



RAM '81



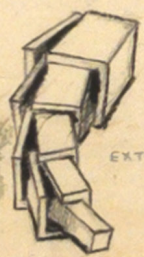
SKIRED BEECH '81



CRACK AND NARP COLUMN '85



INSIDE OUTSIDE '85



EXTENDED C

David Nash

45 Years of Drawing



PYRAMID AND MORE '81



CRACKING BOX '79



CORNER BLOCK '77



BRANCH CASE '79



ON BALLS '81



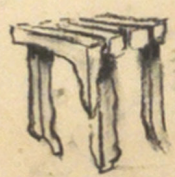
W.P. FLOP, JIGGLE '76



WALL LEANER '76



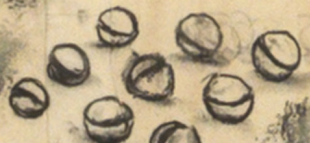
THREE CURVS ON A RACK '74



CORNER TABLE '77



ROSTRUM '71



7 November - 20 December 2024

Annely Juda Fine Art

23 Dering Street London W1S 1AW United Kingdom
Telephone +44 207 629 7578
ajfa@annelyjudafineart.co.uk www.annelyjudafineart.co.uk
Open Monday to Friday 10-5:30 Saturday 11-5

14 November - 21 December 2024

Galerie Lelong & Co.

13 rue de Téhéran & 38 avenue Matignon 75008 Paris France
Telephone +33 1 45 63 13 19
info@galerie-lelong.com www.galerie-lelong.com
Open Tuesday to Friday 10:30-6 Saturday 2-6:30



David Nash

45 Years of Drawing

Family Tree and Other Relatives

Plantings and Living Sculptures

Picturing Trees

**Sculptural Records to Red &
Black**

Colourworks

Action on Paper

"Drawing", making marks on paper is as important to me as any other form of creativity and is a major part of the art that I make.

Initially drawing was for working out ideas for sculpture but soon evolved into a practice in its own right. It has simple tools that make it possible to note an idea, close to the moment the idea occurs. Some ideas start as sculpture, which can be better evolved on paper, with more immediacy and momentum. I found I could bring the physicality of making sculpture into working on paper. From mind through the body and hand to gesturing marks onto and into the paper.

When an idea happens, I need materials and space to hand while the idea is fresh, to give the idea a body, making it visible. An idea may be stimulated by a thought, an observation, a theory, however it occurs, this creates the will to action. I engage with materials to find what the idea might look like. Where to work? Inside or outside? Surface? Paper size, horizontal or vertical? Lines or smudges? Black or colour? The 'idea' forming will indicate answers to all these possibilities. Start as soon as possible while the idea has its initial energy. Get to it before it is over-thought. It is important to have a lot of paper to hand, so the process of finding the image from the idea can move onto a fresh surface.

There are 'ideas' that just happen. Often it is an observation, a shadow of leaves moving in the wind, looking like a stack of shapes. It can be just two colours next to each other, blue petals on tarmac.

Ideas are more flexible than material, they will live in many variations of form, all I can hope for, is that the 'truth' of the idea is indicated in the life of the marks. The process of the first drawing will offer alternative routes for the next piece of paper. This first drawing also finds the materials for the idea's form. Having a lot of paper takes away the restrictions of preciousness. It is a strategy to outwit the fear of failure. Each attempt at the idea does not have to be a success, each drawing is a progression towards what feels right.

Resist tidying up the first attempt. I now have the momentum, and the basic decisions made. I go to the next paper and continue to see where it leads. A series of drawings emerge, I leave them and come back when I can be more objective to scrutinise the results. Then I adjust, clean up the edges, sign and fix.



David Nash in his drawing studio, 2022, photograph © Jonty Wilde

The following essay, by William Varley, written at the time of my drawing exhibition *Ash Dome Cae'n-y-Coed and Other Works on Paper* at Oriel, the Welsh Arts Council Gallery, Cardiff in 1982, has stood the test of time as a summation and explanation of my relationship to drawing over the last 45 years.

David Nash, 2024

A few years ago David Nash recommended a book to me by the French novelist Michel Tournier. It was called *Friday or The Other Island* and turned out to be Defoe's *Robinson Crusoe* reinvented from the vantage point of twentieth-century hindsight. In Tournier's version the roles of the two central characters are reversed, Robinson being presented as the model of Western European materialism (aggressive, acquisitive, enterprising) and Friday as his opposite, gentle, altruistic and possessed of an extraordinary empathy with Nature. Friday, for example, addresses trees, rocks or animals as "thou" rather than "it" and at one point in the story, makes a bow and arrow. Robinson assumes that the bow and arrow is a weapon with which to kill animals whereas Friday's intention is to make an arrow which will fly forever: pure aesthetic play.

Anyone who has read Tournier's marvellous novel will recognise the extent to which the methods and sometimes even the forms of David Nash's sculpture have their counterparts in the book, but to a striking degree its spirit is reflected in his drawings. For Nash, drawing is never a routine, the exercises of the brilliant soloist honing his skills but instead, is akin to that state of acute receptiveness cultivated by Zen masters. Like a hunter stalking his prey, he lies in wait for a moment, a perception or sensation which will fully engage his feelings: primacy of emotion and experience is all-important. Once the prey is trapped, execution is swift; the drawings are made rapidly and with great concentration.

It is worth emphasising the importance which Nash places upon directness of experience, for his drawings epitomise Barnett Newman's dictum that "art should be made from experience, not from principles". In this respect the critic who described one of his drawings of a Willow tree as having "a nice sense of mobile field, with kinetic strokes and groups of dots" had got it all wrong, putting the cart before the horse. Whether he is working at Blaenau, Bretton or on Ilkley Moor, Nash attempts to capture actuality, the coldness of the wind, the motion of the trees, the texture of the earth, and lively articulations of marks, the language of drawing, are deployed to that end. The results, needless to say, are by-products of experience, not ends in themselves. Bearing this in mind, it comes as no surprise to learn that Nash abhors drawing as artifice, those bravura flourishes which simulate reality and equally, he stands outside an ideal drawing tradition which ostensibly serves all intentions. Instead, he searches for empirical, original means to define his aims with the result that his drawings are characterised by an informed simplicity (not at all the same thing as naivety), and are incisive, selective and uncluttered. Often he presents us with evidence rather than imitation and equally often his drawings are mundane, in the exact sense of being of the earth. This mundane actuality, reinforced by drawings being made from the clay, charcoal or even sheep droppings belonging to the sites where the drawings took place, is recurrent throughout his work. In one sense these actuality drawings physically belong to the sites of their origin (because they are

made from the same materials), so that the act of removing them becomes a hijacking operation. (Interestingly, in another novel, *The Erl King*, Tournier, in discussing the complicity between the photographer and his human subject, writes of "hijacking an image", implying the aboriginal's fear that his soul is being stolen by the photographer).

In another sense, while not being imitations of reality, they do speak of likeness, a likeness achieved by like processes and the use of like materials. Putting this simply, the best way of painting a seascape might be to use watercolour, the liquid being pushed around with the same flux and flow as the sea itself. *Four Views Around a Sand Castle*, for example, was made in just this way with dry sand being sprinkled onto the paper and then chalk being rubbed 'through' the sand until cloudy vortices and swirling grey spaces materialise without the apparent intervention of man.

Again, in one of the finest drawings in this collection, *Four Sheep Spaces*, Nash gives us four different sheep's-eye views of landscape. Working in a harsh environment he watched the way sheep tuck themselves under rocks to shelter from the rain and wind, choosing different spots as protection from different winds and using the very stains and spoor of the animals themselves as the materials of his drawing just as a study of *Blackberries* has its actuality confirmed by a smear of violet juice. In the same way the dynamics of *Charring Oak Stakes*, with its stacked-up diagonals radiating around a central space,

was achieved with the smudgy charcoal used being retrieved from the fire itself.

Another of his preoccupations, and one which is highly consistent with the tenor of Tournier's novel, is that of anthropomorphism. It takes different forms, ranging from the way in which different species of tree are perceived as having different personalities – a Spruce being defined as brutal and full of compact energy while an Ash is seen as delicate, ethereal and passive – to the year by year record of the growth of young trees (the *Ash Dome* project), in much the same way that a fond parent might monitor the development of his child. In the large-scale, *Two Beeches at Bretton*, the right-hand tree is of dark charcoal strokes which are stabbed and whirling, indeed gradually going tornado, while its branches reach out to its pale, soft, calmly vertical partner. Nash had studied these trees for two years. They are of the same age but of different species and he personifies them as man and woman and, more specifically, as himself and his wife Claire: he the twisted spiral, she all calm verticality. The drawing, incidentally, was made with both hands simultaneously so that in a metaphorical as well as literal sense both tree/figures were drawn together.

A further development of this concern for personification is the way in which trees are visualised as being separate members of one family, the graphic treatment of which is sometimes poetic and sometimes as deceptively matter-of-fact as a botanical catalogue.

The impulse towards cataloguing, towards collecting evidence, is apparent, too, in *Wood Quarry* which Nash himself describes as "a sort of butcher's drawing". In this drawing the rich haul yielded by the fallen tree - a wooden boulder here, three clams there - is identified by diagrammatic lines connected to those sections of the trunk from which the sculptural forms have been 'extracted'. In a way those prosaic identification lines suggest a kind of self-denial on Nash's part, as if the individual sculptural units were manifestly alive within the tree and merely demanded some ritual transfigurative act to release them. With the prevalence of empathy, the drawings which appear to materialise without the apparent intervention of man and an evident self-denial, it almost seems as if Nash has embarked upon a strategy of eliminating his own presence. His continual engagement however, is that of a sculptor, focusing particularly upon the location of forms in space. In *Space coming for a Tree*, for example, which conceptually has strong affinities with Giacometti's drawings, space is regarded as an alive, palpable energy, flowing towards the tree and thereby defining it. Trees, as Nash has often pointed out, are 90% space, and in fact he made this wonderfully spare and rhythmic drawing by starting with lines flowing from the edge of the paper to the trunk, dealing essentially with the space rather than the tree as an object. Elsewhere, as in *Spaces for Insects*, he conjures baroque twists or, and this is recurrent, the definition of space is as ambiguous as that in oriental art. Try, if you can, to read the space implied in *Ash framed with Ash*, for instance, a charcoal river whose tributaries disperse in

a delta, or waterfall of leaves. And always, the handling of these drawings is vividly alive. In a drawing of a *Conker Tree*, linear, staccato dots and cursive angles, together with differing weights of line convey a restless animation. Nothing is finite: all is in flux, even his own position as observer/recorder.

One small corrective before I close. For all that I believe that Tournier's novel concurs remarkably with Nash's preoccupations as an artist, it does not provide him with a ready-made package of ideas. Blaenau Ffestiniog is his Other Island and the natural life surrounding it is his source book. He is presently in Japan, an extraordinarily appropriate spiritual journey given the Taoist polarities in his work, but it is to Blaenau that he will return and it is at Blaenau that he will continue to make drawings and sculpture which are as vital and lyrical as those which we can see here.

William Varley, 1982

Action sur Papier

« Dessiner », laisser des marques sur du papier, est aussi important pour moi que toute autre forme de créativité ; c'est une part importante de mon travail artistique.

Au départ, le dessin me servait à élaborer des idées de sculpture, mais il s'est rapidement transformé en une pratique à part entière. Il fait appel à des outils simples qui permettent de noter une idée à l'instant même où elle survient. Certaines idées commencent sous la forme d'une sculpture, mais il est plus facile de les développer sur du papier, avec plus d'immédiateté et de dynamisme. J'ai découvert que je pouvais introduire la physicalité de la sculpture dans le travail sur papier. De l'esprit, j'arrive – en passant par le corps et la main – aux marques gestuelles sur et dans le papier.

Lorsqu'une idée surgit, j'ai besoin de matériaux et d'espace pour agir tant que l'idée est fraîche, pour lui donner un corps, pour la rendre palpable. Une idée peut être stimulée par une pensée, une observation, une théorie. Quelle que soit la manière dont elle se produit, elle crée une volonté d'agir. Je m'investis dans les matériaux pour trouver à quoi l'idée pourrait ressembler. Où travailler ? À l'intérieur ou à l'extérieur ? La surface ? Le format du papier, horizontal ou vertical ? Lignes ou taches ? Noir ou couleur ? L'« idée » qui se forme donne la réponse à toutes ces questions. Il faut commencer dès que possible, pendant que l'idée a encore son énergie initiale ; l'aborder avant qu'elle ne soit trop réfléchie. Il est important d'avoir beaucoup de papier à portée de main, afin que le processus de recherche de l'image à partir de l'idée puisse continuer à se dérouler chaque fois sur une nouvelle surface.

Certaines « idées » se présentent d'elles-mêmes. Il s'agit souvent d'une observation, de l'ombre de feuilles qui se déplacent dans le vent et ressemblent à un empilement de formes. Il peut s'agir simplement de deux couleurs côte à côte, de pétales bleus sur le macadam.

Les idées, plus malléables que les matériaux, connaîtront de multiples variations de forme. Tout ce que je peux espérer, c'est que la « vérité » de l'idée transparaisse dans la vie des marques. Le processus du premier dessin inspirera des voies alternatives pour les feuilles de papier qui vont suivre. Ce premier dessin permet également de trouver les matériaux capables de donner forme à l'idée. Le fait d'avoir beaucoup de papier sous la main élimine les restrictions liées à la préciosité. C'est une stratégie pour vaincre la peur de l'échec. Les tentatives de concrétisation de l'idée n'ont pas toutes besoin de réussir ; chaque dessin est une progression vers ce qui semble juste.

Il faut résister à l'envie de mettre de l'ordre dans sa première tentative. J'ai pris mon élan et les décisions de base ont été prises. Je passe au papier suivant et je continue à voir où cela me mène. Une série de dessins émerge, je les laisse décanter et j'y reviens quand je peux être plus objectif pour juger le résultat. Ensuite, j'ajuste, je nettoie les bords, je signe et je fixe.



David Nash's drawing studio, 2022, photograph © Jonty Wilde

L'essai qui suit, rédigé par William Varley à l'occasion de mon exposition de dessins « Ash Dome Cae'n-y-Coed and Other Works on Paper » à Oriol, la galerie du Welsh Arts Council, à Cardiff en 1982, a résisté à l'épreuve du temps en tant que résumé et explication de ma relation avec le dessin au cours des quarante-cinq dernières années.

David Nash, 2024

Il y a quelques années, David Nash m'a recommandé la lecture de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, un roman de Michel Tournier qui reprend l'histoire du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, réinventée avec le recul du XX^e siècle. Dans cette nouvelle version, les rôles des deux personnages principaux sont inversés, Robinson étant présenté comme l'incarnation du matérialisme de l'Europe occidentale (agressif, acquisitif, entreprenant) et Vendredi comme son opposé, doux, altruiste et doté d'une extraordinaire empathie pour la nature. Ainsi s'adresse-t-il aux arbres, aux rochers ou aux animaux en les appelant « tu » plutôt que « il » ; À un moment, Vendredi fabrique un arc et des flèches. Robinson suppose immédiatement qu'il s'agit d'une arme destinée à tuer des animaux, alors que l'intention de Vendredi est de fabriquer une flèche qui volera éternellement : un pur jeu esthétique.

Quiconque a lu ce merveilleux roman comprendra à quel point les méthodes de David Nash, et parfois même les formes de sa sculpture, trouvent des correspondances dans ce livre, mais la comparaison est encore plus frappante en ce qui concerne ses dessins. Pour Nash, loin d'être une routine – l'exercice d'un brillant soliste qui affine ses talents –, le dessin s'apparente plutôt à cet état de réceptivité aiguë que cultivent les maîtres zen. Tel un chasseur à l'affût de sa proie, il attend un moment, une perception ou une sensation qui l'interpelleront pleinement : l'émotion prime, l'expérience est primordiale. Une fois la proie capturée, l'exécution est rapide, les dessins sont

rapidement exécutés avec une grande concentration.

Il convient de souligner l'importance que Nash accorde à l'expérience directe, ses dessins illustrant le dicton de Barnett Newman selon lequel « l'art doit être fait à partir de l'expérience et non à partir de principes ». De ce point de vue, le critique qui a décrit un de ses dessins de saule comme présentant « un beau sens du champ mobile, avec des traits cinétiques et des groupements de points », a mis la charrue avant les bœufs. Qu'il travaille à Blaenau, Bretton ou sur la lande d'Ilkley, Nash tente de capturer la réalité, la froideur du vent, le mouvement des arbres, la texture de la terre, et les articulations vivantes des marques. Le dessin qui en résulte est un sous-produit de l'expérience, et non une fin en soi. En gardant cela à l'esprit, il n'est pas surprenant d'apprendre que Nash déteste le dessin en tant qu'artifice – avec ses fioritures qui simulent la réalité –, et qu'il se tient également à l'écart d'une tradition idéale du dessin censée servir toutes les intentions. Parce qu'il cherche des moyens empiriques et originaux de définir ses objectifs, ses dessins se caractérisent par une simplicité éclairée qui n'a rien à voir avec la naïveté : ils sont incisifs, sélectifs et épurés. Souvent, Nash nous présente des réalités données plutôt que des imitations et, tout aussi souvent, ses dessins sont banals, « terrestres », en ce sens qu'ils sont issus de la glèbe. Cette réalité banale, renforcée par l'utilisation d'argile, de charbon de bois ou même de crottes de mouton provenant des sites où les dessins ont été exécutés, est récurrente dans l'ensemble

de son œuvre. Autrement dit, ces dessins, issus d'une réalité et faits à partir des matériaux qu'elle offre, appartiennent physiquement à leur site d'origine. Les déplacer devient une opération de détournement. (Il est intéressant de noter que dans un autre roman, *Le roi des aulnes*, Tournier, évoquant la complicité entre le photographe et son sujet humain, parle de « détournement d'image », ce qui renvoie à la crainte de l'aborigène que son âme ne soit volée par le photographe.)

En un autre sens, et bien qu'ils ne soient pas des imitations de la réalité, ces dessins parlent de ressemblance, une ressemblance obtenue par l'utilisation de processus et de matériaux en lien avec la réalité en question. Autrement dit, la meilleure façon de peindre un paysage marin pourrait être d'utiliser de l'aquarelle, qui rendrait le flux et la fluidité de la mer. C'est ainsi qu'a été réalisé *Four Views around a Sand Castle*, par exemple, où l'artiste a saupoudré du sable sec et a frotté de la craie « à travers » jusqu'à ce que des turbulences nuageuses et des espaces gris tourbillonnants se matérialisent sans intervention apparente de l'homme.

Dans l'un des plus beaux dessins de cette collection, *Four Sheep Spaces*, Nash nous offre quatre visions différentes du paysage vu par des moutons. Travaillant dans un environnement difficile, il a observé la façon dont les moutons se blottissent sous les rochers pour s'abriter de la pluie et du vent, et, choisissant différents endroits selon le vent, il a utilisé comme médium les taches et les souillures des animaux eux-mêmes, de la même façon qu'une

étude de *Blackberries* voit sa réalité confirmée par un frottis de jus violacé. De même, la dynamique de *Charring Oak Stakes*, avec ses diagonales empilées qui rayonnent autour d'un espace central, a été obtenue grâce au charbon de bois maculé récupéré dans le feu.

Une autre de ses préoccupations, très cohérente avec la teneur du roman de Tournier, est celle de l'anthropomorphisme. Cet intérêt prend différentes formes, depuis la manière dont les essences d'arbres sont perçues comme ayant chacune leur personnalité – un épicéa étant défini comme brutal et chargé d'une énergie compacte tandis qu'un frêne est délicat, éthéré et passif – jusqu'à l'enregistrement année après année de la croissance de jeunes arbres (le projet *Ash Dome*), à la façon dont un parent affectueux suivrait le développement de son enfant. Dans *Two Beeches at Bretton*, l'arbre de droite est fait de traits de fusain foncés, profondément marqués, qui tourbillonnent et se transforment en tornade, tandis que ses branches s'étendent vers son partenaire pâle, doux et calmement vertical. Ces arbres du même âge mais d'espèces différentes, Nash les a étudiés durant deux ans et il les personnifie en tant qu'homme et femme, ou, plus précisément en tant que lui-même et sa femme Claire : lui, la spirale tordue, elle, la verticalité calme. Il les a d'ailleurs dessinés simultanément avec les deux mains, de sorte qu'au sens métaphorique comme au sens littéral, les deux arbres/figures ont été réalisés ensemble.

Ce souci de personnification est accentué par la manière dont les arbres sont

représentés, apparaissant comme des membres distincts d'une même famille, dans un traitement graphique tantôt poétique, tantôt aussi faussement objectif qu'un catalogue botanique. La pulsion du catalogage, de la collecte de données apparaît également dans *Wood Quarry*, que Nash lui-même qualifie de « sorte de dessin de boucher ». Dans cette œuvre, le riche butin qu'offre l'arbre abattu – un bloc de bois ici, trois palourdes là – est identifié par des lignes schématiques reliées aux sections du tronc dont ces formes sculpturales ont été « extraites ». D'une certaine manière, ces lignes d'identification prosaïques suggèrent une sorte d'abnégation de la part de Nash, comme si les unités sculpturales individuelles étaient manifestement vivantes dans l'arbre et exigeaient simplement d'être libérées par un acte transfiguratif rituel. Par cette prédominance empathique, les dessins semblent se matérialiser sans intervention apparente de l'homme et avec un renoncement évident, comme si l'artiste s'était engagé dans une stratégie d'élimination de sa propre présence. Son engagement continu est néanmoins celui d'un sculpteur, particulièrement axé sur la localisation des formes dans l'espace. Dans *Space coming at a Tree*, par exemple – qui présente de fortes affinités conceptuelles avec les dessins de Giacometti –, l'espace est considéré comme une énergie vivante et palpable, qui s'écoule vers l'arbre et le définit. Comme Nash l'a souvent souligné, les arbres sont constitués à 90% d'espace, et, de fait, il a exécuté ce dessin merveilleusement dépouillé et rythmé en commençant par des lignes qui coulent du bord du papier vers le tronc,

traitant essentiellement de l'espace plutôt que de l'arbre en tant qu'objet. Ailleurs, par exemple dans *Spaces for Insects*, il évoque des torsions baroques et, comme souvent, sa définition de l'espace est aussi ambiguë que dans l'art oriental. Essayez, par exemple, de lire l'espace sous-entendu dans *Ash framed with Ash*, un fleuve de fusain dont les affluents se dispersent dans un delta ou dans une cascade de feuilles. Le traitement de ces dessins est toujours extrêmement vivant. Dans le dessin d'un *Conker Tree*, les points linéaires, en staccato et les angles cursifs, mais aussi les différents poids du trait, transmettent une animation qui ne faiblit jamais. Rien n'est fini : tout est en mouvement, y compris la position d'observateur ou d'enregistreur de l'artiste.

Une petite correction avant de conclure. Même si je pense que le roman de Tournier correspond remarquablement aux préoccupations artistiques de Nash, il ne lui fournit pas un ensemble d'idées toutes faites. Son autre île est la ville galloise de Blaenau Ffestiniog, et la vie naturelle qui l'entoure est son livre source. Nash est actuellement au Japon, un voyage spirituel extraordinairement approprié étant donné les polarités taoïstes de son travail, mais c'est à Blaenau qu'il reviendra et c'est à Blaenau qu'il continuera de réaliser des dessins et des sculptures aussi empreints de force vitale et de lyrisme que ceux que l'on peut voir ici.

William Varley, 1982

Family Tree and Other Relatives

In the late 70s my work was evolving along different paths and having quite a sanguine temperament this suited me, and I would have several different sculpture pieces on the go at the same time. Sometimes two ideas would converge to prompt yet another path.

To make sense of this I started drawing the progression of different 'branches' and their convergence, this evolved into the Family Tree. I have made various versions, the one in this show grows vertically from the coloured 'First Tower' in 1967 branching left into the organic self-supporting tripod sculptures. Branching right into the more geometric structures of 'Tables' and 'Cubes'.

There is an ongoing 'Family Tree' that started as a left to right three-part progression from 1967 to 1994, made for a touring exhibition in America. A fourth panel was added in 2000 for a show in Cardiff; a fifth in 2008 for a touring show in Germany and a sixth in 2019 for the '200 Hundred Seasons' exhibition in the National Museum Cardiff and Towner Eastbourne.

Arbre généalogique et autres parents

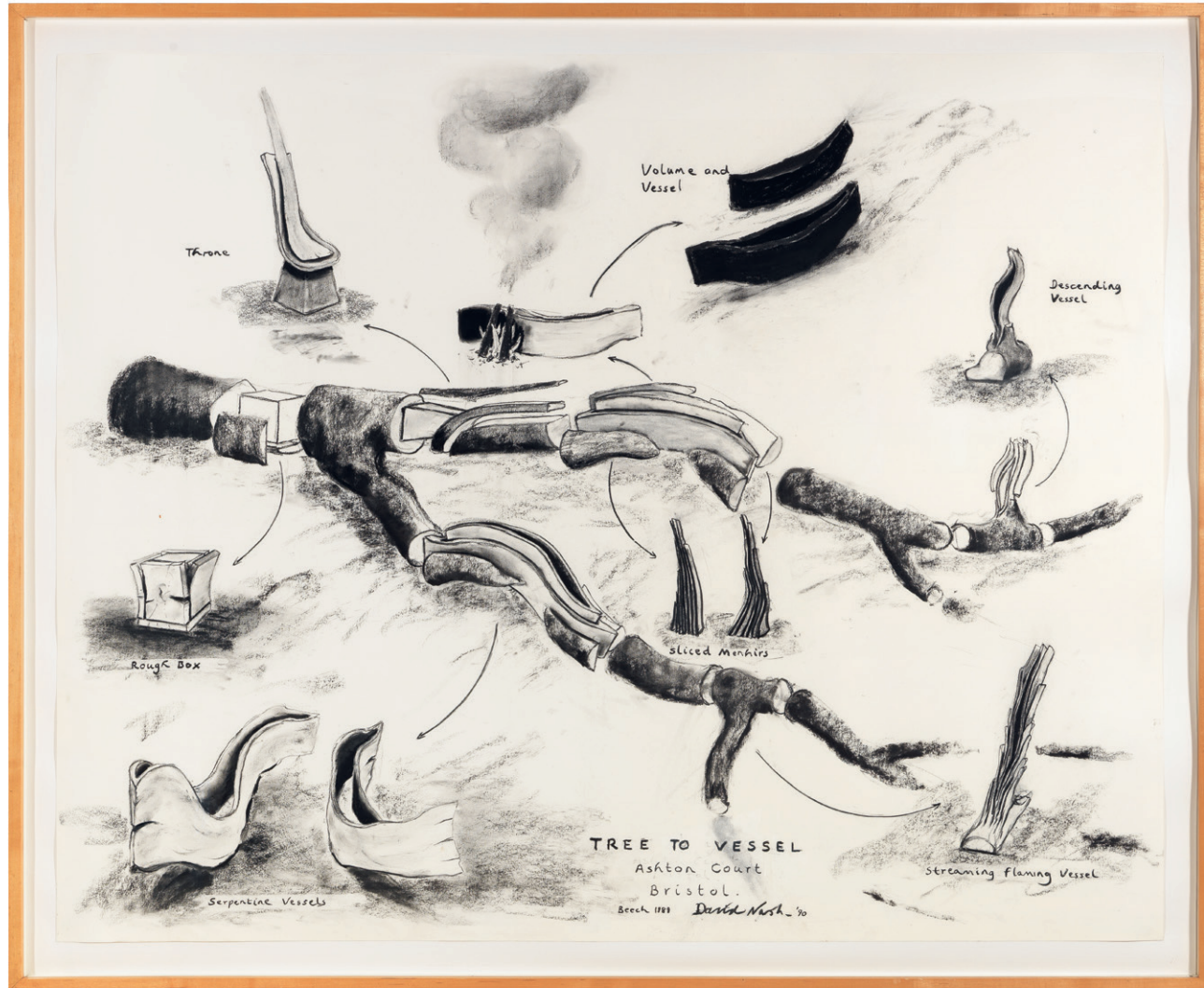
À la fin des années 1970, mon travail a évolué dans différentes directions et, comme j'ai un tempérament plutôt sanguin, cela me convenait. J'avais toujours plusieurs sculptures en cours, et parfois deux idées convergeaient pour emprunter une troisième voie.

Pour donner un sens à tout cela, j'ai commencé à dessiner l'évolution et la convergence de ces différentes branches, ce qui a donné naissance au *Family Tree*. J'en ai fait plusieurs versions. Celle présentée dans cette exposition se développe verticalement à partir de la *First Tower* colorée de 1967 et se ramifie vers la gauche en sculptures tripodes organiques autonomes et vers la droite vers les structures plus géométriques des tables et des cubes.

Il existe aussi un *Family Tree* en continu. Réalisé pour une exposition itinérante en Amérique, il a commencé par une progression de gauche à droite en trois parties couvrant la période 1967 à 1994. Une quatrième partie a été ajoutée en 2000 pour une exposition à Cardiff, une cinquième en 2008 pour une exposition itinérante en Allemagne et une sixième en 2019 pour « 200 Hundred Seasons » au National Museum Cardiff et à la Towner Eastbourne.

1 Tree to Vessel Family Tree, 1995
pigment, charcoal and graphite on Japanese
paper attached to canvas
267 x 312 cm





In 1978 for the first time, I had a whole storm damaged mature oak tree to work with. Sawing into the oak felt like quarrying a vein of rich material. The shape and width of each part prompted an idea, a rough sphere from the base became the *Wooden Boulder* and six other sculptures, all very different pieces united by being from the same tree. This prompted a drawing of the fallen tree surrounded by the sculptures and showing which part each came from. These wood quarries became my main working practice for 15 years mostly overseas making solo museum shows.

En 1978, pour la toute première fois, j'ai travaillé avec un chêne adulte endommagé par une tempête. En sciant le chêne, j'ai eu l'impression de découvrir une carrière contenant une veine d'un riche matériau. La forme et la largeur de chaque partie du tronc m'ont inspiré une idée : une sphère à la base est devenue le *Wooden Boulder*, à quoi se sont ajoutés six autres sculptures, toutes très différentes les unes des autres mais réunies par le fait qu'elles provenaient du même arbre. J'ai donc fait un dessin de l'arbre tombé, entouré de ces sculptures, en montrant de quelle partie chacune était issue. Durant quinze ans, ces « carrières de bois » sont devenues la matière principale de ma pratique professionnelle, principalement à l'étranger où des musées m'ont consacré des expositions personnelles.

2 Tree to Vessel, Ashton Court, Bristol, 1990
charcoal on paper, 135 x 166 cm

3 Wood Quarry, Oak,
Pierre-de-Bresse, 1988
charcoal and pigment on paper
230 x 56 cm



4 Chêne, 1988
watercolour on paper
212 x 60 cm





5 Lumps with Lengths, 1982
charcoal and earth on paper
13 parts, 50 x 65 cm each

Stoves

On a faraway hillside, I saw a small bracken fire, the bright orange flame became the visual centre of the landscape, and the smoke described the moving air around it. Small, controlled fires are an archetype of the presence of the human being. Since early evolution, fire has been an essential element of social living and survival. Material is gathered from the immediate environment, stones to contain the fire, sticks and brash for fuel.

In the 70s and 80s I made a series of 'Stoves', collecting material unique to the location to make a contained space with a chimney; a log from a felled tree, slate on a slate tip, moss in a wood, ice on the bank of a frozen river, stones on a ledge in a small waterfall, mud and willow sticks in a Dutch estuary, seaweed on a beach; some drawn, some filmed and all photographed.

Fourneaux

Sur une collineau loin, j'ai vu un petit feu de fougères. La flamme orange vif est devenue le centre visuel du paysage, et la fumée dessinait l'air en mouvement autour d'elle. Les petits feux contrôlés sont un archétype de la présence humaine sur Terre. Depuis des temps ancestraux, le feu est un élément essentiel de la vie sociale et de la survie des êtres humains, qui se servent des matériaux de leur environnement immédiat : des pierres pour contenir le feu, du bois coupés et des fagots pour le combustible.

Dans les années 1970-1980, j'ai réalisé une série de « fourneaux », en rassemblant des matériaux issus des lieux mêmes où je me trouvais et en créant un espace clos doté d'une cheminée : j'ai ainsi réuni successivement des bûches provenant d'un arbre abattu, de l'ardoise prise sur un tas d'ardoises, de la mousse dans un bois, de la glace sur la rive d'une rivière gelée, des pierres sur une corniche dans une petite cascade, de la boue et des branches de saule dans un estuaire hollandais, des algues sur une plage. Certains de ces fourneaux ont été dessinés, d'autres filmés, tous ont été photographiés.



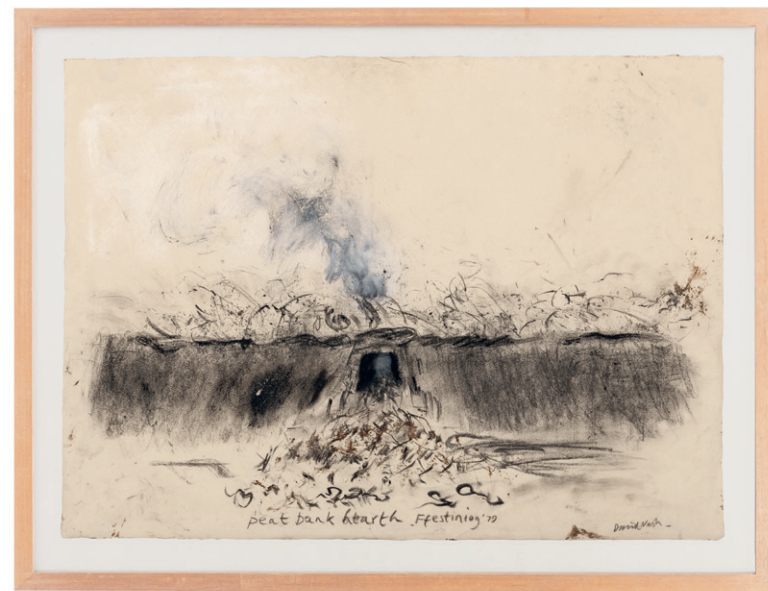
6 Wood Stove - Smoke and Oak, Maentwrog, 1980
pigment and graphite on paper and b&w photograph, 100 x 128.5 cm



7 Wood Stove - 79 - Maentwrog, 1979
earth, charcoal and chalk on paper, 76 x 56 cm



8 Coal Stove, 1982
coal-dust and charcoal on paper, 50.5 x 70 cm



9 Peat Bank Hearth, Ffestiniog '79, 1979
earth, charcoal, pigment and wax on paper, 72 x 93 cm



10 Grizedale Stove, Cumbria, 1981
earth and pigment on paper, 76.5 x 56.5 cm



11 Sea Hearth, Portland, July 81, 1981
earth, charcoal and pigment on paper, 72.5 x 51.5 cm

Plantings and living sculptures

Alive, a tree is vibrant and resilient with life forces, sentient and connected in its environment, taking just enough and giving back more. Dead, the tree's body is designed to reintegrate back into the soil. Coming or going, trees and wood are in a constant cycle. When I use wood for sculpture, I borrow it out of this cycle bringing it inside where the active elements of nature are neutralised. The wood dries and stabilises. If I take it back outside, it returns to the cycle.

To truly engage my sculpture practice with a rural site, I look for ways to accept this natural cycle and not resist it. Alive or dead trees progress through the time cycle of the seasons. Coming or going there is constant change to the artworks' appearance, a sustained spontaneity. These works are best realised where I live nearby such as the *Ash Dome* and the *Wooden Boulder* in the Ffestiniog valley both set in motion in the 70s. These works have a start date and eventually an end date, such as the *Ash Dome 1977-2019*, or an unknowable end date like the *Wooden Boulder* and the *Moss Project*.

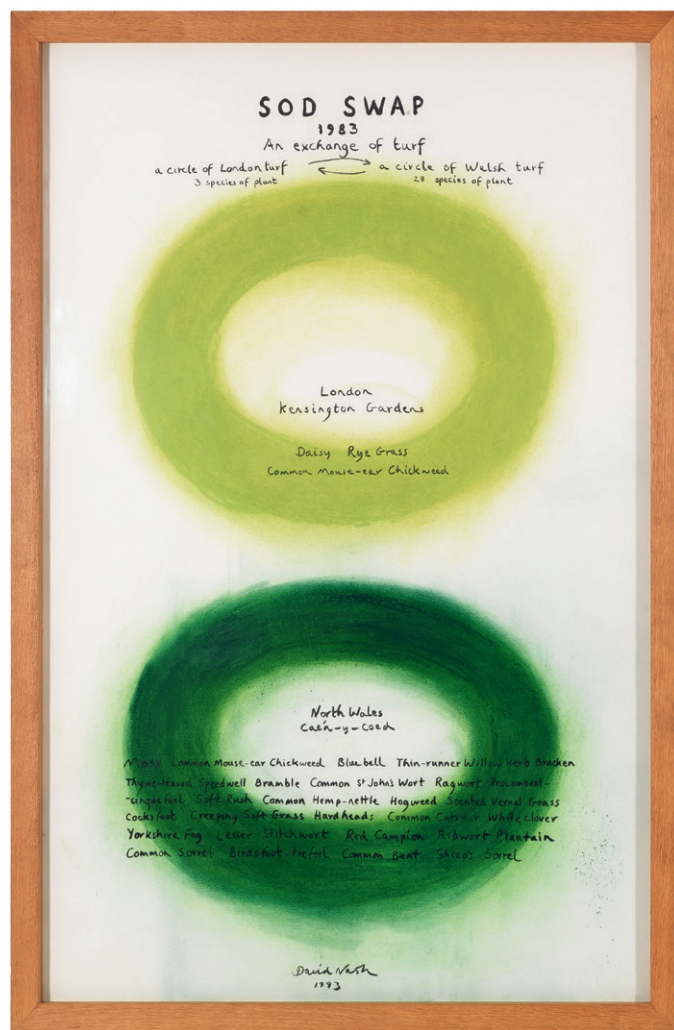
Over the years I have planted more trees, beech, linden, sycamore, larch, birch observing their characteristics, needs and vulnerabilities. Trying to grow and intervening as little as possible to create recognisable patterns and shapes. I have had many failures, some from over ambitious ideas, naivety and squirrels. Squirrels strip off the bark in the spring to get to the rich protein of the cambium layer, stem cells that grow the annular ring of lignum, heals wounds and maintains the bark. I have also planted many trees to find their own life shape.

Plantations et sculptures vivantes

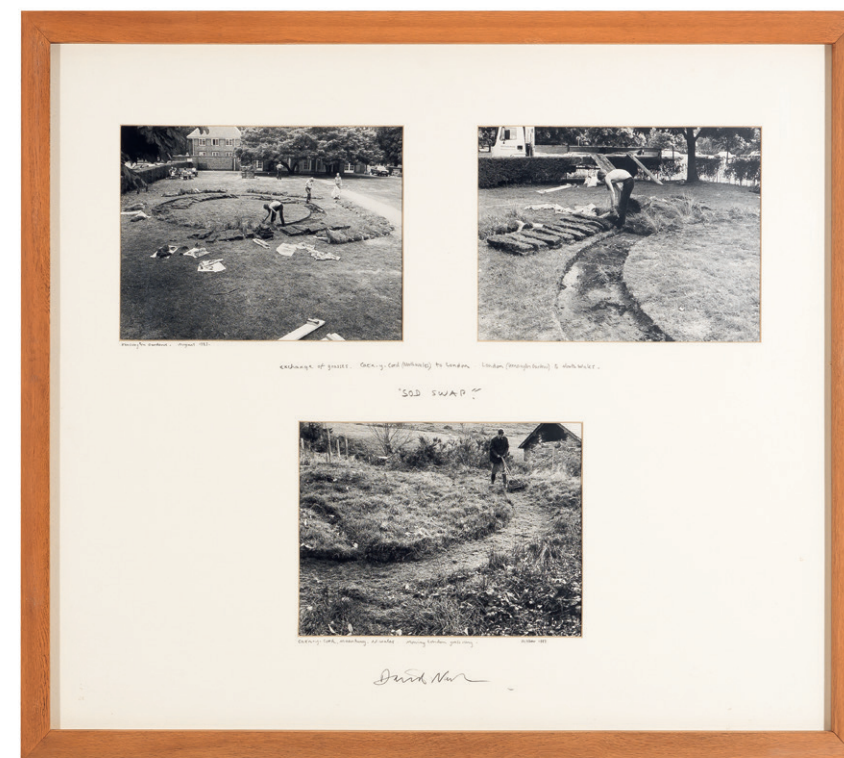
Vivant, un arbre est un être vigoureux et résilient, plein de vitalité, sensible et relié à son environnement dans lequel il puise juste ce qu'il lui faut et auquel il redonne beaucoup. Mort, le corps de l'arbre est voué à réintégrer le sol. Naissant ou mourant, les arbres et le bois sont pris dans un cycle constant. Quand j'utilise du bois pour une sculpture, je l'emprunte et le sors de ce cycle pour l'amener dans un intérieur, où les éléments actifs de la nature sont neutralisés. Le bois sèche et se stabilise. Si je le place à l'extérieur, il entre à nouveau dans le cycle de la nature.

Pour que ma pratique sculpturale s'inscrive véritablement dans un site rural, je cherche les moyens d'accepter ce cycle naturel et non de lui résister. Vivants ou morts, les arbres évoluent au fil des saisons. Ces dernières modifient constamment leur apparence, dans une spontanéité constante. Ces œuvres prospèrent davantage près de mon domicile, comme *Ash Dome* et le *Wooden Boulder* dans la vallée de Ffestiniog, deux projets lancés dans les années 1970. Elles ont une date de début et elles auront une date de fin, comme *Ash Dome 1977-2019*, mais pour *Wooden Boulder* ou *Moss Project*, la date de fin n'est pas encore connue.

Au fil des ans, j'ai planté diverses essences d'arbres – hêtres, tilleuls, sycomores, mélèzes, bouleaux –, en observant leurs caractéristiques, leurs besoins et leurs vulnérabilités. Intervenant le moins possible, j'ai essayé de les faire pousser de manière à créer des motifs et des formes reconnaissables. J'ai connu de nombreux échecs, certains dus à des idées trop ambitieuses, d'autres à ma naïveté ou aux écureuils. Ces derniers arrachent l'écorce au printemps pour atteindre la riche protéine de la couche de cambium, c'est-à-dire les cellules souches qui assurent la croissance des anneaux de tissu ligneux, guérissent les blessures et entretiennent l'écorce. J'ai également planté de nombreux arbres simplement pour observer leur développement propre.



13 Sod Swap, 1983
pigment on paper and three black & white photographs
2 parts: 105 x 76.5 cm and 85 x 104 cm

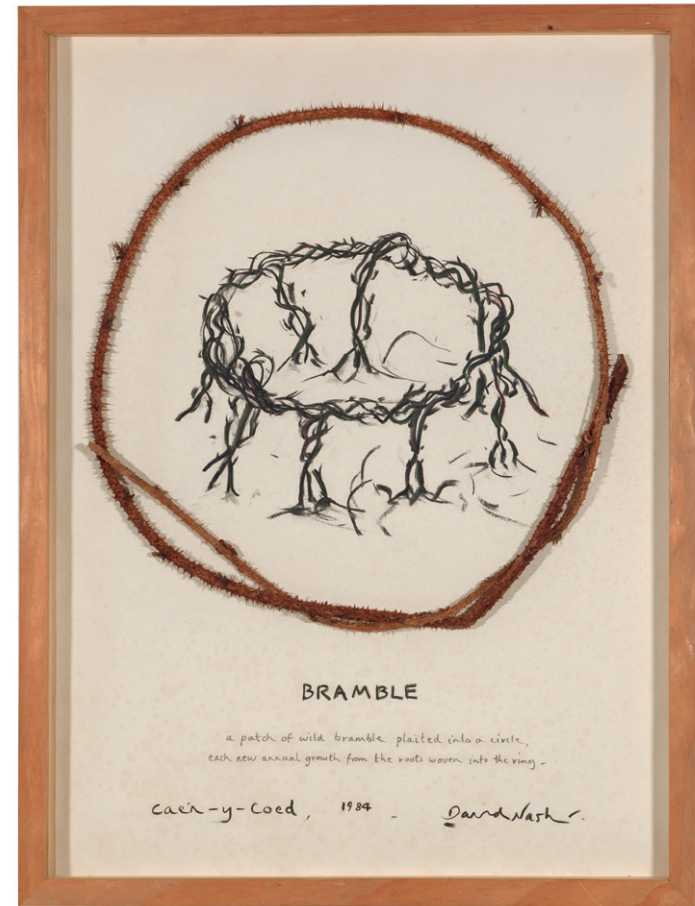


In 1983 I was invited to contribute an open-air sculpture outside the Serpentine Gallery in Kensington Gardens for the Arts Council show "British sculpture". Wanting my piece to be involved with plants and to make a statement about where the sculpture originated, I proposed swapping a ring of Welsh turfs from a hillside in North Wales with an equivalent ring from the Serpentine lawn. Then swapping the rings back after the show. There were 28 plant species in the rural turf and three in the urban turf.

En 1983, j'ai été invité à participer à l'exposition *British Sculpture* organisée par l'Arts Council, avec une sculpture en plein air aux alentours de la Serpentine Gallery, dans le parc de Kensington. Je voulais que mon œuvre soit liée aux plantes et soit une sorte de manifeste quant à sa propre origine. J'ai donc proposé d'échanger un anneau d'herbe galloise prélevé sur une colline du nord du Pays de Galles avec un anneau équivalent provenant de la pelouse de la Serpentine. Puis, à la fin de l'exposition, j'ai à nouveau interverti les anneaux. Il y avait vingt-huit espèces de plantes dans l'herbe rurale galloise et trois dans la pelouse urbaine londonienne.



14 Bramble Ring, 1983
bramble berry 'ink' on paper, 47 x 59.5 cm



15 Bramble, 1984
charcoal on paper and bramble ring, 75 x 55 cm

Wooden Boulder



An oak tree growing for 200 years in the foothills of the Moelwyn mountains in North Wales had been storm damaged and being next to a footpath, was deemed dangerous and had to be cut down. This was the first whole tree I had to work with. Working on site where it had grown, it became a rich vein of material from which eight sculptures were made. From the base of the trunk, I carved a rough sphere which became the "Wooden Boulder".

Originally, I wanted to get this half ton rough sphere back to my studio to dry out and crack. There were two ways down to the valley road, a very steep path or rolling it into the nearby stream which would contain its momentum. Choosing the stream it soon jammed halfway down a waterfall where I could not reach it. It stayed there for 6 months until a rainstorm washed it down to a pool.

In those 6 months many interesting things happened. Iron in the water turned the tannin in the oak a deep indigo blue. Leaves piled up behind it that cleared in a storm spate. Ice formed on its top then snow in the winter. I was recording these events with drawing and camera, and later in the Boulder's journey a neighbour helped me with a 16mm Bolex film camera.

In 1980 the Boulder was rolled down a second waterfall into a pool where it stayed for 8 years. During that time, I realised the Boulder was much more interesting and 'alive' in the stream and belonged there. Fortunately, the farmer who owned the land did not object. The Boulder was now 'free range', storms moving it downstream. I only intervened when it was stuck under a bridge causing a blockage.

Eventually in 2002 after an exceptionally heavy rainstorm the Boulder was propelled into the swollen valley river coming to rest on a sandbank in the Dywyrd estuary. At full and new moons the extra high tides would float the Boulder back up the river where it would lodge for 2 weeks, then float it back down into the estuary. Each time coming to rest in a different place. In April 2003 the Boulder disappeared, assumed to have gone to sea only to reappear 10 years later in the same river having placed itself on a mud bank in the lea of a small island. The Boulder remained there for 2 years covered twice a day by the tide. In August 2015 it was no longer there, possibly hooked by a fallen tree being swept down river. It hasn't been since but it's somewhere, just out of sight.

Wooden Boulder

Un chêne ayant poussé pendant durant 200 ans sur les contreforts des monts Moelwyn, dans le nord du Pays de Galles, avait été endommagé par une tempête et, jugé dangereux parce que situé à côté d'un sentier, il avait été abattu. C'était la première fois que je travaillais sur un arbre entier sur le lieu même où il avait poussé. À partir de cette riche source de matériaux, j'ai réalisé huit sculptures. À la base du tronc, j'ai taillé une sphère grossière qui est devenue le *Wooden Boulder*.

À l'origine, je voulais rapporter cette sphère brute d'une demi-tonne dans mon atelier, pour qu'elle sèche et se fissure. Or, il y avait deux façons de la descendre jusqu'à la route de la vallée : emprunter un chemin très raide ou la faire rouler dans le ruisseau voisin, sur une pente plus douce. J'ai opté pour le ruisseau, mais la sphère s'est rapidement coincée au milieu d'une petite cascade inaccessible. Elle est restée là pendant 6 mois, jusqu'à ce que de fortes averses la propulsent dans un bassin sur le cours d'eau.

Durant ces six mois, de nombreuses choses intéressantes se sont produites. Le fer contenu dans l'eau a transformé le tanin du chêne en un bleu indigo profond. Des feuilles s'accumulaient derrière le bloc et repartaient après de fortes pluies. De la glace s'est formée à son sommet, puis de la neige s'est amoncelée en hiver. J'enregistrais ces événements à l'aide de dessins ou de photos. Plus tard, au cours du voyage du Boulder, un voisin m'a aidé avec une camera Bolex 16mm.

En 1980, le *Boulder* a dévalé une deuxième cascade et s'est retrouvé dans un autre bassin où il est resté huit ans. Durant cette période, j'ai pris conscience que le bloc était beaucoup plus intéressant et vivant dans le cours d'eau, et que telle était sa vraie place. Heureusement, l'agriculteur propriétaire du terrain ne s'est pas opposé à sa présence. Désormais en liberté, le bloc s'est déplacé vers l'aval au gré des tempêtes. Je ne suis intervenu que lorsqu'il s'est trouvé coincé sous un pont, où il faisait obstruction.

En 2002, à la suite de pluies exceptionnellement fortes, le bloc a été emporté vers l'estuaire du Dywyrd, où il s'est immobilisé sur un banc de sable. À la pleine lune et à la nouvelle lune, les fortes marées ont fait remonter le bloc vers le fleuve, où il restait durant deux semaines, avant de redescendre dans l'estuaire. Chaque fois, il s'immobilisait à un endroit différent. En avril 2003, le bloc a disparu. Nous avons pensé qu'il avait gagné la mer, mais il est réapparu dix ans plus tard dans le même fleuve, où il avait trouvé place sur un banc de vase dans la lagune d'une petite île. Il y est resté deux ans, et la marée le recouvrait deux fois par jour. En août 2015, il a de nouveau disparu, peut-être emporté par un arbre tombé descendant le fleuve. Il n'a pas été revu depuis, mais il est toujours là, quelque part, à l'abri des regards.





18 - 21 Wooden Boulder in Salt Marsh, Ffestiniog Valley, 2003
earth and charcoal on paper, 41 x 58 cm each



overleaf: 22 Wooden Boulder, Maentwrog - North Wales, 1978 - 1995
charcoal on paper, 65.5 x 100 cm

change of land ownership
rolled beyond property line
spring '38

rolled into next pool
summer '80

pulled into
shallows summer '79

rolled to stream
wedged in waterfall
Nov '78

Rough oak sphere
1 metre diameter
Oct 1978

Washed into pool
March 79

Wooden Boulder

Maentwrog - North Wales
1978 →

Storm winter '90
washed 150 metres

winched out and
placed beyond bridge
near confluence with
River Dwydd

Storm Winter '94
wedged under bridge

David Nash '95

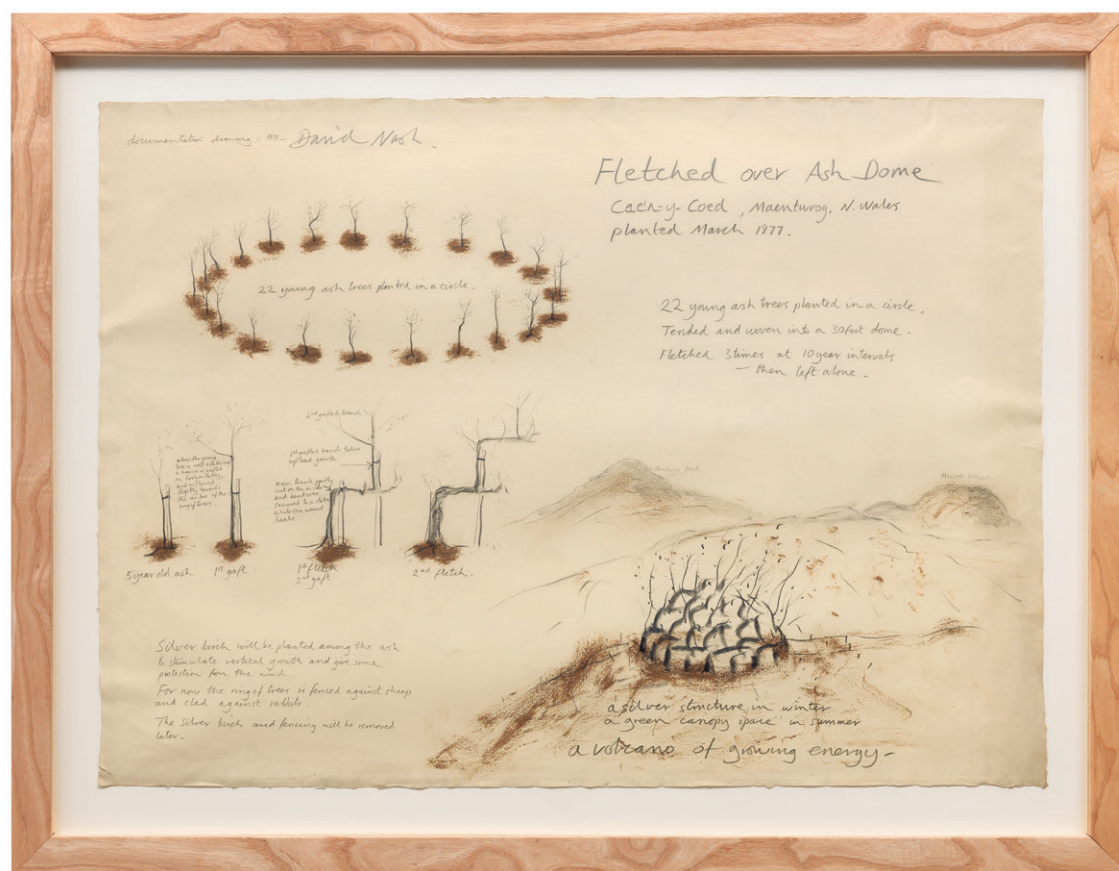
Ash Dome

Ash Dome came as an idea in 1975 answering my question of how to have an (outdoor) sculpture that was truly of its place. A mature tree forms itself. A sculpture could form itself and be 'of its place' if its material is living trees. It would be evolving through the seasons and decades, continuous spontaneity.

I researched this concept over 2 years mainly by observing farmers hedges, learning which native trees were used and the methods of pruning. I realised that ash was the most appropriate species for my idea, being a vigorous tree which recovers quickly from being fletched. Light seeking it can bend and lean out of shade towards the light from its roots. I practised various methods of fletching (bending the tree) and grafting. In February 1977, I planted 22 ash saplings in a circle with the intention of forming a dome like space for the 21st century, a 30-year project. In 1981 I grafted on branches to take up the lead growth when the tree was fletched and 1983 I started fletching in an anti-clockwise direction around the circle. Over the years each tree has formed its own individual shape, all spiralling towards the centre. (This is achieved by pruning).

Drawing became a way of recording the methods and growth. Initially as diagrams drawn in the studio but what became much more rewarding was drawing at the Ash Dome en plein air, in the reality of the elements. Going there in all weathers and all seasons. Outside, the elements are actively present and potent. In a studio they are neutralised. Inside there is complete control, outside the vagaries of weather, particularly wind and rain impact the paper and bring a sense of the potency of the direct contact with the subject. I take 10 sheets of paper and various marking materials, then just go at it and see what evolves.

I had assumed that the Ash Dome would outlive me, but ash dieback has crippled the life force of the trees. The project was always dated '1977 onwards' but now it has an end date '1977 to 2019' when the concept was revived, with 22 oak saplings planted around the perimeter of the original Ash Dome to be fletched clockwise.



23 Fletched Over Ash Dome, 1979
pencil, earth and charcoal on paper, 52 x 79 cm

Ash Dome

L'idée du *Ash Dome* est née en 1975, en réponse à une question que je me posais : comment créer une sculpture (en plein air) qui soit vraiment à sa place. Un arbre adulte se forme tout seul. Une sculpture pourrait se former d'elle-même et être « à sa place », à condition que son matériau soit un arbre vivant. Elle évoluerait au fil des saisons et des décennies, dans une spontanéité continue.

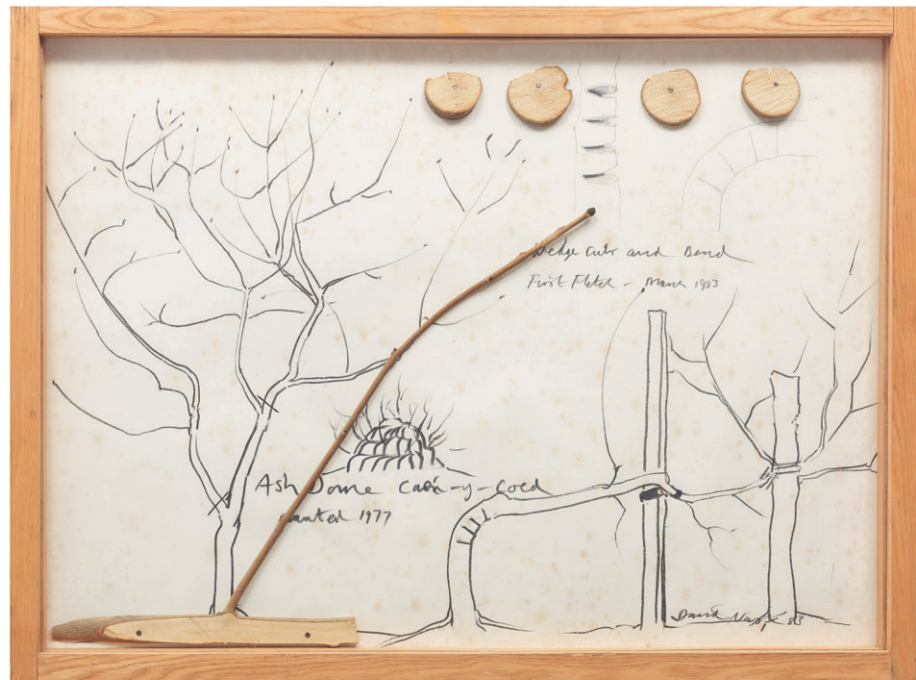
J'ai étudié ce concept pendant deux ans, notamment en observant les haies des agriculteurs, en apprenant quels arbres indigènes ils utilisaient et quelles étaient leurs méthodes d'élagage. J'ai compris que le frêne était l'espèce la mieux adaptée à mon idée, car c'est un arbre vigoureux qui se reprend rapidement si on le taille pour le « former ». En quête de lumière, il peut se pencher et se courber vers le haut pour l'atteindre depuis ses racines. J'ai pratiqué diverses méthodes pour apprendre à arquer les branches et greffer les arbres. En février 1977, j'ai planté en cercle 22 jeunes frênes dans l'idée de former un espace en forme de dôme pour le XXI^e siècle. Le projet s'est étalé sur 30 ans. En 1981, quand les arbres ont été courbés, j'ai greffé des branches pour que la croissance parte dans l'autre sens, et en 1983, j'ai commencé à orienter les branches dans le sens inverse des aiguilles d'une montre autour du cercle. Au fil des années, chaque arbre a pris sa forme mais, grâce à la taille, tous sont orientés en spirale vers le centre.

Le dessin est devenu pour moi un moyen d'enregistrer les méthodes de formation des arbres et leur croissance. Au départ, c'étaient des schémas dessinés que je réalisais dans l'atelier, mais plus tard, j'ai trouvé beaucoup plus gratifiant de dessiner près du *Ash Dome* lui-même, dehors, dans la réalité des éléments. J'y allais par tous les temps et en toutes saisons. En plein air, les éléments sont activement et puissamment présents. Dans un atelier, ils sont neutralisés, car on maîtrise tout. Dehors, en revanche, les caprices de la météo – en particulier le vent et la pluie – ont un impact sur le papier et donnent une idée de la force du contact direct avec le sujet. J'emporte avec moi 10 feuilles de papier et du matériel pour dessiner, puis je me lance et je vois ce qui se passe.

J'avais pensé que le *Ash Dome* me survivrait, mais le dépérissement des arbres a affecté leur force vitale. Le projet a toujours été daté « Depuis 1977 », mais il a maintenant une date de fin : c'est devenu « 1977-2019 ». J'ai donc relancé le concept, cette fois avec 22 jeunes chênes plantés autour du périmètre du *Ash Dome* d'origine. Cette fois, ils seront formés dans le sens des aiguilles d'une montre.



24 Ash Dome, 2001
pencil, charcoal and pigment on paper, 110 x 156 cm



25 Ash Dome, Cae'n-y-Coed, planted 1977, 1983
graphite on paper with off cuts from first fletch, 58.5 x 79 cm



26 Ash Arcs, 1990
charcoal, pigment, graphite and earth on paper, 109.2 x 76.5 cm



27 Ash Dome, 2000
pigment on paper, 73.5 x 54 cm

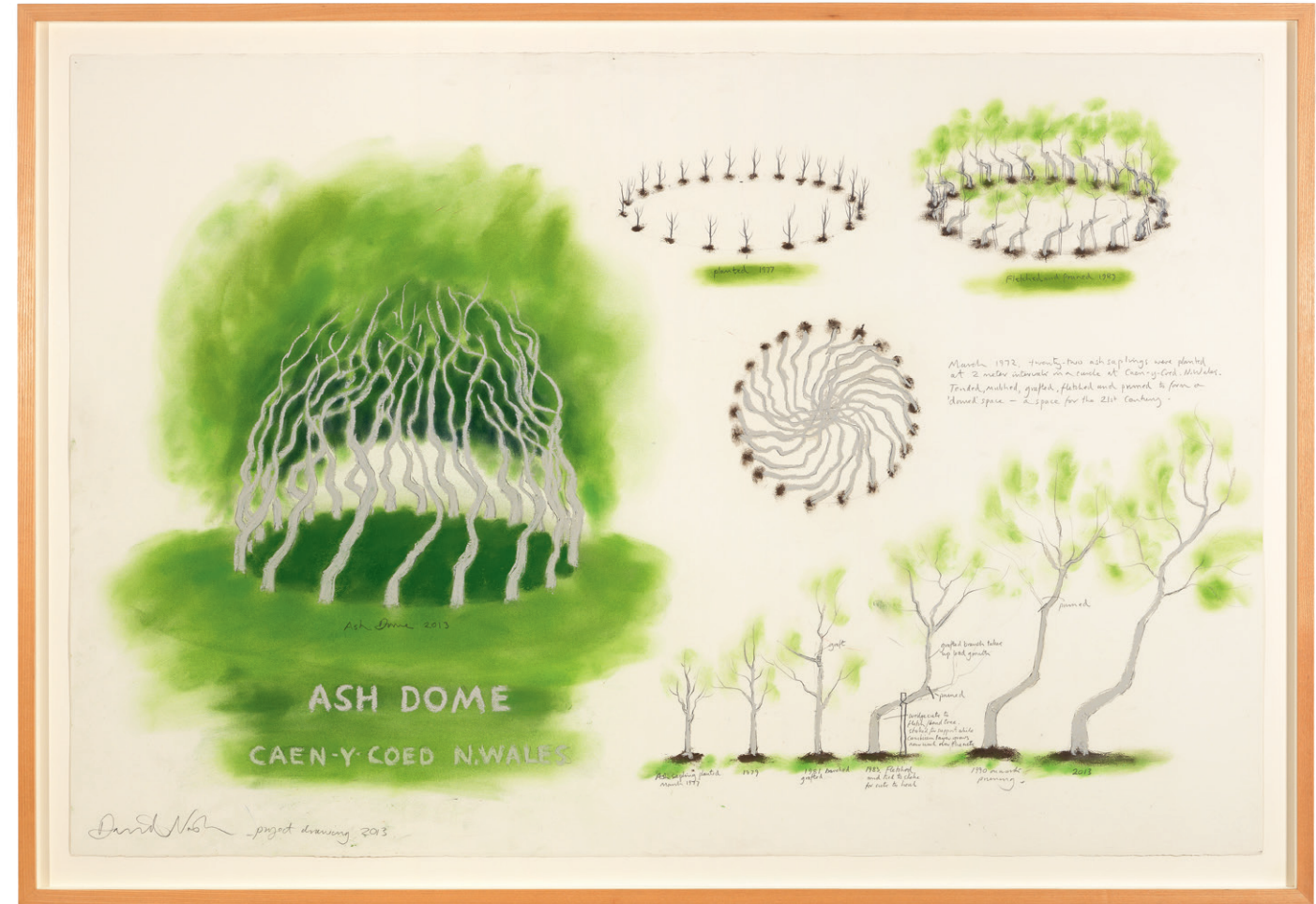


28 Ash Dome, 2001
pigment, graphite and earth on paper, 55 x 75 cm



29 Ash Dome, 2013
pigment on paper, 67 x 101 cm

30 Ash Dome, 2005
earth, charcoal and raindrops on paper, 50 x 70.5 cm



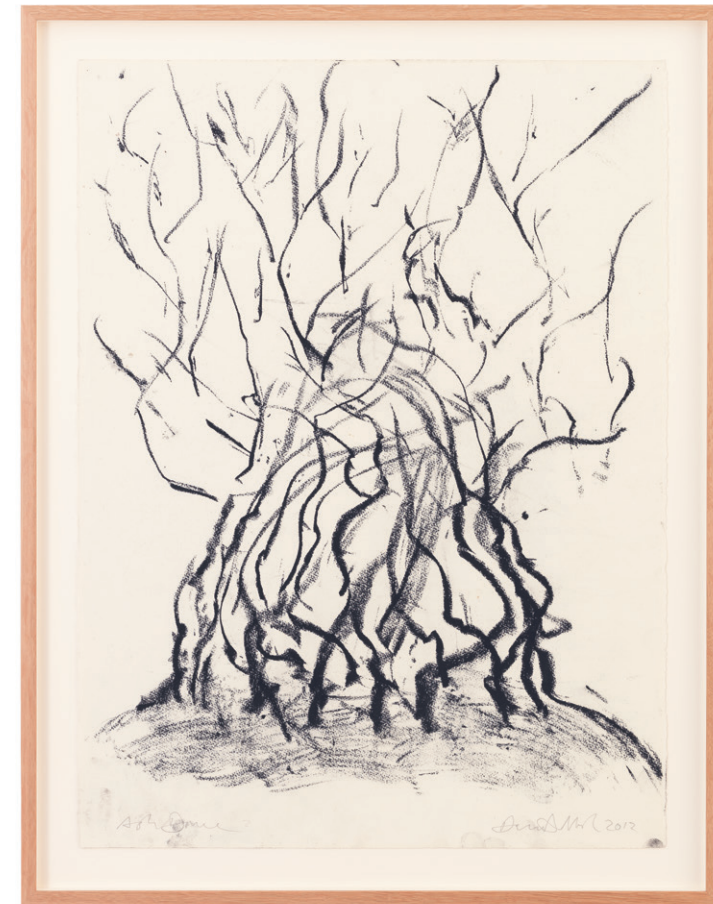
31 Ash Dome: Project Drawing, 2013
pigment on paper, 102 x 152 cm



32 Ash Dome, 2001
graphite and pigment on paper, 55 x 75 cm



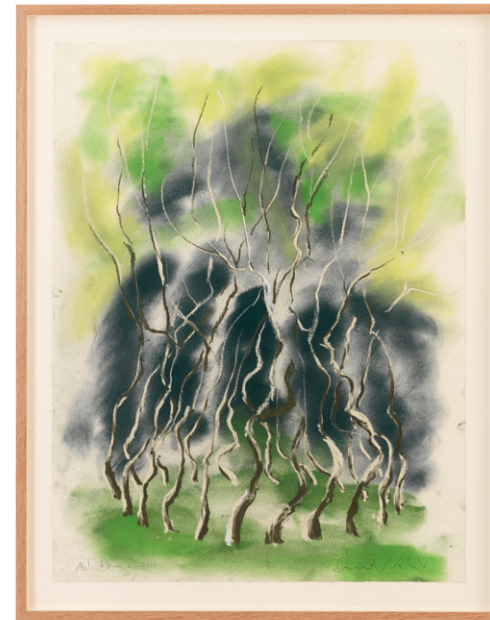
33 Ash Dome, 2003
earth on paper, 50 x 70.5 cm



34 Ash Dome, 2012
charcoal on paper, 76 x 56.5 cm



35 Ash Dome, 2021
pigment on paper, 56 x 76.5 cm



36 Ash Dome, 2016
pigment on paper, 76 x 57 cm



37 Ash Dome, 2016
pigment on paper, 76 x 57 cm



38 Ash Dome, 2013
pigment on paper, 50.5 x 67 cm



39 Ash Dome, 2021
pigment and charcoal on paper, 56 x 76 cm



40 Ash Dome with Oaks, 2021
pigment on paper, 57 x 76 cm



41 Ash Dome with Ash dieback, 2021
pigment on paper, 57 x 76 cm

Moss and Gorse

Moss grows in abundance in the wet damp west coast of Wales. Growing wherever it can in the shade on rocks, walls and trees. Its greens have a particular warmth here with an under-layering of amber/gold.

Making sculpture for the Île de Vassivière, France, the environment was rich with moss. I had observed that moss is particularly attracted to grow on charred wood. In a glade I laid out a spiralling form of curved charred oak logs confident that the black surfaces would become more and more green over time. I had not taken into consideration the footfall of visitors which killed the moss.

In 2012 I started a moss project on my own land at Cae'n-y-Coed where I could control the footfall. There is a half-acre area of Birch that should have been thinned years ago. The trees are too close, so they are tall with minimal crown causing the trees to suffer. I felled half the birches to form a glade, the trunks and branches were cut and piled to form mounds for moss to grow over. 20 beech saplings were planted to eventually provide the shade moss needs to thrive. Beech is particularly good for this project as its canopies shut out light more than other deciduous trees and prevents competition from other plants except moss.

This is a long-term project and needs nurturing. Birch rots quickly causing the humps to shrink. These are being renewed with oak. Squirrels have killed six of the beech so we have a nursery of saplings to replace and increase the canopy. We let bracken grow through the summer to shade the moss.

In the Spring of 2020 at the start of the Covid lockdown we had the good fortune to be able to walk from our back garden onto an area of heather and gorse. That Spring was a continuous period of sunny days, rare for us in Blaenau Ffestiniog and the gorse was denser in flower than we had ever seen. It was a blaze of yellow for more than eight weeks and rich with its coconut scent. Gorse green is dark and muted which creates an interesting contrast to the vibrancy of its yellow flowering.



42 Charred Wood - Green Moss, 1988
charcoal and pigment on paper, 80.5 x 120 cm

Mousse et ajoncs

La mousse pousse en abondance sur la côte ouest, très humide, du Pays de Galles. Elle pousse partout où elle trouve de l'ombre, sur les rochers, les murs, les arbres. Ses verts ont une chaleur particulière, avec un sous-ton ambre ou doré.

En réalisant une sculpture pour l'île de Vassivière en France, dans un environnement riche en mousse, j'ai observé que la mousse est particulièrement attirée par le bois carbonisé. Dans une clairière, j'ai donc disposé des rondins de chêne carbonisés en spirale, persuadé que les surfaces noires deviendraient de plus en plus vertes au fil du temps. Mais je n'avais pas pris en compte le passage des visiteurs, qui ont piétiné la mousse.

En 2012, j'ai lancé un *Moss Project* sur mon terrain de Cae'n-y-Coed, où je pouvais contrôler la fréquentation. Il y avait une zone de 2000 m² de bouleaux, qui aurait dû être éclaircie depuis des années, car les arbres étaient trop proches les uns des autres. Ils étaient donc trop serrés et leur couronne était trop petite, ce qui les faisait souffrir. J'ai abattu la moitié des bouleaux pour former une clairière, j'ai coupé et empilé les troncs et les branches pour former des monticules sur lesquels la mousse pouvait se développer. J'ai planté vingt jeunes hêtres pour fournir plus tard l'ombre dont la mousse aurait besoin pour se développer. Le hêtre est particulièrement adapté à cette fonction, car sa couronne est plus étanche à la lumière que celle des autres arbres à feuilles caduques, ce qui empêche la concurrence des autres plantes, à l'exception de la mousse.

C'est un projet à long terme, qu'il faut entretenir. Le bouleau pourrissant rapidement, les amas de bois s'affaissent ; il faut donc y ajouter du chêne. Les écureuils ont fait mourir six hêtres et nous avons donc une pépinière de jeunes arbres pour les remplacer et renforcer la canopée. Nous laissons aussi les fougères pousser en été pour faire de l'ombre.

Au printemps 2020, au début du confinement lié au Covid, nous avons eu la chance de pouvoir marcher depuis notre jardin jusqu'à une lande de bruyères et d'ajoncs. Ce printemps-là, nous avons connu une période continue de journées ensoleillées, ce qui est rare à Blaenau Ffestiniog, et les ajoncs étaient plus fleuris que jamais. Pendant plus de huit semaines, les fleurs ont été d'un jaune intense et flamboyant, dégageant leur riche odeur de noix de coco. Le vert de l'ajonc est foncé et discret, ce qui crée un contraste intéressant avec le jaune éclatant de sa floraison.



43 Moss, 2024
pigment on paper, 38 x 56 cm

44 Moss, 2024
pigment on paper, 38 x 56 cm



45 Moss Cae'n-y-Coed, 2024
pigment on paper, 66.5 x 102 cm



46 Gorse, 2020
pigment on paper, 56.5 x 76 cm



47 Gorse, 2020
pigment on paper, 76 x 56.5 cm

Picturing Trees

A drawing is made of marks on a surface guided by 'idea', life force and joy. Picturing is the same with added narrative. Marks that indicate a form that can be 'read' as a recognisable object, e.g. as a Tree.

Most of my work as a sculptor has been with 'wood' which is a body of matter created by a living tree. Wood is the result of 'Tree'.

For me, the living 'Tree' is an ongoing life force. My life's work has me tuned to trees, looking at them, reading and talking about them. Knowing now that trees are sentient has made engagement with them even more exciting. Here is ground, full of life-giving nutrient. Here is the trunk, a force upwards from the ground. Here are branches and foliage spreading towards the light. Ground/active, trunk/strength, foliage/pulsing. All alive.

Les arbres en images

Un dessin est fait à partir de marques tracées sur une surface et guidées par une « idée », par une force vitale et par la joie. Une image c'est pareil, mais avec une narration en plus : ses marques renvoient à une forme pouvant être « lue » comme un objet reconnaissable, un arbre par exemple.

La majeure partie de mon travail de sculpteur a porté sur le « bois », une matière créée par un arbre vivant. Le bois est le résultat de l'arbre.

Pour moi, l'arbre vivant est une force vitale permanente. Le travail de ma vie m'a amené à m'intéresser aux arbres, à les regarder, à apprendre sur eux et à parler d'eux. Maintenant que l'on sait que les arbres sont doués de sensibilité, il est d'autant plus passionnant d'engager un dialogue avec eux. Voici le sol, plein de nutriments qui entretiennent la vie. Voici le tronc, une force qui s'élève du sol. Voici les branches et le feuillage qui tendent vers la lumière. Sol/actif, tronc/force, feuillage/pulsation. Tout est vivant.



48 Red Tree, 2012
pigment on paper, 122 x 128 cm



49 Copper Beech, 2023
pigment on paper, 90 x 103 cm



50 Copper Beech, 2023
pigment on paper, 103 x 120 cm



51 Hawthorn, 2023
charcoal on paper, 67 x 101 cm



52 Hawthorn, 2023
charcoal on paper, 56.5 x 75 cm



53 Hawthorn, 2023
charcoal on paper, 76 x 56.5 cm

In April/May 2023 the Hawthorns across Britain were particularly abundant in flower. Each Hawthorn a joy to behold. I went out looking for Hawthorns noting their character, location, shape and colour, all the basic information I needed for the studio. Over 7 or 8 sessions I had 30 flowering *Hawthorns in May* on paper. With so much flower in spring subsequently there was an abundance of red berries in Autumn that led to many *Hawthorn in October*.

En avril-mai 2023, les aubépines ont fleuri en abondance dans toute la Grande-Bretagne, c'était un plaisir de les contempler. Je suis parti à la recherche d'aubépines et j'ai noté leur caractère, leur emplacement, leur forme et leur couleur, autant d'informations essentielles dont j'avais besoin pour l'atelier. En sept ou huit séances, j'ai couché sur le papier trente *Hawthorn in May* en fleurs. Avec toutes ces fleurs au printemps, il y a eu abondance de baie rouges en automne, ce qui a donné lieu à de nombreux dessins *Hawthorn in October*.



54 Hawthorn, 2024
pigment on paper, 153 x 102 cm



55 Hawthorn, 2023
pigment on paper, 56.5 x 76.5 cm

56 Hawthorn - May, 2023
pigment on paper, 56.5 x 76.5 cm



57 Hawthorn, 2023
pigment on paper, 77 x 57 cm



58 Hawthorn, 2023
pigment on paper, 76.5 x 57 cm



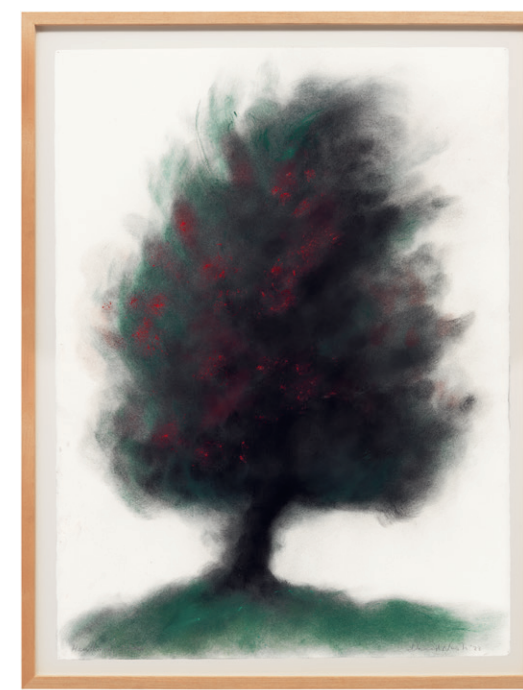
59 Hawthorn - October, 2023
pigment on paper, 76 x 56.5 cm



60 Hawthorn - October, 2023
pigment on paper, 76 x 56.5 cm



61 Hawthorn - October, 2023
pigment on paper, 76 x 56.5 cm



62 Hawthorn - October, 2023
pigment on paper, 76 x 56.5 cm

Sculptural Records to Red & Black

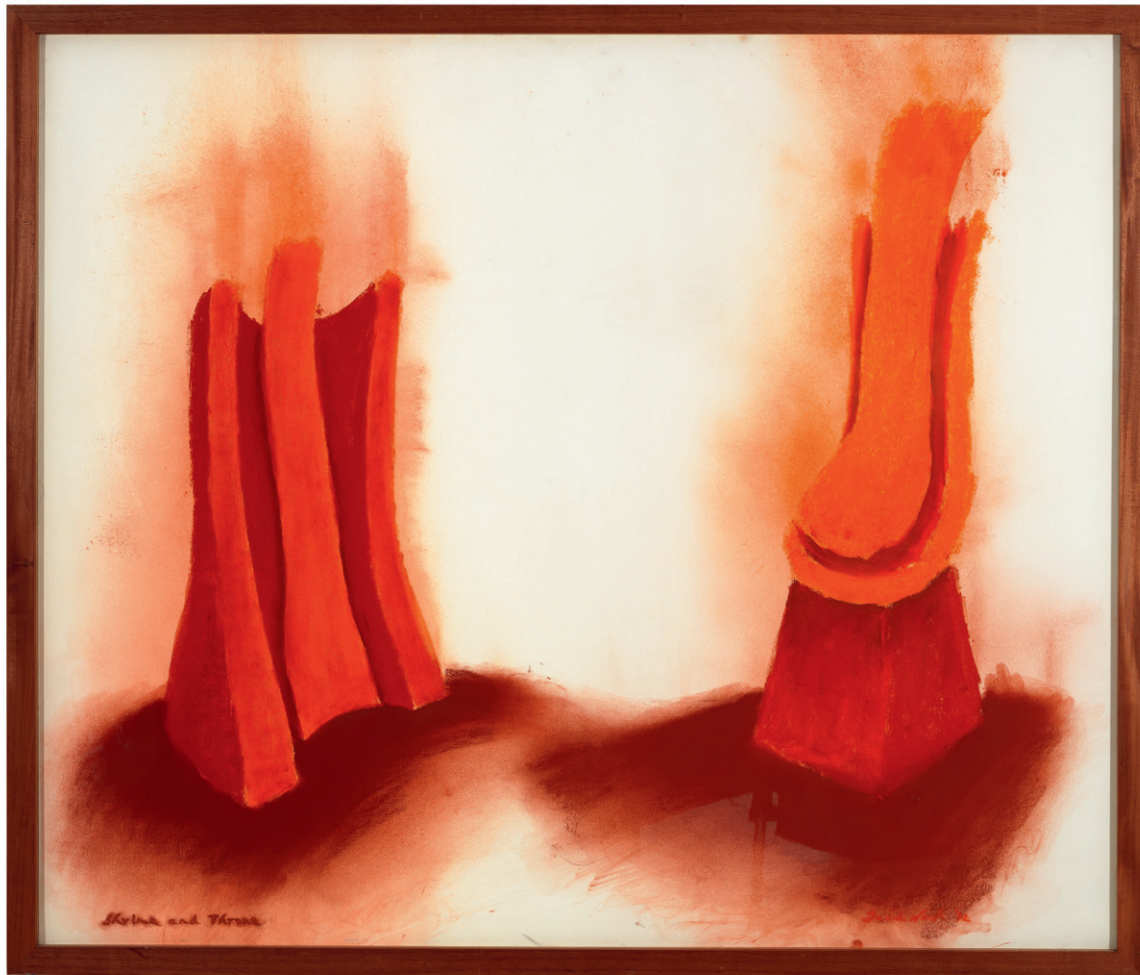
The usual practice is to draw an idea for a sculpture before making it. I tend not to do this as the 'idea' is prompted by the shape and size of the wood and to tease it out it is better to cut directly into the material. The first cut leads to the next and a unique dialogue begins between the 'idea' and the material. This often leads to making a drawing of the sculpture after it has been made as I can work with that 3-dimensional dialogue to find my way into the drawing. Starting with the gestures of the first cuts the drawing builds to something akin to the spirit of the sculpture.

For me I want to see the evidence of the making of a sculpture by leaving the textures of the saw or chisel and not sanding or smoothing the surface unless the idea demands it. The same with drawing, leaving the dust, specks, and fingerprints can enhance the image. Any such marks that detract from the image and its sense of 'moment' I reduce or eliminate.

Notations sculpturales

La pratique habituelle consiste à dessiner l'idée d'une sculpture avant de la réaliser. J'ai tendance à faire le contraire, car chez moi, l'« idée » est suscitée par la forme et la taille du bois, et pour bien l'exprimer, je préfère tailler directement dans le matériau donné. La première coupe entraîne la suivante, et un dialogue s'instaure entre l'idée et la matière. Ainsi cela m'amène souvent à dessiner la sculpture une fois qu'elle a été réalisée, car je pars alors de ce dialogue tridimensionnel pour trouver mon chemin dans le dessin. Je commence par les gestes des premières coupes dans le bois, et le dessin s'élabore pour devenir quelque chose qui se rapproche de l'esprit de la sculpture.

Personnellement, je veux voir les traces de la réalisation d'une sculpture en laissant apparentes les textures provoquées par la scie ou par le ciseau et en ne ponçant pas la surface à moins que l'idée ne l'exige. Il en va de même pour le dessin : le fait de laisser la poussière, les taches et les marques de doigt peut enrichir l'image. En revanche, je réduis ou j'élimine toutes les marques qui pourraient nuire à l'image et à la vérité de son *moment*.



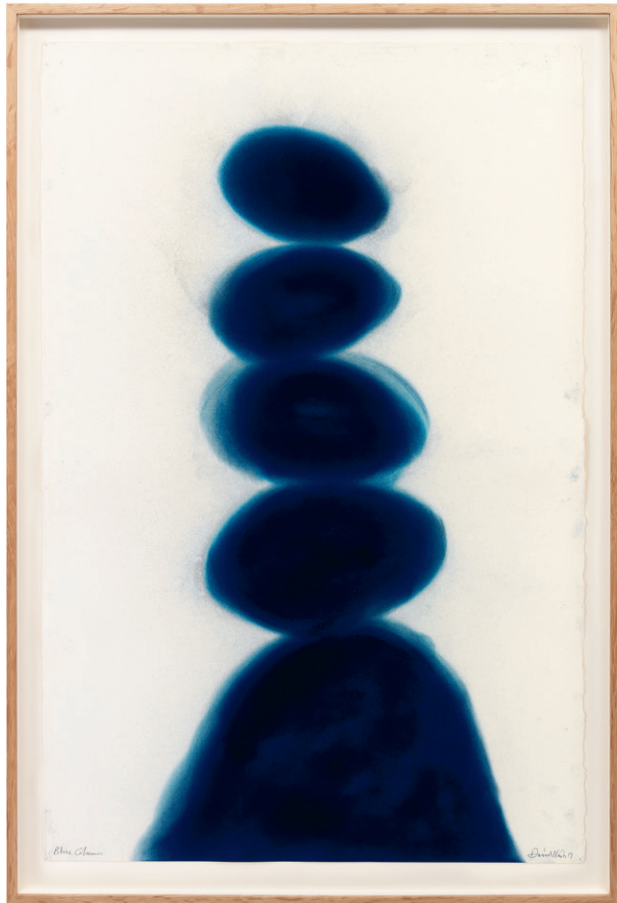
63 Shrine and Throne, 1992-93
charcoal and pigment on paper, 122 x 148 cm



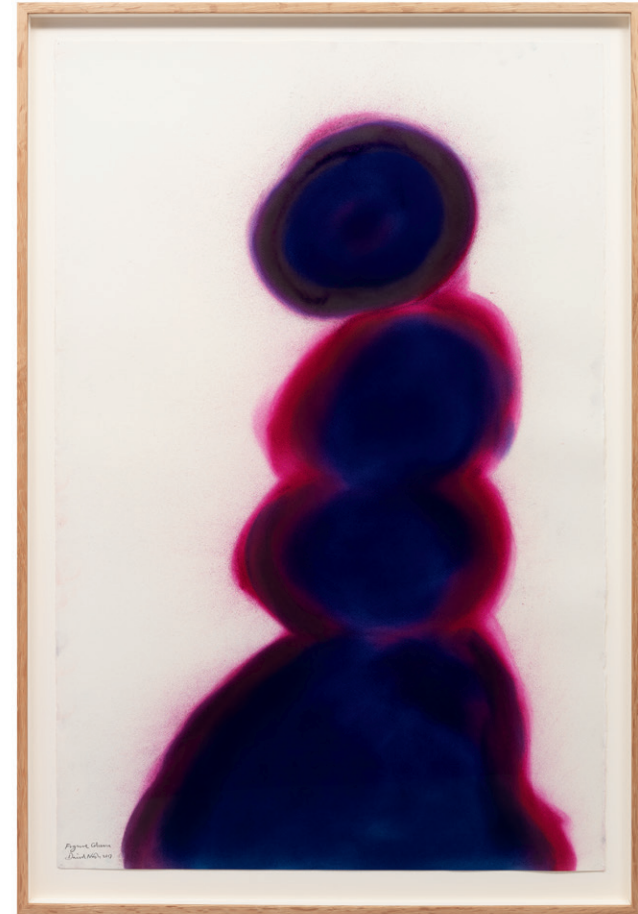
64 Whirling Eggs, 1990
charcoal on paper, 78 x 120.5 cm



65 Untitled, 2016
charcoal on paper, 67 x 101.5 cm



66 Blue Column, 2017
pigment on paper, 101.5 x 67 cm



67 Figure Column, 2017
pigment on paper, 101 x 66.5 cm

68 Red Column, 2024
pigment on paper, 153 x 80 cm





69 Red and Black, 1992
charcoal and pigment on paper, 61 x 244 cm



70 Red and Black, 1993
pigment on paper in charred frame, 72 x 87 cm

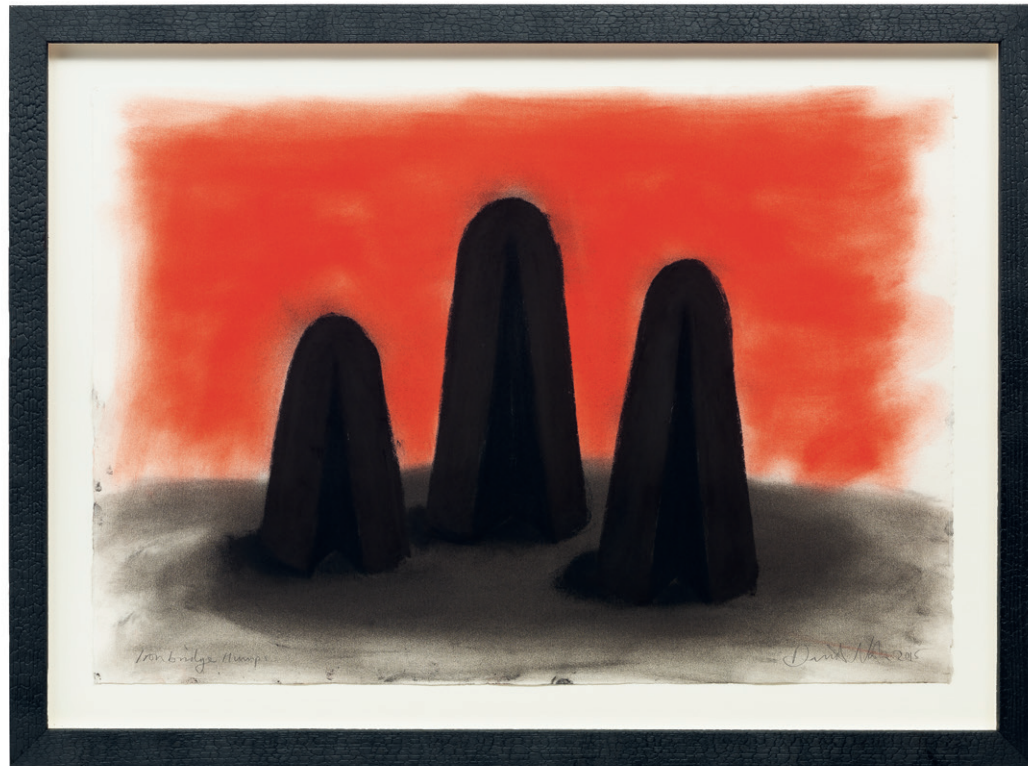
My interest in these two colours on a white surface started with sculpture, part-charred Redwood placed in a white studio room. Drawing these sculptures, the three colours together felt right. Each having an independent power and in contrast they give each other heightened character.

Later reading showed me that Red, White and Black frequently occur together in cultural myth. In the story of Percival, a black crow, shot by an arrow, lies bleeding on snow, a Red Knight sits on a Black and White horse. Scholars speculate that the power of these colours comes from their visceral symbolism.

Red is the colour of our life, our blood. Red is specific and potent in its presence, full of life force, like blood pushing/pulsing outwards.

White, the colour of bone and the brightness of pure light; White is the brightness of pure light, it illuminates.

Black is the decay and the darkness of death. Black is potent in its absence of life, it pulls inwards. Putting Red over Black, the Red above soars with a sense of freedom while Black below pulls inwardly and downwards.



Mon intérêt pour ces deux couleurs sur une surface blanche a commencé avec des sculptures en séquoia partiellement carbonisé, placées dans mon atelier aux murs blancs. En dessinant ces sculptures, j'ai eu l'impression que les trois couleurs – rouge, noir, blanc – s'associaient parfaitement. Chacune a un pouvoir propre et, par leur contraste, elles renforcent mutuellement leur caractère.

Des lectures ultérieures m'ont appris que ces trois couleurs sont souvent associées dans les mythes de certaines cultures. Dans l'histoire de Perceval, un corbeau noir, touché par une flèche, gît ensanglanté sur la neige : un chevalier rouge monte un cheval noir et blanc. Selon les spécialistes, le pouvoir de ces couleurs tiendrait à leur symbolisme viscéral.

Le rouge est la couleur de notre vie, de notre sang. Spécifique, il a une forte présence, il est plein de force vitale, comme le sang qui pulse vers l'extérieur.

Le blanc est la couleur des os et de l'éclat de la lumière pure ; en tant que tel, il illumine.

Le noir, c'est la décomposition et l'obscurité de la mort. Il est puissant en tant qu'absence de vie, il tire vers l'intérieur. Si l'on place un rouge au-dessus d'un noir, le rouge s'élève avec un sentiment de liberté, tandis que le noir, lui, tire vers l'intérieur et vers le bas.



72 Red and Black Crosses, 1997
pigment on paper in charred frame, 3 parts, 100 x 100 cm each

73 Red Over Black, 2024
pigment on paper, 153 x 102 cm





74 Red Over Black, 2024
pigment on paper, 103 x 90 cm



75 Red Over Black, 2024
pigment on paper, 153 x 102 cm



Colourworks

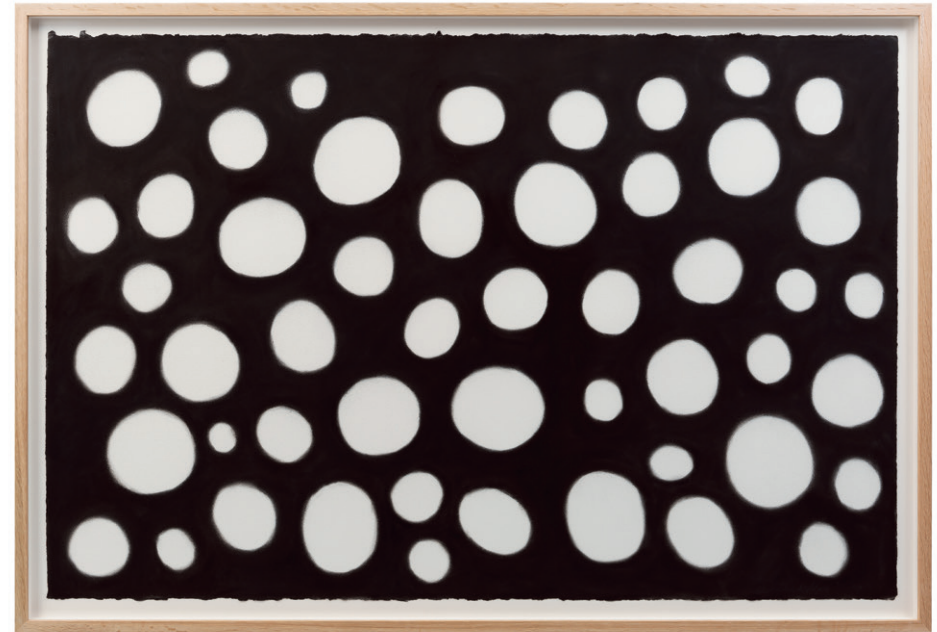
Oak Leaves Through May resulted from my observing three large oaks in a field in early May. They had a haze of three different amber/yellow colours which changed day by day. Looking more closely I saw that the leaves that were just emerging from their buds, were an intense amber and as they enlarged this colour diluted into a yellow, then a paler yellow and then, as the chlorophyll started to form, a pale green which eventually darkened to a dark waxy green. Evolving from amber to mid green takes about 10 days, and another 20 days to their working dark green.

I researched soft pastel colour charts and bought a range of what seemed close to my observation and honed them to five colours for the first ten days of oaks 'leafing'. For a form for presenting this sequence I found ascending panels of the colours was successful. Then I utilised the Arc form, which also reflected the volume of colour as the leaves grew larger as well as the outward thrust of the tree towards the light.

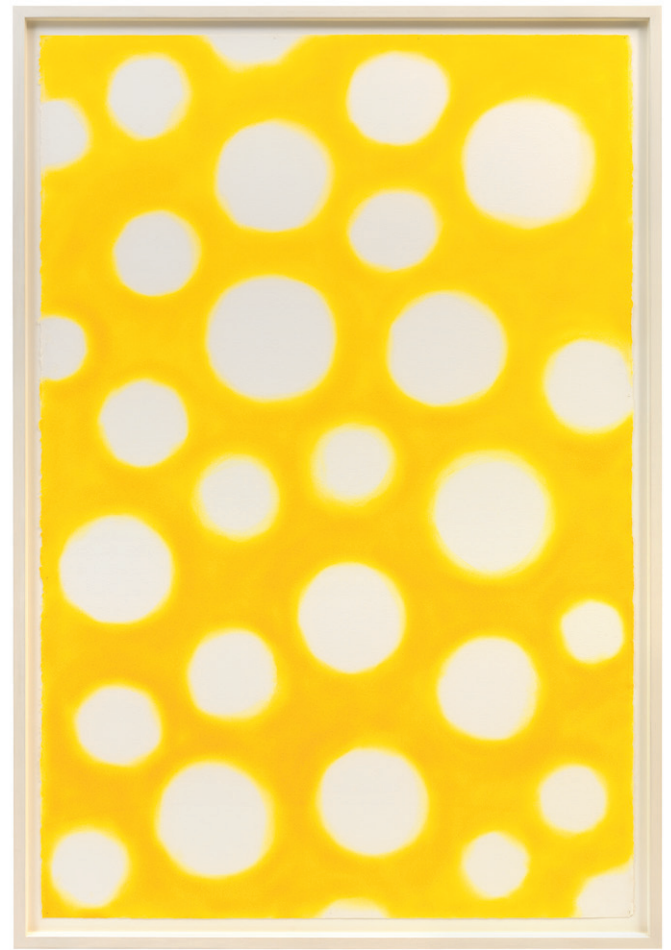
Travaux sur des couleurs

Les *Oak Leaves Through May* sont le résultat de l'observation de trois grands chênes dans un champ au début du mois de mai. Ces arbres étaient nimbés d'une brume de trois couleurs ambrées/jaunes différentes qui changeaient de jour en jour. En observant de plus près, j'ai vu que les feuilles qui sortaient de leurs bourgeons étaient d'une teinte ambre intense et qu'au fur et à mesure qu'elles se développaient, elles prenaient une couleur jaune, puis jaune pâle et enfin, lorsque la chlorophylle commençait à se former, elles adoptaient un ton vert pâle qui s'assombrissait finalement pour devenir un vert foncé cireux. La transition de l'ambre au vert moyen prend environ dix jours, et il faut vingt jours de plus pour atteindre le vert foncé définitif.

J'ai fait des recherches sur les nuanciers de pastel et j'ai acheté une gamme de couleurs qui me semblaient proches de mes observations. Puis j'ai affiné pour obtenir cinq couleurs pour les dix premiers jours de « feuillaison » des chênes. Pour présenter cette séquence, j'ai opté pour des panneaux verticaux de couleur ascendantes. Ensuite, j'ai utilisé la forme de l'arc, qui rend mieux le volume des couleurs au fur et à mesure que les feuilles poussent, mais évoque aussi l'extension de l'arbre qui tend vers la lumière.



77 Black with Holes, 2022
pigment on paper, 102.5 x 154.5 cm



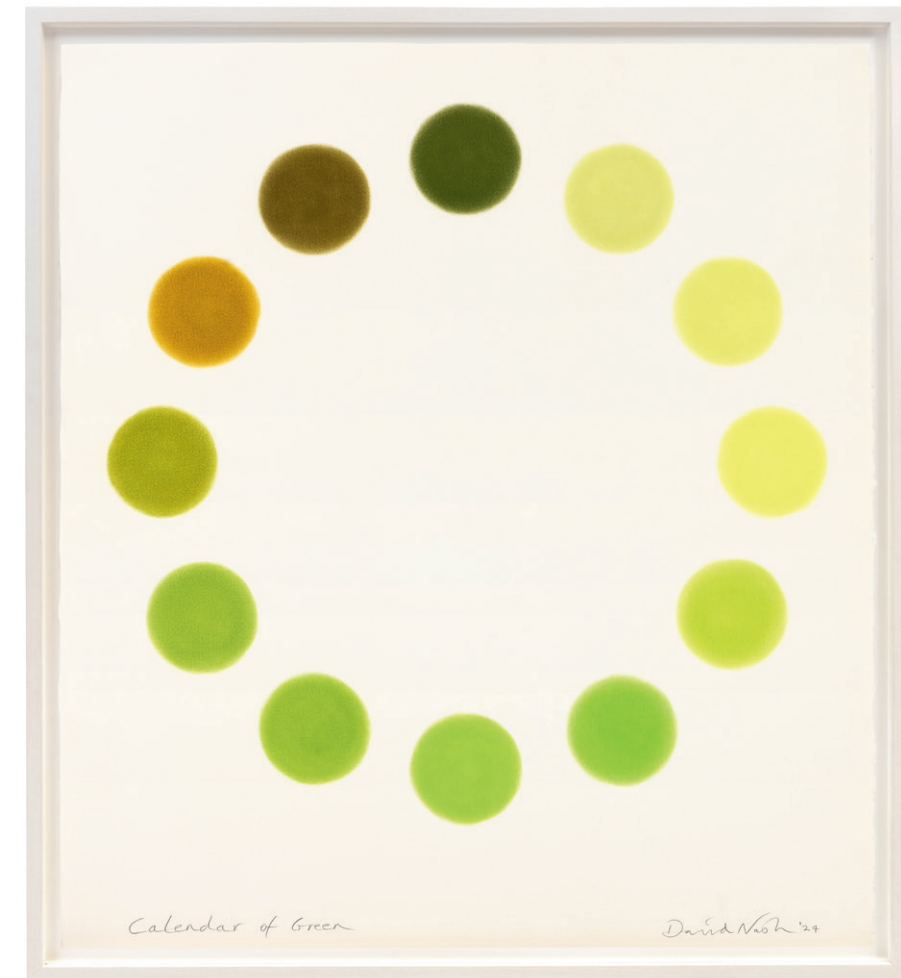
78 Yellow around White, 2022
pigment on paper, 3 parts, 154.5 x 102.5 cm each

While an art student in the 60s I came across George Rowley's *Principles of Chinese Painting*. Among the many headings, the one that has stuck with me most is "Seasonal Aspect." Living in the northern temperate latitudes I move through the four distinct phases of the seasons experienced in light, temperature, weather, and trees and less visibly in the body senses. A cycle that I have been very aware of as a child and in my life's work as an artist.

The works made recently about seasonal colours started with making a card for my partner's July birthday with the colours of 'July'. This opened the possibility of sensing colours through the year. This coincided with my buying an entire rack of Sennelier soft pastels at a closing down sale of an art supplies shop. 400 colours, 2 or 3 of each in each slot which was secured to my studio wall. I had only occasionally dipped into it as my habit was to use my familiar Unison pastels but now this rack of pastels became a vital resource for a project that has occupied me for 18 months.

I found it clearer to use 'memory sensing' to find a season's colours. Trying to observe the colours of the immediate season I was in was pictorially distracting. The point was to bring together a relationship of colours that added up to the mood-quality of a season.

It was a case of honing these circular colour shapes, varying sizes, colour densities and how hard or soft the edges were as well as location on the paper to each other.



79 Calendar of Green, 2024
pigment on paper, 115 x 102 cm

Quand j'étais étudiant en art, dans les années 1960, je suis tombé sur l'ouvrage de George Rowley intitulé *Principles of Chinese Painting*. Parmi les nombreux chapitres, celui qui m'a le plus marqué portait sur l'aspect saisonnier. Vivant sous les latitudes tempérées du nord, je traverse chaque année les quatre saisons, qui se manifestent par la lumière, la température, le temps qu'il fait, les arbres, et de manière moins visible, par les sens du corps. C'est un cycle dont j'ai toujours été très conscient dès mon enfance et dans ma vie d'artiste.

Mes travaux récents sur les couleurs des saisons ont commencé par la réalisation d'une carte pour l'anniversaire de mon épouse, en juillet, avec les couleurs de ce mois. Cela m'a ouvert la possibilité de travailler les couleurs tout au long de l'année, ce qui a coïncidé avec l'achat d'une gamme entière de pastels secs Sennelier à l'occasion de la liquidation en Angleterre d'un magasin de matériel d'art. J'ai installé au mur de mon atelier les 400 couleurs, à raison de deux ou trois bâtons dans chaque casier. Je ne m'en suis servi qu'occasionnellement, car j'avais l'habitude d'utiliser mes pastels Unison, mais cette collection de pastels est devenue une ressource vitale pour un projet qui m'a occupé durant dix-huit mois.

Pour trouver les couleurs d'une saison, j'ai préféré utiliser la « sensation mémorisée ». Essayer d'observer les couleurs d'une saison au moment où je la vivais était picturalement distrayant. Mon objectif était de réunir des relations de couleurs qui venaient s'ajouter à l'humeur d'une saison.

J'ai voulu affiner ces formes colorées circulaires en variant les tailles, la densité des teintes et la dureté ou la douceur des bords, ainsi que leur emplacement sur le papier les unes par rapport aux autres.



80 January, 2024

81 March/April, 2024

pigment on paper, 102 x 63.5 cm each



82 May, 2024
pigment on paper, 102 x 63.5 cm



83 July, 2024
pigment on paper, 102 x 63.5 cm



84 September/October, 2024
pigment on paper, 102 x 63.5 cm



85 November, 2024
pigment on paper, 102 x 63.5 cm



86 Primary Arc, 2024
pigment on paper, 102.5 x 153 cm



87 Primary Arc, 2024
pigment on paper, 102.5 x 153 cm

Red, Yellow and Blue, the Primaries, the Big Three, the source of all other colours. When the three are put side by side they feel like separate facts, independent from each other. But as soon as two are mixed they willingly yield to being another colour in an abundant secondary realm.

I have found that by putting them into relationship as Arcs they do positively coexist while still maintaining their Primary status. Two Primaries over an arched shape of one Primary. The visual results of the each of the six variations are very different.

Le rouge, le jaune et le bleu, couleurs primaires ; les trois grandes couleurs, la source de toutes les autres couleurs. Lorsque ces trois couleurs sont mises côte à côte, elles sont perçues comme des réalités distinctes, indépendantes les unes des autres. Mais dès que deux d'entre elles sont mélangées, elles cèdent volontiers leur place à une autre couleur dans l'abondant domaine des couleurs secondaires.

J'ai constaté qu'en les mettant en relation sous forme d'arcs, les couleurs coexistent positivement tout en conservant leur statut de couleurs primaires. Deux primaires sur la forme en arc d'une primaire. Ces six variations donnent chacune un résultat visuellement très différent.



88 Oak Leaves Arc III, 2024
pigment on paper, 92 x 152 cm



89 November Arc, 2024
pigment on paper, 56 x 101.5 cm



90 November Arc, 2024
pigment on paper, 102.5 x 139 cm

The year long project at Kew Gardens in 2012 gave me access to the scientists at the Seed Bank in Wakehurst. They research the many strategies that plants have evolved to distribute their seeds. These scientists communicate their findings with great enthusiasm. From the many extraordinary methods, the ones involving colour were of particular interest to me. The Bird of Paradise seeds are hard and black with a bright orange/red fur-like fluffy wing which attracts birds. The Traveller's Palm in Madagascar also produces a hard black seed which has a bright blue tissue-like wrapping, very like a paper-wrapped sweet. Lemurs can see blue and are attracted to eat the indigestible seed. By the time the seed has worked its way through the lemur's guts they have moved a long way from the plant.

Le projet de résidence et d'exposition aux Kew Gardens en 2012 m'a permis de rencontrer les scientifiques de la banque de graines de Wakehurst, qui étudient les nombreuses stratégies développées par les plantes pour diffuser leurs graines. Ces scientifiques divulguent leurs découvertes avec beaucoup d'enthousiasme. Parmi les nombreuses méthodes extraordinaires dont se servent les végétaux, celles qui font appel à la couleur m'ont particulièrement intéressé. Les graines de l'oiseau de paradis sont dures et noires, et dotées d'une aile duveteuse orange/rouge qui attire les oiseaux. L'arbre du voyageur de Madagascar produit également une graine noire et dure, enveloppée d'un tissu bleu vif qui ressemble à un bonbon emballé dans du papier. Les lémuriers, qui voient le bleu, sont attirés par cette graine indigeste. Quand elle ressort de leurs intestins, la graine est déjà loin de la plante qui l'a produite.



91 Birds of Paradise, 2012
pigment on paper, 56.5 x 75.5 cm

92 Traveller's Palm, 2012
pigment on paper, 56.5 x 75.5 cm

Chronology

1945

Born in Esher, Surrey, England.

1963-67

Studies at Kingston College of Art.

Moves to Blaenau Ffestiniog, North Wales in 1967.

1968-70

Purchases Capel Rhiw and adjacent schoolhouse.

Postgraduate studies at Chelsea School of Art.



David Nash planting Ash Dome, 1977



Wooden Boulder, 1979

1971-73

Begins working Cae'n-y-Coed woodland.

Marries artist Claire Langdown.

First solo exhibition, *Briefly Cooked Apples*, at York Festival.

Birth of son, William.

1974-76

Exhibited in *Condition of Sculpture*, Hayward Gallery, London.

Included in *Summer Show III*, Serpentine Gallery, London.

1977-79

Birth of son, Jack.

Plants *Ash Dome 'A Space for the 21st Century'* in Cae'n-y-Coed woodland, Feb 1977.

Begins working with chainsaws.

First residency, at Grizedale Forest in Cumbria.

Carves *Wooden Boulder* and rolls into stream.

Collaboration with sculptor Paul Neagu. Resulting works exhibited at the LYC Museum, Cumbria.

1980-82

One of eight artists selected for *British Art Now: An American Perspective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA.

Yorkshire Sculpture Park Fellowship, with subsequent exhibition.

Twenty days with a Mizunara project in Kotoku, Upper Nikko province, Japan.

Works shown in touring exhibition *Aspects of British Art Today*.

Converts a derelict shop near Capel Rhiw into a drawing studio.

1982-84

Sod Swap, Hyde Park and Cae'n-y-Coed, on display at Serpentine Gallery, London.

Plants *Blue Ring* in Cae'n-y-Coed.

From September to December, travels to Japan with family.



Snow Stove in Japan, 1982



David Nash at Annelly Juda Fine Art, 1986

1985-89

One of six artists selected for USA touring show *A Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*.

First exhibition at Annelly Juda Fine Art, London, 1986.



Ashton Court, Wood Quarry 1989

1990-92

Converts a derelict shop into a new drawing studio.

1992-94

Works in northern Hokkaido, Japan, in spring and summer 1993 and February 1994.

Otoineppu Spirit of Three Seasons touring exhibition, Japan opens in June 1994.

Nagoya commission *Descending Vessel*.

Walily project at Radunin, Poland.

1995-97

Mes En/la def Bose project in Barcelona, Spain.

Exhibitions in Barcelona and Palma de Mallorca, Spain.

David Nash - Language of wood, Pyo Gallery, Seoul.



Capel Rhiw, 2007



Cube, Sphere, Pyramid installed in Wales, 2007

1998-99

Elected Royal Academician.

Appointed Research Fellow, University of Northumbria.

Awarded Honorary Doctorate in Art and Design, Kingston University.

2000-02

Line of Cut, Galerie Lelong & Co., Paris.

Three Forms for Chicago, Museum Campus, Chicago.

Awarded Honorary Doctorate in Humanities, University of Glamorgan.

Shift, Galerie Lelong & Co., New York.

2003-04

Awarded Honorary Fellowship in Fine Art, University of Wales, Cardiff.

Awarded OBE for services to art.



David Nash - A Natural Gallery, Royal Botanic Gardens Kew, 2012

2005-09

Pyramids Rise, Spheres Turn and Cubes Stand Still, Annely Juda Fine Art, London.

David Nash, Kukje Gallery, Seoul.

David Nash - New Works, Haines Gallery, San Francisco.

David Nash - Monumental Sculpture, Kunsthalle Mannheim, Germany.

2010-11

Solo retrospective at Yorkshire Sculpture Park.

Reinforces *Capel Rhiw* floor to bear the weight of the sculpture collection.

2012

David Nash - A Natural Gallery residency and exhibition at the Royal Botanic Gardens Kew, London, begins in April 2012.

2014-18

Coalbrookdale Museum of Iron, England.

Nature to Nature, Fondation Fernet-Branca, St Louis, France.



David Nash charring in 2020



Ash Dome with Oak Ring, 2023

Columns, Peaks and Torsos, Galerie Lelong & Co., Paris, France.

First the Wood, then the Form, Museum Lothar Fischer, Neumarkt, Germany.

Wood, Metal, Pigment, Annely Juda Fine Art, London.

David Nash at Jakobshallen, Galerie Scheffel, Bad Homburg.

2019-22

Young oak saplings planted around the outside of the dying *Ash Dome*, future generations will tend *Oak Dome* 'A Space for the 22nd Century'.

David Nash: *Sculpture Through the Seasons*, National Museum Cardiff.

David Nash: *200 Seasons*, Towner Art Gallery, Eastbourne.

David Nash: *The Many Voices of the Trees*, Galerie Lelong & Co., Paris.

Return to the Forest, Grizedale Forest Centre, Cumbria.

David Nash: *Full Circle*, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield marking 40 years of association with YSP.

2023-24

Part of group exhibition at Kettle's Yard Cambridge, celebrating the legacy of LYC Museum, Cumbria, nearly 50 years after his first collaboration with Li Yuan-chia.

David Nash: *45 Years of Drawing*, Annely Juda Fine Art, London; Galerie Lelong & Co, Paris.



David Nash in his drawing studio, 2024

ISBN 978-1-915989-05-5

Essay © William Varley, 1982

Texts © David Nash, 2024

Translation into French: Jean-François Allain

Works © David Nash

Catalogue © Annely Juda Fine Art / Galerie Lelong & Co. / David Nash 2024

Printed by Albe de Coker, Belgium