







Museo Barjola de Gijón 22.04 – 27.06, 2010

Una amplia noción del paisaje siempre ha estado presente en la obra de Javier Riera desde sus inicios como artista. En las etapas anteriores a la actual, su pintura convocaba la unión de la naturaleza interior con la naturaleza exterior en la conciencia de que esa unidad no resulta forzada, sino que responde a principios donde el cosmos y la psique están en íntima conexión, aunque es la fuerza de la mente quien alumbra la materia y los fenómenos del universo permitiendo actuar sobre ellos, lo que no supone llegar siempre a comprenderlos y a dominarlos. Jung afirmó que “la psique es un perturbador del cosmos ordenado de acuerdo con leyes naturales, y si alguna vez por medio de la división del átomo se llegara a ejercer alguna influencia sobre la luna, esto lo habría logrado la psique. Es el eje del mundo y no sólo constituye la gran condición de la existencia del mundo sino que más allá de eso significa una intromisión en el orden natural existente...”⁽¹⁾. En otras palabras, la existencia del universo sin la actividad mental del hombre, sin el sondeo que el espíritu y la esfera sensorial humanos ejercen a partir de la observación de aquélla, quedaría fuera de nuestra inteligencia y de nuestra imaginación, supondría el fin del mayor atributo distintivo que el hombre posee frente a otras modalidades de la vida animal. El hombre no puede escindirse de la naturaleza porque él es también naturaleza a pesar de que se distinga por su capacidad intelectual, un don que le permite precisamente iluminar ese vínculo y actuar en el medio en que vive ensanchando su horizonte personal y colectivo. Otra cosa es que dicha actuación se produzca de manera destructiva, aniquiladora y sistemática del medio natural, algo de lo que, por desgracia, está dando mucho que hablar este tiempo de grandes negocios y dominios donde todo parece estar al alcance de no pocas manos sin escrúpulos.

La unión hombre-naturaleza es tan indisoluble que “como lo había presentado Balzac, cuando la naturaleza habla no hace sino responder a nuestra propia voz”⁽²⁾, ha observado Nicolas Grimaldi. Ese sentimiento manifestado por el gran escritor francés del realismo decimonónico adquiere matices bien diferentes —aunque partiendo de la misma opinión con respecto al vínculo que tratamos— en la teoría que alimentó por la misma época en Alemania la llamada Filosofía de la Naturaleza. Su principal mentor, Schelling, trató de conciliar el idealismo con la naturaleza, destacando de ella su espíritu visible a diferencia del espíritu invisible, también naturaleza, propio del Yo. Los postulados de esta *Naturphilosophie* nacieron y se difundieron en un ambiente romántico donde surgieron grandes artistas cuyo legado sigue latiendo hoy día. En este sentido, Javier Riera ha confesado desde el principio su atracción por las figuras de Friedrich o de Carus, si bien la formalización de sus trabajos ha seguido derroteros acordes con medios y lenguajes propios del tiempo en que vive.

Carus, por ejemplo, conocido además como teórico principalmente por sus *Cartas sobre la pintura de paisaje* publicadas en 1831, poseía unos conocimientos diversificados que no le impedían hacer compatible el titularse en filosofía y en medicina, estudiar geología y botánica, y dedicarse a la pintura. El contexto en que el conocimiento sin limitaciones de Goethe ejerció tanta influencia dio lugar a un marco y a un periodo esplendoroso para la cultura alemana. Carus pretendía acceder a la naturaleza de la naturaleza, la cual contemplaba como un inmenso organismo vivo. En el viaje llevado a cabo con Federico Augusto de Sajonia —para quien Carus ejercía de médico— a las escocesas Islas Hébridas, la visión de la gruta de Fingal en 1844 vino a ratificar su interés por la fisiognomía del paisaje, dedicándose no sólo a dibujar el aspecto exterior de las bellas y sorprendentes formaciones basálticas sitas fuera y sobre todo en las entrañas de esa caverna junto al mar, sino también a prestar una atención científica a las mismas. Pues, como él escribió, “el estudio de todos los objetos naturales nos lleva a considerar un aspecto *exterior* y un aspecto *interior*.”

El aspecto exterior nos da la idea intuitiva del todo, mientras el aspecto interior nos presenta las partes. Sólo los dos aspectos reunidos dan la idea completa de la esencia general de este objeto natural”⁽³⁾. Por otra parte, la visita a la gruta de Fingal inspiraría además a un coetáneo suyo: el compositor romántico Mendelssohn, quien escribió en 1829 la obertura *Las Hébridas*, Opus 26, inmediatamente después de experimentar el prodigioso sonido del agua en aquel lugar.

Quizá la mayor aportación de Carus a la pintura de paisaje consiste en la reclamación para el arte del nexo necesario entre los aspectos superficiales y los aspectos estructurales, internos y compositivos, que lleva consigo el modelo de inspiración. Esa línea doble de conocimiento no es en el fondo distinta de la seguida después por el gran renovador del lenguaje pictórico que es Cézanne. Él quería asimismo entender los adentros de su montaña, el tantas veces pintado monte de Sainte-Victoire, muy próximo a Aix-en-Provence. Cézanne llegó a confesar su interés por la geología, a la par que su creencia en recurrir a la geometría básica —al cilindro, la esfera y el cono— a la hora de representar la naturaleza, sin duda porque la mirada geológica le imponía ese orden en la pincelada de acuerdo con la ordenación natural del territorio, en concreto, del mencionado macizo calcáreo próximo a su residencia. Cézanne también demuestra cómo el artista moderno no es ajeno a los avances obtenidos en el campo de la ciencia, a la par que sus innovaciones en lo concerniente a la expresión plástica dejarán huella con inmediata posterioridad en movimientos de vanguardia como el cubismo. En efecto, Picasso detestaría la falta de corporeidad de la pintura impresionista que diluye lo real y, en cambio, va a apreciar la especial energía concertada de la obra del maestro de Aix que muere en 1906, el año de gestación de la pintura cubista por parte del genio malagueño, a quien acompañará Braque en las aportaciones del movimiento rompedor.

Decimos todo esto porque quizá sirva como somero hincapié en consecuciones de la historia del arte contemporáneo a donde se puede remitir, con sus grandes diferencias, el camino seguido en la actualidad por Javier Riera. Hace ahora alrededor de tres años, este artista trasladó su investigación sobre diversos aspectos del paisaje desde los pinceles a medios derivados de la fotografía, proyectando en directo sobre la naturaleza formas de derivación geométrica no exentas, a menudo, de contenidos simbólicos. Su exposición del 2008 en el Museo Reina Sofía, en Madrid, daba cuenta de los cambios operados en su aproximación al paisaje sin que, en lo sustancial, viniera a cortarse el hilo de lo que estaba haciendo antes en calidad de pintor. Riera presentaba allí un conjunto de trabajos fotográficos que eran el resultado de un proceso complejo. Un proceso que comienza con la elección del lugar al que se desplaza físicamente en los momentos precedentes al amanecer para proyectar, especialmente sobre la vegetación, formas geométricas diversas, simples o compuestas, de elaboración previa como diapositivas a partir de imágenes procedentes del ordenador. Esas imágenes-luz proyectadas sobre la oscuridad del paisaje y la primera claridad del día le abrían nuevas posibilidades conceptuales donde los factores concernientes, sir ir más lejos, al tiempo, cobraban una mayor realidad que en la pintura. El artista, de otro lado, quedaba más al margen, como individuo, del contenido de su trabajo, y las pulsiones abstractas de su primer periodo expresionista se sustituían por el protagonismo de las pulsiones de la naturaleza exterior a su persona. La superposición al paisaje de la geometría proyectada ponía también énfasis en una doble cuestión que para Riera sigue siendo básica: el convencimiento del orden básico que rige la formación de la naturaleza, y el propósito de no ocultar la carga simbólica que ésta ha generado en el hombre a lo largo de milenios.

En la segunda parte de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche da cuenta de lo siguiente: “Observo que todos los paisajes que me agradan de una manera persistente contienen, en su diversidad, una simple figura de líneas geométricas. Sin semejante sustrato matemático, ninguna comarca llega a ser para la mirada un regalo artístico. Y acaso esta regla permita una aplicación simbólica al hombre”⁽⁴⁾. El filósofo resume en pocas líneas su atracción por una armonía natural de filiación geométrica que él enlaza con la cualidad del arte. Pero no va a estar solo con dicho pensamiento. Rilke, a su vez, dirá algo parecido: “El arte es la pasión de la totalidad. Su resultado: serenidad y equilibrio de lo numéricamente completo”⁽⁵⁾. Pues bien, Javier Riera no tiene intención de llevar a cabo una obra meramente descriptiva del aspecto exterior del paisaje, además tan inestable y modificado de continuo a nuestros ojos por la acción temporal que comporta cambios de diverso signo, incluyendo los lumínicos, sino que pone el acento en otros factores más reales que resaltan la temporalidad, a la vez que quiere ahondar, aunque sea de manera ambigua, en la idea de la no gratuidad de las formaciones naturales, indicando de paso la riqueza simbólica desgranada a lo largo de los siglos desde la geometría sustentadora de esas formaciones. Se trata de un empeño que contrasta con gran parte del curso de la sociedad de nuestros días, donde el espectador “cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes”⁽⁶⁾, ha señalado Guy Debord.

Las claves que alumbran la obra reciente de Javier Riera, y ya nos referimos en concreto al trabajo concebido para la exposición en el Museo Barjola, en Gijón, van por derroteros bien distintos a los resaltados por Debord en la cita precedente.

El espectáculo que ofrecen las imágenes allí proyectadas no se desvincula de la naturaleza y de la conciencia del espectador con la intención de alienarle y ofrecerle un panorama ajeno a su vida y a su pensamiento; por el contrario, la sucesión de fotografías concebidas principalmente desde las ideas de temporalidad y geometría aplicadas al paisaje vienen a sintonizar con la propia condición humana, sometida, como la naturaleza en general, a los dictados del tiempo y a las fracturas, pero también organizada desde su nacimiento y vinculada por necesidad con la historia de una cultura que la enriquece hasta el presente. Es como si el artista quisiera abrir más los ojos del espectador al entorno del cual forma parte, ya que así, adentrándose en el entendimiento y en los enigmas del medio natural, el hombre puede avanzar en su propio conocimiento valiéndose de una buena guía. Romper los vínculos con ella es una peligrosa ficción de esta era tecnológica donde el hombre prefiere estar en las nubes —en un sentido figurado— a poner pie en la tierra de la que procede y es parte.

En una tarea similar en cuanto a la inmersión en las relaciones entre el arte, naturaleza y ciencia se encuentran artistas internacionales de la misma generación de Riera, como Olafur Eliasson y Carsten Nicolai, por citar sólo dos nombres de éxito, convencidos ambos de que el arte es una vía para el conocimiento, atentos a un planteamiento reflexivo necesario en esta época de tanto producto sin sentido que la sociedad de consumo lanza por doquier con envoltorio atrayente desde el poderoso mercado y cuyo deslumbramiento afecta también a la creatividad, a muchas de las imágenes artísticas de hoy. En réplica a lo ahora apuntado, el ejercicio de reflexión con el arte puede estar acompañado, más allá de las imágenes visuales como en el caso de Nicolai, por la investigación con el sonido. Este arte demuestra que el uso de la tecnología tiene la capacidad de generar algo positivo para el enriquecimiento cultural del hombre.

Pero tampoco la proximidad a la ciencia está reñida con la consideración del terreno simbólico, a través del cual se han expresado las culturas de la humanidad desde tiempos muy lejanos, y los hallazgos del presente no tienen por qué descartar, como si no existiera, el legado del pretérito. Lúcidamente escribía Mircea Eliade que “las imágenes constituyen aperturas hacia un mundo trans-histórico. No es éste el menor de sus méritos: gracias a ellas pueden comunicarse las diversas “historias” ⁽⁷⁾. Y eso es, en resumen, lo que parece buscar Javier Riera en su trabajo *Secuencias*, una proyección de alrededor de ciento veinticinco imágenes compuestas donde inserta la forma geométrica en el paisaje y que tiene el doble valor de trabajo de campo —acción— y de laboratorio con ordenador.

Son imágenes, las de Riera, que hablan del paso inexorable del tiempo y de las transformaciones producidas por éste, aunque, en general, renuncian de modo deliberado a dar señas detalladas de nuestros días y, en ese sentido, enlazan con una atmósfera trans-temporal que viene a avivar la memoria desde el paisaje, la proximidad a la ciencia y la posibilidad de recurrir al símbolo, contenido no pocas veces en la misma geometría y en sus derivaciones. *Secuencias* es incluso una obra de raigambre fenomenológica donde se pone el acento en la percepción de la temporalidad, pues, siguiendo ahora a Bachelard, “la fenomenología de la imaginación debe asumir la tarea de captar el ser efímero. Precisamente, la fenomenología se instruye por la brevedad misma de la imagen” ⁽⁸⁾. Riera trata dicha brevedad dejando que cada imagen sea contemplada durante tres segundos por el espectador, un tiempo acorde con la rapidez de sus tomas fotográficas en el paisaje iluminado al principio solamente por el foco del proyector en los momentos oscuros que preceden al alba, y luego también por la rápida evolución de la luz del amanecer, la cual acaba diluyendo la iluminación -y la imagen- proyectada.

En otras obras que no constituyen con propiedad una serie como lo es *Secuencias*, hay ocasiones en las cuales el artista prefiere actuar en el paisaje escogiendo los momentos habidos entre la caída del día y la entrada de la noche. Se trata de trabajos realizados con independencia entre sí, por mucho que sean parte del concepto general que Riera está desarrollando y que puedan desvelarse sucesivamente en la misma pantalla, como podemos ver en las veinte diapositivas proyectadas en la pared del espacio precedente a la Capilla de la Trinidad en el Museo Barjola.

Las formas geométricas vertidas por la luz en el paisaje, superpuestas a él en una actuación que tiene que ver con la pintura donde sobre una base se van agregando capas de color y motivos varios, suelen ser transparentes, igual que lo son los planos del dodecaedro apreciable entre los pinos de *Secuencias*. En otras palabras, la geometría no quiere anular la naturaleza, sino fusionarse con ella, apelando probablemente a esa organización natural registrada por la ciencia. Y, a diferencia de numerosas acciones emprendidas en el medio natural por el llamado *land art* desde finales de los años sesenta del pasado siglo, las intervenciones de Javier Riera, como él mismo declara, “son efímeras y no dejan huella sobre el paisaje, ocurren y desaparecen”. Pero el autor confiesa algo más: “Siento como si hubiera algo latente en los espacios en que trabajo, algo que de alguna manera se ve representado o se realiza a través de mi trabajo”. Un lugar campestre cuya semblanza a ojos vistas no parece obedecer a proporciones matemáticas de derivación euclidiana, si daría pie, en cambio, a la posibilidad de relacionarlo con la moderna geometría de la naturaleza que incluye la geometría fractal. Los llamados fractales son esas formas semigeométricas que el medio natural presenta cual estructuras repetidas a diferentes escalas en correspondencia con una ordenación de origen.

No se reducen al mundo mineral, sino que se hallan también en los vegetales y hasta en la atmósfera. Refiriéndonos a la obra *Secuencias*, la unión proyectada del cuerpo platónico por excelencia, el dodecaedro, símbolo del universo en su regularidad plena y en su capacidad giratoria —puede abarcar la esfera y ser abarcado por ella—, y la masa verde de contornos disímiles de los árboles nos conduciría de lo general a lo particular, que asimismo está comprendido en la totalidad. De otra parte, quedaría subrayado el hilo conductor entre la geometría clásica y la contemporánea geometría de la naturaleza, por la cual el artista también manifiesta interés.

Si *Secuencias* centra su atención en el paisaje, tampoco descuida su relación con el espacio arquitectónico para el cual ha sido concebida: la capilla barroca anexa al que fue el Palacio de Jove-Huergo, terminado de construir en 1676 y sede actual del Museo Barjola. La proyección se realiza en la zona frontal de esa Capilla de la Trinidad, una pared blanca que sirve por entero de pantalla, hasta el arranque hueco del arco de medio punto donde parcialmente se sustenta la cúpula del antiguo presbiterio. Los muros laterales albergan dos hornacinas de piedra, enfrentadas y de las mismas características, en las cuales destaca su frontón curvo y partido. Estos pequeños altares se encuentran hoy vacíos y, en cierto modo, Javier Riera los ha incorporado, como el resto del espacio, a su trabajo, ya que entran en sintonía lumínica con la proyección frontal, haciéndose imperceptibles al principio para desvelarse por entero al final, cuando las imágenes proyectadas se anulan por la claridad cegadora.

Secuencias trae consigo, en boca del artista, “la sensación de certeza de lo cotidiano y la de asomarnos a lo que nos supera”. La sucesión de imágenes a partir de unos mismos motivos —el geométrico y el natural— sólo alterados por la evolución de la luz nos conduce a pensar en algo en lo que Didi-Huberman ha puesto énfasis en numerosas ocasiones hablan-

do de la vida de la imagen, que los atributos de la misma no consisten en alcanzar la realidad completa y palmaria, sino como mucho en iluminar con una ráfaga, con un destello, una parte de lo real. Porque la realidad supera con mucho lo que llegamos a ver, a percibir. Por otra parte, es preciso que no confundamos los términos: la velocidad con la que transcurre la elaboración por parte del artista de las imágenes en *Secuencias* es fruto de una reflexión real sobre el tiempo, que afecta tanto a los fenómenos del universo, como a la naturaleza y al pensamiento del hombre. Sin embargo, el espectador percibe la secuencia más lentamente porque asiste a los detalles concatenados de su metamorfosis. Todo lo contrario de lo que se produce con los bombardeos visuales de imágenes a los que el presente nos tiene acostumbrados y que no suelen conducir más que a la indistinción temporal. A este respecto, Lipovetsky y Serroy mantienen que “la dialéctica de los tiempos vivos y los tiempos muertos, que establecía un contrapunto con unos y otros y hacía sentir lo rápido por contraste con lo lento, como elaboración progresiva de una aceleración de valor dramático que se construye a ritmo creciente, ya no está en circulación: ahora es velocidad ininterrumpida y sin pisar el freno” ⁽⁹⁾. Los autores de esta afirmación se refieren sobre todo a lo que está ocurriendo en la pantalla del cine, pero ello es extrapolable a otros ámbitos del reino contemporáneo de la imagen que, a su vez, afectan a la producción cinematográfica y, de algún modo, también a las artes visuales.

Javier Riera, en la coherencia de su trabajo, ha sabido utilizar la secuencia de imágenes hablando de la transformación de la luz en experiencia directa, cuerpo a cuerpo, con esa brevedad que asimismo lleva consigo cambios en la percepción de las cosas. Su secuencia es un crescendo inspirado en un espacio corto y real del tiempo, un espacio temporal y cíclico donde nunca se repiten exactamente las cualidades lumínicas.

En *Secuencias* sí hay una elaboración progresiva y un ritmo creciente, el marcado por la evolución de la luz, como de un modo muy distinto hiciera en 1971 el artista holandés Jan Dibbets en su obra *Una pared blanca*, conjunto de diez fotografías analógicas en blanco y negro reunidas ordenadamente en un solo marco que incluye además el dibujo a lápiz del diagrama acerca del proceso. La obra responde a la acción del artista sobre un lugar en la pared registrado por sus fotografías, un crescendo desde la claridad total a la completa oscuridad, valiéndose de la imagen exclusivamente numérica que aparece en progreso cuando la luz se lo permite y se pierde en la ausencia de iluminación. Para realizarla, Dibbets fue reduciendo matemáticamente el ajuste de la exposición en su cámara a medida que disparaba, con total independencia de la evolución de la luz real del día, cosa que sí tuvo en cuenta en otra obra conceptual, *El día más corto en el Van Abbemuseum*, de 1970, donde desde el interior de ese museo situado en Eindhoven, fotografió cada diez minutos la luz exterior de un solsticio de invierno entre los instantes precursores del amanecer y la caída de la noche.

Pero volvamos al trabajo de Riera que estamos comentando. El autor no modifica ni el diafragma ni la velocidad de su cámara digital a lo largo de los múltiples disparos que realiza directamente en el paisaje siguiendo la veloz evolución lumínica natural, en menos de una hora. Eso provoca, con la luz exterior en aumento, que la imagen que queda a la vista, la de la naturaleza, vaya quemándose hasta desaparecer, como antes se había ido esfumado por la claridad en aumento la figura del dodecaedro lanzada desde un proyector —alimentado normalmente con generador portátil— hacia la masa vegetal de pinos . Ya hemos apuntado que si el proceso *in situ* de este trabajo se desarrolla con cierta celeridad a requerimiento de la plasmación con la cámara de las variaciones continuas sufridas por la luz, al espectador le llega una obra bien trabada en su serie, donde los tres segundos programados para cada diapositiva pasada al ordenador son suficientes a la hora de una percepción sin prisas de lo que allí

se muestra. Mientras la pantalla de *Secuencias* se ajusta al tamaño del espacio frontal y cerrado de la capilla ocupándolo por entero, en la obra complementaria, y a la vez independiente, ubicada en la sala abierta que sirve de acceso al recinto desacralizado donde se desarrolla la serie mencionada, un simple proyector de diapositivas —a la vista— va arrojando imágenes varias sobre una pequeña acotación en la pared. A diferencia de lo que ocurre en *Secuencias*, aquí son distintas formas geométricas las proyectadas sobre diversos paisajes. Es decir, cada diapositiva trata de la comunión de un fragmento de la naturaleza y de una figura derivada de la geometría sin encontrar repetición en ninguna otra fotografía de las que integran el conjunto seleccionado. Por otra parte, este lugar destinado a la proyección recibe luz cenital desde el exterior, lo cual produce una iluminación menos contrastada de las imágenes. Así aparecen paisajes terrestres y acuáticos en parte, tomados desde una variedad de perspectivas, en convivencia con la superposición de ordenaciones lineales, de planos e incluso de volúmenes en escala superior con respecto a la exhibida en la topografía.

Esas formas geométricas, muy libres en ocasiones y elaboradas a partir de los recursos del ordenador, alumbran con frecuencia detalles de la vegetación y de lo que hay en el terreno, como si fueran transmisoras de energía y no sólo se ciñeran a relacionarse simbólicamente con la ordenación natural a la que aludíamos al principio del texto. Podrían interpretarse cual metáforas del pensamiento que dirige su fuerza a la otra energía existente fuera de él. Pero aquí entramos en un ámbito sumamente ambiguo donde caben muchas otras hipótesis. En cualquier caso nos encontramos ante obras artísticas sedimentadas en un amplio abanico connotativo donde el espectador, según su formación cultural y su mirada propia, puede encontrar múltiples vías significativas sin cerrarlas nunca en interpretaciones irrefutables. Porque, aun cuando el artista se valga en parte de la geometría, éste no deja de ser un trabajo de raíz subjetiva,

a distancia del rigor científico y de su lenguaje caracterizado por la tendencia a lo unívoco y a lo demostrable. El arte, en cambio, tiene la capacidad de adentrarse en el enigma de aspectos de la naturaleza y de la vida cuya indefinición no se manifestaría de otro modo. El arte suscita cuestiones que otros medios, más inmersos en la praxis racional, suelen pasar por alto aunque se tropiecen con ellas en el camino.

Ahora que un museo alemán, el de Wolfsburg, dedica una amplia exposición a Rudolf Steiner y a la huella, directa e indirecta, que su antroposofía ha dejado en un sector del arte contemporáneo desde la vanguardia representada por Kandinsky y Mondrian, a la figura de Beuys y a manifestaciones artísticas recientes, pensamos que Javier Riera no está muy lejos de esa onda de largo alcance que reivindica la estrecha relación del hombre con la naturaleza y el cosmos. El pensamiento creativo del filósofo austriaco intentó conciliar los fundamentos científicos con la presencia de lo invisible, con los grandes enigmas de la existencia, convencido como estaba de que, por sí mismas, las ciencias naturales, cuyo objetivo es la investigación del mundo físico sensible, no son capaces de penetrar en otros ámbitos que atañen a la naturaleza humana, incluyendo el substrato del espíritu. Por contraste con esas ideas capaces de atravesar la noción del tiempo en busca de una armonía duradera, lo abundante en la llamada por Bauman “nuestra sociedad moderna líquida” es aquello de lo que se obtienen resultados inmediatos. “Los valores son valores en la medida en que son aptos para su consumo instantáneo e *in situ*”⁽¹⁰⁾.

Javier Riera, con su mirada transversal que aún a el orden con la realidad y con la imaginación, es de esa clase de artistas que sondean en la apariencia para encontrar vestigios más profundos. En su obra, lo que vemos nos lleva a lo que no vemos y, a partir de la captación de lo efímero, abre la puerta a lo verdaderamente duradero, que no es otra cosa que la energía siempre renovada existente en la naturaleza y en el pensamiento humano proyectado sobre ella y, como parte de ella, capaz de alumbrarla.

NOTAS

(1)
C.G. Jung, Arquetipos e inconsciente colectivo, Paidós Ibérica, Barcelona, 2003, p.162

(2)
Nicolas Grimaldi, L´ Esthétique de la belle nature, en ‘Philosophie et Esthétique du paysage’, Champ Villon, Seyssel, 1982, p.122

(3)
C.G. Carus, Esquisse d’une physiognomonie des montagnes, en C.D. Friedrich y C.G. Carus, ‘De la peinture de paysage’, Klincksieck, París, 1988, p.135

(4)
Friedrich Nietzsche, El viajero y su sombra, EDAF, Madrid, 1985, p.199

(5)
Rainer Maria Rilke, El testamento, Alianza, Madrid, 1985, p.63

(6)
Guy Debord, La sociedad del espectáculo, Pre-Textos, Valencia, 1999, p.49

(7)
Mircea Eliade, Imágenes y símbolos, Taurus, Madrid, 1989, p.187

(8)
Gaston Bachelard, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México D.F.,1986, p.194

(9)
Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, La pantalla global, Anagrama, Barcelona, 2009, p.79

(10)
Zygmunt Bauman, Mundo Consumo, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010, p. 316

Geometry and landscape
AURORA GARCÍA

Landscapes have always been present as a broad concept in Javier Riera’s work since his beginnings as an artist. In his previous periods, his painting evoked the union of inner nature with the external, in the awareness that this unity is not forced. Instead, it responds to principles in which the cosmos and the psyche are in intimate connection. Nonetheless, it is the force of the mind which illuminates the substance and phenomena of the universe, allowing them to be acted upon (which does not always mean fully understanding and mastering them). Jung stated that “the psyche perturbs a cosmos ordered in accordance with natural laws; and if at some point, by splitting the atom, we come to have some influence on the moon, this will have been achieved by the psyche. It is the axis of the world and, beyond being the prime condition for the existence of the world, it also represents an intrusion into the existing natural order...”⁽¹⁾. In other words, without Man’s mental activity — without the exploration that the spirit and the human sensory sphere engage in by observing our surroundings — the existence of the universe would remain outside our intelligence and our imagination. It would mean the end of the greatest distinctive trait that Man has, compared to other types of animal life. Man cannot separate himself from Nature because he is also Nature despite being distinguished by his intellectual capacity; the very ability that allows him to illuminate that link and to act on his environment, broadening his personal and collective horizon. But it is a different matter when such action is taken in a way that systematically destroys and annihilates the natural environment. This sort of situation is, unfortunately, providing much cause for conversation in this era of big business and control, when everything seems to be within the grasp of quite a number of unscrupulous hands.

The Man-Nature union is so indissoluble that Nicolas Grimaldi observed: “as Balzac foresaw, when nature speaks it does nothing more than respond to our own voice.”⁽²⁾. That sentiment expressed by the great French writer of 19th century realism takes on very different shades of meaning (although stemming from the same opinion about the connection that we are concerned with) in the theory that fed the so-called Philosophy of Nature in Germany. Its primary mentor, Schelling, tried to reconcile idealism with Nature, highlighting Nature’s visible spirit in contrast to the invisible spirit, also Nature, of the Self. The postulates of that *Naturphilosophie* were born and spread in a Romantic background that gave rise to great artists whose legacy continues to this day. In this sense, Javier Riera has confessed his attraction for the figures of Friedrich and Carus right from the start, though the formalization of his work has followed a different course, in keeping with the media and languages of his era.

Carus, for example — also known as a theoretician, primarily for his *Nine Letters on Landscape Painting* (1831) — was knowledgeable in a broad range of fields. So it was not incongruous that he earned degrees in both philosophy and medicine, studied geology and botany, and dedicated himself to painting. This context, in which Goethe’s “boundless knowledge” held so much influence, gave rise to a framework and to a splendid period in German culture. Carus hoped to access the nature of Nature, which he considered an immense living organism. On a trip to the Scottish Hebrides with Federico Augusto de Sajonia (Carus was his doctor), the sight of Fingal’s Cave in 1844 solidified his interest in the physiognomy of the landscape. Thereafter, he devoted himself not just to drawing the outer aspect of the beautiful, surprising basalt formations outside the cave and especially the formations within that cavern by the sea, but also to paying scientific attention to them. Thus, as he wrote, “the study of all natural objects leads us to consider an *exterior* aspect and an *interior* aspect. The exterior gives us the intuitive idea of the whole, while the interior offers us the parts.

Only the two aspects together give the complete idea of the general essence of this natural object.”⁽³⁾ A different visit to Fingal’s Cave also inspired one of his contemporaries: the Romantic composer Mendelssohn, who wrote the *Hebrides Overture*, Opus 26, in 1829 immediately after experiencing the prodigious sound of the water in that place.

Perhaps Carus’ greatest contribution to landscape painting was that he reclaimed, for art, the necessary link between the superficial and an object’s structural, internal, component aspects. This link brought with it the model for inspiration. That double line of knowledge is not essentially different from the one followed later by that great innovator of pictorial language: Cézanne. He, too, wanted to understand the entrails of his mountain, the so-often painted Mont Sainte-Victoire, very near to Aix-en-Provence. Cézanne came to profess his interest in geology alongside his belief in using basic geometry (cylinders, spheres, and cones) to depict nature, surely because the geological viewpoint imposed that order on the brush for him, in keeping with the natural ordering of the territory, in specific, of the previously mentioned calcareous mass near his home. Cézanne also shows how the modern artist is not removed from the advances achieved in the field of science, just as his innovations in artistic expression would immediately leave traces in later avant-garde movements like Cubism. Indeed, Picasso would detest the lack of solidity in impressionist painting, which diluted reality, though he would come to appreciate the special systematic energy in the work of the master from Aix. Cézanne died in 1906, the same year that Cubist painting was being developed by the genius from Malaga, who would be joined by Braque in contributing to that groundbreaking movement.

We cover all of this because it may serve to briefly highlight where the very different path currently being followed by Javier Riera can be placed in the context of achievements in the history of contemporary art. Some three years ago, Riera’s research on different aspects of landscapes shifted its focus from paintbrushes to media derived from photography, projecting geometric forms (often not lacking in symbolic meaning) directly upon Nature. His 2008 exhibit in the Reina Sofía Museum in Madrid reflected changes he has made in his approach to landscapes, without substantially cutting himself off from his earlier work as a painter. On that occasion, Riera exhibited a set of photographic works that are the result of a complex process. The first step is to select the locale to which he travels physically just before dawn, to project previously prepared slides of computer-generated simple or compound geometric forms. These light-images — projected primarily onto vegetation in the dark landscape and in the first glimmers of daylight — opened him up to new conceptual possibilities in which factors relating to time, for instance, took on a greater reality than in painting. The artist as an individual, on the other hand, remained more in the margin of the content of his work, and the abstract impulses of his first expressionist period are replaced by the protagonism of the impulses of nature outside himself. The superimposition of the projected geometry upon the landscape also gave emphasis to a double question which remains elemental for Riera: the conviction of the basic order that guides the formation of nature, and the aim to not hide the symbolic meaning that this has generated in Man over the course of millennia.

In the second part of *Human, Too Human*, Nietzsche realizes the following: “I see that all the landscapes that consistently please me contain, in their diversity, a simple figure of geometric lines. Without any similar mathematical substratum, no area will come to be an artistic gift for the gaze. And it is possible that this rule can be applied symbolically to Man.”⁽⁴⁾

In a few lines, the philosopher sums up his attraction to a natural harmony of geometric relationship which he links with the qualities of art. But he won’t be alone in that thought. Rilke, in turn, said something similar: “Art is the passion for the totality. Its result: serenity and balance of the numerically complete.”⁽⁵⁾ Now then, Javier Riera has no intention to undertake a work that is purely descriptive of the exterior aspect of the landscape, moreover so unstable and continuously modified before our eyes by the temporal action that changes of various types make, including ones of light. Instead, he emphasizes other, more real factors that highlight the the effects of time, while delving deeper, although in an ambiguous way, into the idea of the non-gratuity of natural forms, indicating in passing the symbolic richness cultivated over the course of centuries from the sustaining geometry of those formations. It consists of an effort which contrasts to a strong degree with the course of contemporary society, where “the more [the observer] contemplates, the less he lives; when the more he is willing to recognize himself in the dominant images of need, the less he understands his own existence and his own desire. The external nature of spectacle in relation to man as an active agent manifests itself in the fact that his own behaviors cease to be his own and instead become those of someone else who acts them out for him. The reason the observer does not feel at home anywhere is that spectacle is everywhere,”⁽⁶⁾ Guy Debord pointed out.

The keys which illuminate Javier Riera’s recent work — and we refer now specifically to the work conceived for the exhibit in the Barjola Museum, in Gijón — follow very different courses than those highlighted by Debord in the previous citation. The spectacle offered by the projected images does not detach from Nature nor from the spectator’s conscience with the aim of alienating him and offering him a panorama far removed from his life and thinking; on the contrary, the succession of photographs — conceived primarily from ideas of temporality and geometry applied to the landscape — come to harmonize with the human condition itself, which like

Nature in general is subject to the dictates of time and its ruptures, but is also by necessity linked since its inception with the history of a culture which it enriches until the present. It is as if the artist wanted to open the observer’s eyes wider to the background they form a part of, since Man can thereby advance in his own knowledge, delving deeper into the understanding and into the enigmas of the natural environment, with the help of a good guide. To break ties with Nature is a dangerous fiction of this technological era where Man prefers to be in the clouds (in a figurative sense) rather than placing his feet on the ground from which he comes and is a part of.

Engaged in similar work (in terms of their immersion in the relationships between Art, Nature, and Science) one finds international artists of Riera’s same generation, like Olafuer Eliasson and Carsten Nicolai, to cite only two successful names, both convinced that Art is a path for Knowledge, attentive to a reflexive approach which is necessary in this era of so much meaningless product with attractive packaging that the powerful marketplace of a consumerist society saturates everywhere and whose dazzling also affects creativity, and many of today’s artistic images. In response to that, contemplation with Art can be accompanied, beyond visual images as in the case of Nicolai, by investigations with sound. This art shows that the use of technology has the capacity to generate something positive for Man’s cultural enrichment. But the proximity to science is not also at variance with the consideration of the symbolic terrain, through which human cultures have expressed themselves since ancient times, and the discoveries of the present do not need to discard, as if they did not exist, the legacy of the past. Mircea Eliade lucidly wrote that “images make up openings toward a trans-historic world. This is not the least of their merits: thanks to them, different “histories” can be communicated.”⁽⁷⁾

And that is, in short, what Javier Riera seems to look for in his work *Secuencias* (*Sequences*), a projection of around 150 composed images where he thrusts geometric forms into the landscape and which has the double value of fieldwork (action) and of laboratory with computer.

They are images, those by Riera, which speak of the un-explorable passage of time and of the transformations this produces, although, in general, they deliberately renounce giving detailed clues of the present. In this sense, they tie in to a trans-temporal atmosphere which comes to enliven memory from the landscape, the closeness to science, and the possibility of reverting to symbol, often contained in the same geometry and its derivations. *Secuencias* is moreover a work of phenomenologic roots where the emphasis is placed on the perception of temporality, for, now following Bachelard, “the phenomenology of the imagination must take on the work of capturing the ephemeral self. Precisely, phenomenology teaches by the very brevity of the image.”⁽⁸⁾ Riera treats said brevity by allowing each image to be viewed by the spectator for three seconds, a span of time that echoes the rapidity of his photographic shots in a landscape illuminated at first only by the projector’s spotlight in the dark moments before dawn, and later also by the quick evolution of the light of daybreak, which winds up diluting the projected illumination (and image). In other works, which don’t make up a formal series like that of *Secuencias*, there are moments when the artist prefers to act upon the landscape in those moments between the fall of day and the entrance of the night. These works are made independently of one another, even if they are part of the general concept which Riera is developing and can be shown successively on the same screen, as we can see in the twenty slides projected on the wall of the area before the Trinity Chapel in the Barjola Museum.

The geometric forms cast by the light on the landscape, superimposed on it in an actuation which has to do with painting where layers of color and various motifs accumulate upon a base, usually transparent, just as, in *Secuencias*, the dodecahedral planes are viewable between the pines. In other words, the geometry doesn’t want to annul Nature, but rather to fuse with it, probably appealing to that natural organization recorded by science. And, different from numerous actions made upon the natural environment since the end of the 1970s by what is called land art, Javier Riera’s interventions, as he himself declares, “are ephemeral and don’t leave any tracks upon the landscape, they happen and they disappear.” But the author confesses something more: “I feel as if there were something latent in the spaces in which I work, something which in a certain way is shown or made through my work.” A country place whose semblance, when viewed, doesn’t seem to obey the mathematical proportions of Euclidian derivation, would give cause, on the other hand, to the possibility of relating it with the modern geometry of Nature that includes fractal geometry. Fractals are those semi-geometric forms that the natural environment presents, whose repeated structures correspond with an ordenation of origin on different scales. They are not restricted to the mineral world, but are also found in vegetables and even in the atmosphere. With regard to the work *Secuencias*, the projected union of the platonic body par excellence, the dodecahedron, symbol of the universe in its full regularity and in its gyrating capacity (it can contain the sphere and be contained by it), with the green mass of dissimilar tree canopies lead us from the general to the particular, which likewise is contained by the totality. The connecting thread between classical geometry and the contemporary geometry of Nature would be highlighted, on the other hand, by which the artist also expresses his interest.

While *Secuencias* focuses its attention on the landscape, it doesn’t ignore its relationship with the architectural space for which it was conceived: the Baroque chapel annex to what was the Jove-Huergo Palace, which finished its construction in 1676 and is the current headquarters of the Barjola Museum. The projection is made in the frontal area of this Trinity Chapel, a white wall which serves as the full screen, until the opening space of the archway at the midpoint where the cupola of the old presbytery is partially supported. The lateral walls house two facing stone niches, of the same size, in which their curved and divided pediment are notable. These small altars are empty today and, in a certain way, Javier Riera has incorporated them into his work, as he has done with the rest of the space, for they enter into a luminary harmony with the frontal projection: imperceptible at the beginning to reveal themselves fully at the end, when the projected images are wiped out by their blinding clarity.

Secuencias brings with it, in the words of the artist, “the sensation of certainty of the everyday and that of peeking out at what overwhelms us.” The succession of images based on the same motifs (the geometric and the natural) only altered by the evolution of light leads us to think about something which Didi-Huberman has emphasized on numerous occasions when speaking of the life of the image, that its attributes don’t consist in reaching the full and evident reality, but rather at most in illuminating with a burst, with a glimmer, a part of the real. Because reality greatly surpasses what we come to see, and to perceive. On the other hand, it is necessary that we do not confuse the terms: the velocity at which the artist’s elaboration of the images in *Secuencias* takes place is the fruit of a real reflection on time, which so affects the phenomena of the universe, as well as Nature and the thinking of Man. Nonetheless, the spectator perceives the sequence more slowly because he heeds the linked details of its metamorphosis. The complete opposite of what happened with the visual blitz of images to which the present has made us accustomed and which don’t usually lead to more than temporal indistinction.

In this respect, Lipovetsky and Serroy maintain that “the dialectic of the lived times and dead times, which establishes a counterpoint between each other, and toward feeling quickness in contrast to slowness, as the progressive elaboration of an acceleration of dramatic value that is built at a growing rate, is no longer in circulation: now it is uninterrupted velocity and not hitting the brakes”.⁽⁹⁾ The authors of this affirmation referred primarily to what is happening on the big screen, but that is extrapolatable to other fields of the contemporary realm of the image which, in their turn, affect cinematic production and, to a certain degree, also the visual arts.

Javier Riera, in the coherence of his work, has known to use the sequence of images to speak of the transformation of light in direct experience, body to body, with that brevity that likewise brings with it changes in the perception of things. His sequence is a crescendo inspired in a short and real span of time, a temporal and cyclical space where the luminous qualities never repeat themselves exactly. In *Secuencias* there is indeed a progressive development and a growing rhythm, that marked by the evolution of the light, as in a very different way the Dutch artist Jan Dibbets made in his 1971 work, A White Wall, a set of ten analogic photographs in black and white, orderly collected in a single frame that also included the pencil drawing of the diagram about the process. The work responds to the action of the artist upon a space in the wall recorded by his photographs, a crescendo from total clarity to complete darkness, making use of the exclusively numeric image that appears in progress when the light allows for it and which is lost in the absence of illumination. To make it, Dibbets mathematically reduced the exposure adjustment of his camera as he shot, with complete independence of the evolution of the actual daylight, something which he did take into account in another conceptual work from 1970, The Shortest Day in the Van Abbe-museum, where from the interior of that museum located in Eindhoven, he photographed the exterior light of a winter solstice every ten minutes between the moments before dawn and the fall of night.

But let's go back to Riera's work that we are commenting on. The artist does not modify neither the diaphragm nor the velocity of his digital camera over the course of the multiple takes he makes of the landscape following the rapid natural luminous evolution in less than an hour. With the growing exterior light, that means the image which remains visible, that of Nature, gradually burns itself out until it disappears, as earlier it had obscured from the growing clarity of the dodecahedral figure thrown from a projector (normally fed by a portable generator) onto the vegetable mass of pines. We have already noted that while the process in situ of this work develops with a certain speed due to the requirements of shaping the continuous variations experiences by the light with the camera, what reaches the spectator is a well-connected series work, where the programmed three seconds for each computerized slide are enough to perceive what is shown there without haste.

While the screen of *Secuencias* adjusts itself to the size of the frontal and closed space of the chapel, occupying it completely, in the complementary and at the same time independent work located in the open space which serves as the access to the unsanctified area where the abovementioned series takes place, a simple (visible) slide projector throws various images upon a small annotation on the wall.

Different from what happens in *Secuencias*, here there are different geometric forms which are projected onto diverse landscapes. That is to say, each slide depicts the communion of a fragment of nature and a figure derived from geometry without finding a repetition in any other photograph from among those which make up the selected set. At the same time, the area dedicated to this projection receives external light from above, which produces a less-contrasted illumination of the images. Thus terrestrial and aquatic landscapes, taken from a variety of perspectives, appear in part in harmony with the superimposition of lineal arrangements, of planes and even of volumes, in larger scales with respect to that exhibited on the topography.

Those computer-generated geometric forms, very loose at times, frequently illuminate details of the vegetation and the terrain, as if they were transmitters of energy and didn't just limit themselves to interrelate symbolically with the natural order to which we alluded at the beginning of this text. They can be interpreted as metaphors of thought that direct their force at the energy that exists outside of them. But here we enter into a highly ambiguous area where many other hypotheses can fit. In any case, we found ourselves before artistic works settled into a wide connotative array where the observer, depending on his cultural background and his own gaze, can find multiple significative paths without ever closing off any of them in irrefutable interpretations. Because, even when an artist makes use of geometry, this doesn't cease to be a work rooted in the subjective, removed from the rigor and language of science, characterized by a tendency toward the unambiguous and the demonstrable. Art, on the other hand, has the capacity of entering into the enigma of aspects of nature and of life whose indefiniteness would not be manifested in other ways. Art raises questions that other methods, more immersed in rational praxis, usually skip over, although they stumble upon them on the path.

Now that a German museum, in Wolfsburg, dedicates a large exhibit to Rudolf Steiner and to the traces, direct and indirect, that his anthroposofy have had on a sector of contemporary art from the avant-garde represented by Kandinsky and Mondrian, to the figure of Beuys and to recent artistic manifestations, we think that Javier Riera is not very distant from this far-reaching wave that vindicates the close relationship between Man and Nature and the Cosmos. The creative thinking of the Austrian philosopher tried to reconcile scientific bases with the presence of the invisible, with the great enigmas of existence, convinced as he was that, for themselves, the natural sciences, whose objective is the investigation of the tangible physical world, are not able to penetrate into other areas which concern human nature, including the substratum of the spirit. In contrast with those ideas capable of crossing the notion of time in search of an enduring harmony, what is abundant in what Bauman called "our modern liquid society" is that from which immediate results are obtained. "The values are values to the degree that they are suitable for instantaneous consumption and *in situ*." ⁽¹⁰⁾

Javier Riera, with his trans-versal glance that joins order with reality and imagination, is of that class of artists which delve into appearances to find deeper vestiges. In his work, what we see leads us to what we do not see and, stemming from the capturing of the ephemeral, opens the door to the truly enduring, which is nothing more than the always-renewed energy existing in Nature and in human thought projected upon it and, as part of it, able to illuminate it.

NOTES

(1)
C.G. Jung, Arquetipos e inconsciente colectivo, Paidós Ibérica, Barcelona, 2003, p.162

(2)
Nicolas Grimaldi, L´ Esthétique de la belle nature, en `Philosophie et Esthétique du paysage`, Champ Villon, Seyssel, 1982, p.122

(3)
C.G. Carus, Esquisse d´une physiognomonie des montagnes, en C.D. Friedrich y C.G. Carus, `De la peinture de paysage`, Klincksieck, París, 1988, p.135

(4)
Friedrich Nietzsche, El viajero y su sombra, EDAF, Madrid, 1985, p.199

(5)
Rainer Maria Rilke, El testamento, Alianza, Madrid, 1985, p.63

(6)
Guy Debord, La sociedad del espectáculo, Pre-Textos, Valencia, 1999, p.49

(7)
Mircea Eliade, Imágenes y símbolos, Taurus, Madrid, 1989, p.187

(8)
Gaston Bachelard, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México D.F.,1986, p.194

(9)
Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, La pantalla global, Anagrama, Barcelona, 2009, p.79

(10)
Zygmunt Bauman, Mundo Consumo, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010, p. 316































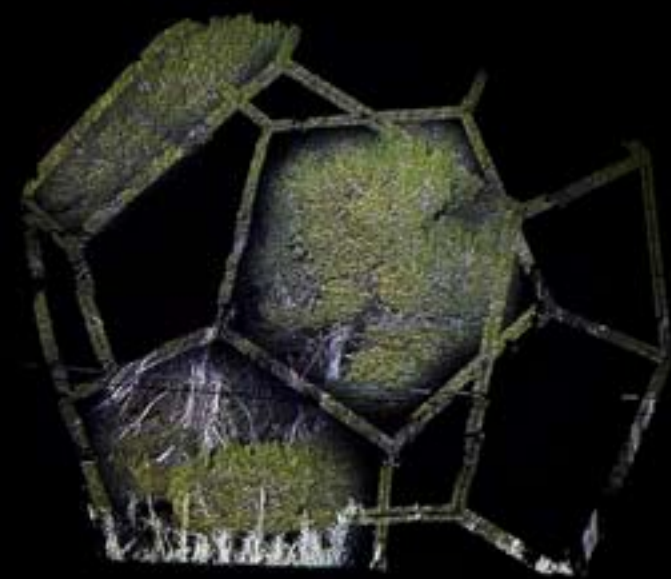


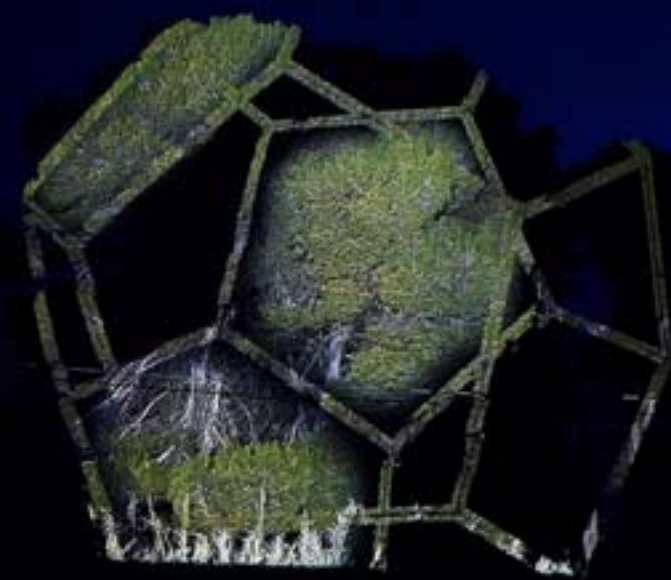




DN DDC
Secuencia de 128 fotografías proyectadas sobre la pared
Duración: 09 minutos y 28 segundos

DN DDC
A sequence of 128 photographs projected upon the wall
Duration: 9 minutes and 28 seconds































Javier Riera nació en Avilés, Asturias en 1964. Estudió Bellas Artes en Salamanca y en su formación fueron importantes los talleres de arte actual del Círculo de Bellas Artes, participando en los de Carlos León y Julian Schnabel. Comienza 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. 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 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía un trabajo en el que fotografía intervenciones, con luz y geometría, sobre el paisaje. En esta exposición de 2010 en el Museo Barjola elabora su obra a partir de la secuenciación de la imagen, introduciendo el transcurso temporal en su trabajo.

Desde 2005 imparte clase en la licenciatura de Bellas Artes de la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid. 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.

Información detallada en www.javierriera.es/es/curriculum.html

Javier riera was born in Avilés. He studied Fine Arts in Salamanca and his professional training was highlighted by the current art of the Circulo de Bellas Artes, participating in those of Carlos León and Julián Schanbel. He starts to exhibit in 1983 in Madrid and since then has come to do it regullary to the time that he has participated in numerous collective exhibitionss, being painting the habitual medium. In 2003 he recieved the Angel Award, in 2006 he comes out a sample retrospective of a period of ten years at the Revillagigedo Palace, in Gijón. In 2008 he exhibit individually at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a work in wich he captures by photograph light and geometry interventions on landscape.

Since 2005, he has taught classes in the Fine Arts department of the Universidad Francisco de Vitoria of Madrid. His work is included in collections such as those of the MNCARS, the Cajamadrid Foundation, the Prince of Asturias Foundation, or the collection of the Bank of Spain.

More-detailed information at www.javierriera.es/en/curriculum.html

Comisión asesora
del museo Barjola de Gijón

ILMA. SRA. DÑA. MERCEDES ÁLVAREZ GONZÁLEZ
Presidenta
—
D.JOSÉ LUIS VEGA ÁLVAREZ
Vicepresidente
—
DÑA. LYDIA SANTAMARINA PEDREGAL
Directora Museo Barjola
—
D. VICENTE DÍEZ FAIXAT
D. CALIXTO FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
DÑA. MAITE CENTOL
D. JOSÉ ANTONIO GALEA FERNÁNDEZ
D. JAIME GONZÁLEZ HERRERO
D. FERNANDO ALBA
Vocales
—
D. CESAR JOSÉ MENÉNDEZ CLAVEROL
Representante Caja de Asturias
—
D. JUSTO VILABRILLE LINARES
Representante Ayto. de Gijón
—
D. JOSÉ LUIS GONZÁLEZ GARCÍ
Secretario

Texto AURORA GARCÍA
—
Traducción LAWRENCE SCHIMEL
—
Foto MARCOS MORILLA
—
Diseño gráfico GUILLE RODRÍGUEZ
—
Edita MUSEO BARJOLA
—
Promueve MUSEO BARJOLA
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO
—
Imprime GRÁFICAS RIGEL
—
Depósito Legal AS-4.465-2010
—
Gracias a EDUARDO BARCO
VÍCTOR CASAIS, JORGE JIMENEZ
MACARENA MILETICH, DAVID MORALES
JAVIER PEÑAFIEL y CARLOS URROZ JIMENEZ







GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

MUSEO BARJOLA

Barjola