espacio vacío y pensada como una serie de ejes verticales que conectan física y drásticamente la energía del cielo y la de la tierra.

Creo que a veces no se entiende bien hasta qué punto el modo de pensar racional de estos artistas, sus estructuras de pensamiento sobre su trabajo, se mantuvieron totalmente permeables a lo intuitivo e irracional; si no hubiera sido así, nunca se hubieran hecho estas obras.

A veces en mi trabajo he sentido como si detrás de esta geometría con la que puedo trabajar hubiera otras más sutiles, de las que esta es solo una vaga representación material. El contacto con aquellas otras pasa por un proceso personal e interior; no hay otro modo de sentirlas. Esto es la naturaleza.



# JAVIER RIERA BONAVAL

Screenings in the park will be held on 27, 28 and 29 September and on 6, 13 and 20 October, from sunset until midnight.

The construction of the CGAC building was carried out in parallel and in dialogue with the transformation of the former gardens of the Convent of San Domingos de Bonaival into a park, thanks to the joint effort of Álvaro Siza Vieira and the Galician landscape architect, Isabel Aguirre. To celebrate this radical, decisive urban transformation of Santiago, Javier Riera (Ávilés, Asturias, Spain, 1964) has devised a brief walk through the Bonaival Park at dusk—at the moment when the sun sets, and darkness lets shapes and geometric forms appear on the trees, creating a scenographic moment with their projections. Inside the museum, and to complete the vision of his work, the artist presents several screenings along with two books of his recent blueprints, linked to the development of the projected images. Simultaneously, in the Project Space, a compilation of light presentations in natural spaces depicting the passage of time from day to night will be shown.

The work of Javier Riera is based on geometrically-shaped light projections, cast directly onto the natural backdrop. He uses photography as a means of recording and disseminating what is happening, without digital manipulation. His work is focused, therefore, on an experience of real intervention related to the 'space and time of the landscape,' in line with the Land Art proposals.

The relationship between geometry and nature acquires a musing character in his work, appealing to a coexistence of the public with the power of suggestion emanating from the changes in the landscape they are witnessing, which aspires to broaden their perceptions, building bridges towards hidden qualities and dimensions of the spaces in which it is taking place. Riera understands geometry as a natural language prior to matter, capable of establishing a kind of subtle and revealing resonance with it.

Santiago Olmo

## INTERVIEW WITH JAVIER RIERA

All forms of life have spatial consequences. In fact, any human activity has spatial aspects, because it implies movements and relations to places. (...) From childhood on, man constructs a spatial image of his environment, which we may call his 'existential space.'

Christian Norbert-Schulz, *Baroque Architecture*, Phaidon, London, 1972

**Q:** Your work with light interventions in landscape, in which you project light directly in nature, appears at a time when many artists have opted for the digital manipulation of images. Your work process, that involves direct experience with landscape, is clearly related to that of Land Artists. Where would you situate your work in connection with this trend?

**A:** Land Art is one of my most obvious references and before discussing it I think I should try to define the term a little and also question its meaning today. Land Art emerged during a specific historical period with key determining elements that in my opinion take the experience of space to an existential sphere. The aerial image left a decided mark on the collective imaginary driven by the generalisation of the experience of flying. The aeroplanes that existed at the end of World War Two cannot be compared to those of the commercial airlines of the sixties. In barely twenty years, flying has become very popular and although a significant part of the population is unable to fly, images of places on Earth seen from the air are still an astonishing way of discovering the world and are widely publicised.

In our deepest psyche, awareness of space has always verged on the imaginary. Thought is unable to encompass it beyond the intentional and affective space of individual lives. The vastness of space that lacks form and meaning remains outside our focus, but in the period we are discussing new variables open up in the general scheme. From images of places (re)cognised or discovered for the first time from an aerial point of view we take a huge qualitative leap towards the spatial imaginary, as observed by Tonia Requejo and other authors in relation to Land Art: the so-called space race. The images and stories generated by space travel play a key role in the conception of Land Art, and entail an unparalleled expansion of the field of thought that repeatedly situate the gaze on the verge of the darkness of the limitless. For the first time in history we have real images of planet Earth seen from without, that are disseminated and followed on a large scale on television.

I think we shouldn't forget that this spatial expansion of the gaze that reveals a world without borders grows parallel to awareness of the destructive threat of atomic arsenals, an unprecedented possibility of global self-destruction that seems more than likely after the two great wars that broke out within a short period of time. 1962 marked a turning point with the Cuban Missile Crisis that led to the famous Red Telephone, a symbol of mankind hanging by the thread of telecommunications. The possibility of massive destruction will remain present in everyday life for many years.

All this shapes a way of inhabiting the planet that acquires unique existential tones, because these global circumstances had not previously existed and the artists who develop Land Art are trained in this environment.

**Q:** If the circumstances in which Land Art emerged were so decisive, does this mean that it is defined by the specific historical moment it appeared, as in the case of the avant-garde trends, of Cubism for instance?

**A:** The difference with Cubism or other movements is that what they began to explore would subsequently evolve and influence subsequent developments in keeping with the new social, cultural and technological circumstances, so that broadly speaking it is strange and perhaps obsolete to define oneself today as a Cubist artist. I think this isn't the case with Land Art, which is still seen to be full of meaning. The reason is that many of the things that happened in the sixties and seventies resulted in the collapse of a wall in our conscience. What opens up, once this former construction has been knocked down, is an empty space, a vast field of possible experiences that are not easily exhausted, and I think that the language of words we use to refer to them is still far from encompassing them completely. The isms were programmatic—they opened up regulated paths. Land Art is something very different, that responds to a profound existential change regarding man's experience of space that clearly includes the possibility of its total absence from space. Some of the most emblematic Land Art works are found in empty places; the number of people who have seen them in comparison with those who are familiar with them through photographs is negligible. We know that they exist in deserts and under water, and we can easily imagine them in the total absence of subjects contemplating them; the photographic reference leads us to envisage the space as if were outside it.

I think Robert Smithson's texts assume that what he is exploring transcends his solid elaboration of ideas and control over his oeuvre, because his exploration through writing is far from being programmatic. Smithson is fascinated by the field he is opening up, and often makes contradictory references to his work. He does have clear and specific notions and intentions of course, but there is something very open in all his writings, that are primarily investigations, as are all artworks.

**Q:** Is there any point in discussing Land Art today? Can contemporary artists define their work as Land Art?

**A:** Starting from what I've said, I think Land Art isn't limited to its specific historical moment, however important it may be to understand its origins. Like other creations that emerged in the sixties in the fields of music, literature and drama, Land Art is an uncut mineral, an extraordinary starting point that doesn't lie in the field of intellectual constructions but in that of the walls that collapse and open our vision up to unexplored dimensions of our experience. Out of historical respect, I prefer to use the term with caution, but for me Land Art is, not a closed movement but above all an open path, and so it makes sense for contemporary artists to use it.

**Q:** Your interventions in landscape are disseminated through the photographic medium, yet your images are also more than just mere records of the interventions. How do you see the relationship between interventions and photographs? Does it resemble the one between historical Land Artists? The pictures of works by Walter de

Maria or Robert Smithson are one of my influences, and I must say that I haven't seen the works physically, I haven't experienced them spatially, so all my knowledge of them is derived from the pictures.

From my point of view, with its dependence on the camera to convey its works, Land Art has given rise to a sort of photographic genre, that of the pictures of interventions in landscape. Much of what has been done in photography is the continuation of the role of painting as a medium for the creation of images—portraits, still lifes and landscapes— reinvented, enlarged and taken to another dimension from the photographic medium. Yet the pictures of intervened landscapes didn't exist in painting because they didn't exist as concepts, so these photos are absolutely original images.

I began to create these projections on landscape, and found that the most natural way of presenting them was to photograph them, although I also try to give them an essence in themselves. I find it hard to say anything new about landscape in the photographic medium, and for me, the key element is the experience they describe. The photographs are the way of communicating something that has taken place, the light has fallen on this place; in coexistence with the atmospheric light, it has been captured in an image. This is the starting point, without which there is nothing.

**Q:** Do your interventions in public spaces also generate photographs?

**A:** I've never displayed a photograph of an intervention in public space because in this case, as the spectator is able to see the actual work, I don't see the point in generating a photograph and displaying it as a work of art in itself. I take photographs to record and disseminate the work I carry out in public spaces, but they aren't exhibition material. If there is an audience, the exhibition is a live intervention.

**Q:** Do you think that today's Land Art, if we can call it that, should have an ecological component?

**A:** I think that our entire contemporary lifestyle should turn drastically towards the conservation of the environment, given that the situation we are experiencing is absolutely extreme. In this sense, today any action on landscape should call into question its degree of aggressiveness. In my case, when I turn off the lights I like to think that the landscape remains as it was before I began my work, although through my presence I obviously disrupt it for a few hours.

**Q:** Another connotation that draws you towards Land Art is the use of geometry in relation to landscape, which is present in many of your most representative works. Is there an intention to organise or somehow arrange the chaotic, irregular aspect of landscape?

**A:** Not at all, I don't feel the slightest desire to organise landscape, nor do I believe that that was the intention of *Spiral Jetty* (Robert Smithson, 1970), for instance. In any event, intervening physically on landscape isn't the same as transitorily projecting light. The desire to arrange landscape is as old as mankind, and in the past has been characterised by a defensive element in the face of the boundlessness of nature that is no longer necessary. For a long time, the survival of man depended on his control of nature; today we could say the

opposite—the future possibilities of man must be based on the endangered survival of the planet. The traditional idea of the garden has to do with delimiting a space in which nature is subjected to thought, organised and tamed, beauty as opposed to sublimity.

Earlier on I spoke of the expansion of spatial awareness associated with Land Art, and I would now like to mention Baroque gardens and the context in which they were created. The Baroque was a period characterised by a dramatic expansion of the ideas on space starting from transcendental astronomical discoveries like those made by Kepler or Galileo, that oblige us to assume for the first time that the Earth isn't the centre of the universe, destroying the entire geocentric scheme accepted since the days of Aristotle. There is a shift from this idea of the centrality of the Earth to the certainty proved by telescopes that there is no discernible centre but rather an order of gravitational relations. Furthermore, over the course of a few years the space of the universe is revealed to be vastly greater than had been imagined, appearing unlimited and incomprehensible by the mind. Authors such as Hauser uphold that this astronomical factor is the main cohesive element of the Baroque.

In the face of this spatial evidence, there are two possible reactions: acceptance or the impossible conquest of space. The latter is the reaction of the absolute monarchs who took the conquest of foreign lands and colonialism to the extreme, envisaging something as delirious as Baroque gardens. Thanks to the use of perspective, Versailles was conceived as a subjection to space, a subjection to a single point of view reserved to the king, ironically limited to the small space of that specific viewpoint in order to preserve his delirium, emphasising the unnaturalness of the pretension, contrary to the laws of space and nature.

Geometry is inflexible in its laws yet also subtle, and what takes place in Baroque gardens is a 'densification' of their possibilities.

**Q:** How do you interpret the meaning of geometry in historical Land Art and in your own work?

**A:** Geometry is the visual language of mathematical and physical order we use to understand matter and energy. From the space race of the sixties to the spacecraft that today reach Mars, everything is based on geometry, physics and mathematics. There is also an obvious relationship between geometry and construction, the structural and architecture. The link between geometry and landscape was a key theme in early twentieth-century architecture.

What interests me about geometry is its ability to de shape what is intangible in nature. When I discover the right geometry for a landscape it's like a key that opens up an experience of visibility closely related to the place in question. I feel that the appropriate geometry channels the energy latent in a specific space, as if it showed a previously hidden dimension of that space. I am fascinated by artists like Emma Kunz, who works with a pendulum, generating geometrical drawings that have a healing power. I think geometry used wisely and deliberately creates a resonance between our innermost selves and nature that can prove transformative.

I said at the start that Land Art has to do with knocking down walls in our conscience, creating wide openings starting from an



Javier Riera: *AB DB1*, 2013

existential tension related, on the one hand, to this new spatial awareness derived from the space race, and on the other, to the possibility of global atomic self-destruction of the human race. Our trustful relationship with modes of rational knowledge is broken, and the new generation chooses other options ranging from drugs to spiritual paths like Zen Buddhism.

In my opinion, geometry appears in Land Art as the result of formal processes found in art history and architecture of earlier periods, yet it also emerges more intuitively in artists' consciences in the form of perceptions of visual schemes that radiate energy. Robert Smithson's text on *Spiral Jetty* makes it quite clear—it's the text of a visionary poet who is at once a rationalist builder. *The Lightning Field* (1977) by Walter de Maria is a precise geometrical structure whose delicate rods render it semi-transparent from a distance, located in a vast empty space and conceived as a series of vertical axes that physically and drastically connect the energy of Heaven and Earth.

I think it's sometimes difficult to understand to what extent these artists' rational way of thinking—their thought structures regarding their work—remained completely permeable to intuition and irrationality. If this had not been the case, these works would never have been produced.

In my own work I have on occasion wondered whether if the geometry I use conceals other more subtle geometries of which this one were but a vague material representation. The connection with those other geometries is produced thanks to a personal and interior process. There is no other way of sensing them. This is nature.

XUNTA DE GALICIA  
Presidente da Xunta de Galicia  
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria  
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico  
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura  
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA  
Director  
Santiago Olmo

Xerente  
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN  
Comisariado  
Santiago Olmo

Coordinación  
Cruz Provecho

Rexistro  
Teresa Jácome

Traducións  
Interlingua Traduccións S. L., Jesús Riveiro, Josephine Watson

Montaxe  
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño  
Cecilia Labella

---

**CGAC** | **25** ANIVERSARIO  
CENTRO GALEGO  
DE ARTE  
CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2  
15703 Santiago de Compostela  
cgac@xunta.gal / www.xunta.cgac.gal  
aberto de martes a domingo  
de 11 a 20 h [luns pechado]

 **XUNTA  
DE GALICIA** 