

“ Francois Mechain. Ejercicio de las cosas ”

Iglesia de la Universidad de Santiago de Compostela

2 junio – 17 julio de 2005

(con la Galeria Spectrum-Sotos, Zaragoza y Manuel Vilarinio)



“Genius loci”

Si nacer en un lugar puede deberse a la casualidad, apropiárselo para siempre supone pensar a menudo en el, dedicarle tiempo y mucha atención. Solamente a costa de este ejercicio cotidiano todos apreciarán su complejidad. Todo espacio es, en efecto, un concentrado de memorias sedimentadas, de trozos dispersos que decidimos apropiarnos o no. En estos tiempos en los que la historia se reduce a su expresión más sencilla en nombre de la sacrosanta *posmodernidad* y sin embargo de cuyo conjunto se calculan hoy los temibles límites, todo el mundo debe comprender que vivir en un lugar consiste en *vivir ese lugar*. Que es pues necesario determinar los elementos que lo forman y multiplicar las formas de interrogarse. La vida de un ser humano es muy corta respecto al tiempo geológico. No somos y no seremos jamás otra cosa que "pasadores" o individuos de paso, de un espacio a otro, de un tiempo a otro. Pero, entonces ¿por dónde pasamos, qué se nos transmite y qué transmitimos a su vez? Sin duda son estas las verdaderas cuestiones.

En cuanto a mí, nací en un pequeño pueblo de origen romano del cual me fui muy pronto para satisfacer mi necesidad de espacios nuevos. He viajado mucho y he convertido esto uno de los fundamentos de mi trabajo. Además me di cuenta enseguida de que si bien existía la felicidad de

marcharse, existía también la felicidad de regresar, acompañada del extraño sentimiento de quizá haber rodeado un poco mejor esos espacios en los cuales me inmiscuyo de repente, en los cuales, como viajero de un día, vengo a dejar mi maleta. Comprender de repente donde estoy – y en consecuencia lo que puedo hacer allí – consiste en desbrozar mi jardín, allí entre las zarzas, *re – conocer*, reconstruir *vínculos* a partir de lo disperso, formular una estética transmisible y aceptable para el Otro.

Los trabajos que se pueden ver aquí representan los dos períodos más recientes de mi trayectoria. Hay que apreciarlos a partir de la noción de *in situ*. En la serie de “Esculturas-ficción” (1987 – 1989) cuestiono ya su contenido. Recogidos, inscritos en un repertorio, reorganizados en un lugar, en un tiempo y según un cierto orden, lo vegetal constituye la materia de base de mis esculturas. Sin embargo no se trata todavía del “exotismo” de los grandes viajes. En efecto, todas estas esculturas nacieron en mi entorno más próximo. Tienen el gusto y el olor de la vecindad pues salieron de lugares que frecuentaba entonces casi diariamente. Lugares que sabría recorrer a ciegas y materiales que conozco profunda e instintivamente. Se trataba simplemente de ordenar.

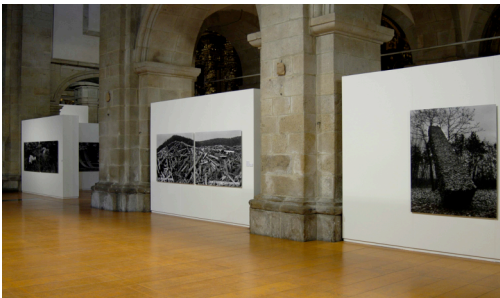
Esta serie de “Esculturas-ficción” cuestiona también ampliamente la herramienta fotográfica, su manera de *re-presentar* el mundo, *re-presentar* en el sentido de presentar de nuevo. Pues fotografiar no es nunca una manera neutra de aprehender las cosas. Es un lenguaje codificado, una *re-presentación* orientada cuyas reglas raramente se enseñan. Por ejemplo, las implicaciones de las leyes ópticas, la elección de la velocidad de obturación, la profundidad del campo, etc ... son elementos constitutivos de toda fotografía y por lo tanto otras tantas elecciones que hacer. Manipulan su significado. Pues mis esculturas se han construido siempre a partir no de lo que percibía el visitante de los lugares sino el visor de mi cámara fotográfica. Las construyo según lo que interpreta la imagen, por lo que dejará huella pues es la única manera de perpetuar lo efímero. Así, voy constantemente a verificar la imagen de la escultura en mi lente. Entonces, como todo punto de vista supone elegir, hay que decidirse por uno, en un tiempo y un lugar estrictamente determinados. Todo el mundo sabe que la imagen no es la cosa, todavía menos su huella. No es más que una versión en dos dimensiones, un “posible” con todas sus ventajas ...y limitaciones.

El año 1990 representa un momento clave en mi trayectoria. Comienzo a disfrutar de becas de trabajo. Mis invitaciones provienen de encargos exteriores a mi territorio cotidiano, en Francia o, más a menudo, en el extranjero. La empresa se complica. Producir significado cuando justamente se acaba de llegar a un lugar que no se conoce, cuando por lo tanto se es el “bárbaro” en el sentido griego del término, el “extranjero”, obliga a hacer tabla rasa, a sumergirse en lo desconocido. La “cosa” está delante de vosotros, sin referencias, incomprensible. Nunca habéis partido de esto. Se os escapa constantemente de las manos. Por lo tanto hay muy pocos puntos de apoyo sobre los que razonar, y lo que quizá es peor, por el contrario, hay una multitud de posibles direcciones totalmente desconocidas. La experiencia continúa sobre un hilo tendido sobre el vacío. Y, ¡qué vacío! Sin embargo, paradójicamente, gracias al abandono de las certitudes, de esta situación de peligro aparecen los nuevos *vínculos* y más tarde la *esencia* tanto tiempo buscados. Como habría podido decir Michel Foucault, comprender supone que se esté siempre “amañando” las reglas y sobretodo las propias reglas.

Desde hace quince años me he preocupado por hacer de la escultura una figura emblemática del lugar, dar a leer lo que un día fue visible pero ya no lo es, hablar *de lo que se trata realmente* allí, en el mismo lugar, *re-presentar* esa *esencia*. Quizá algunos verán ahí un camino muy complicado

y rechazarán seguir mis pasos. Lo comprendo perfectamente. Pero, entonces ¿cómo explicar, sin simplificar, nuestras relaciones con el mundo cuando ya conocemos su complejidad? Lejos de toda construcción semántica demasiado intelectualizada, nos queda entonces la posibilidad de una aproximación puramente sensible donde el corazón triunfe sobre la razón. Es la otra cara de mi trabajo. Apuesto a que cada uno sabrá encontrar su hilo de Ariadna.







“Lasalle River”

(Winnipeg, Manitoba, Canada, 1996)

Una fotografía sobre papel a la plata en blanco y negro pegada sobre aluminio: 198 x 110 cm

Dos “detalles” sobre papel a la plata en blanco y negro pegados sobre aluminio: 2 veces 35 x 35 cm

In situ, escultura efímera, 3 troncos de roble, corteza y arcilla seca: 550 x 550 x 35 cm

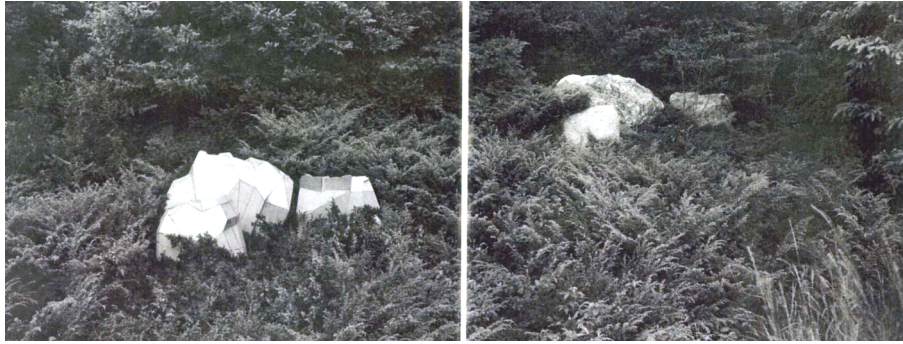
Situada en lo que se conoce como las Praderas, en el seno de las inmensas planicies canadienses, Winnipeg es la capital del estado de Manitoba. Para mí como europeo, preocupado por descubrir “bellos paisajes”, no hay el más mínimo montículo, todo es plano, irremediamente plano. Por lo tanto, hay pocas imágenes fuertes. Solamente ese sentimiento de estar en un lugar de “paso” donde el otro lugar está siempre detrás del horizonte. Donde se comprende mejor que el *nomadismo*, el camino haya podido imponerse en todos como forma de vida y de pensamiento.

Y después ese héroe emblemático que fue Louis Riel, un blanco aventurero de los bosques de origen francés que en los años 1860 osó desafiar la ley casándose con una india. Un revolucionario subido de tono que organizó la resistencia, llegó a fundar su propio partido político pero que de todas formas acabó ahorcado por las autoridades de la época.

Por lo tanto se trata de una cuestión de mestizaje, que se refiere a lo humano o a los materiales de la escultura que se presenta aquí (trozos de roble parcialmente cubiertos por su corteza, barro seco y pedazos de corteza aquí y allí). Una imbricación de materiales que hace difícil la localización de los diversos elementos en el seno de la imagen.

Una imagen muy grande y dos “detalles” resaltados como en los libros de pintura, para informar mejor y despejar las incertidumbres de la primera mirada. Dos “detalles” fotográficos cuya ampliación extrema y sus dos inevitables consecuencias, el aumento del grano y del contraste, acaban paradójicamente volviendo todavía más confusos.

¿Es una parábola del viajero en busca constante, una metáfora del estado del mundo? La verdad fluctúa y sus territorios son nómadas.



“Le haut du Fleuve”

(Saint-Jean-Port-Joli, Quebec, Canadá, 2000)

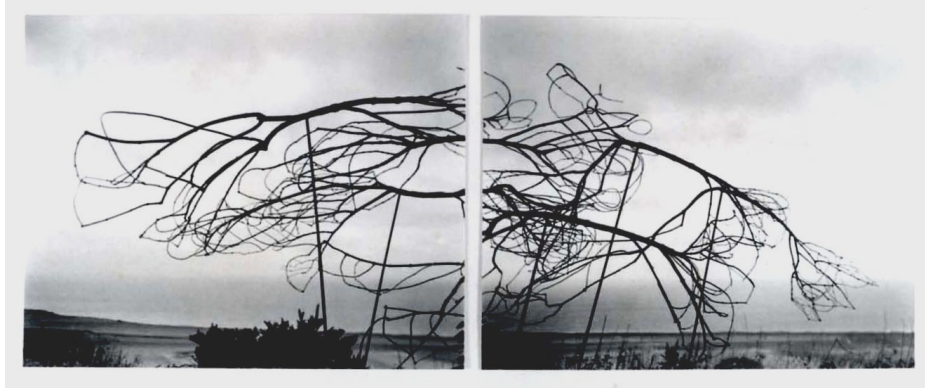
Díptico sobre papel fotográfico en blanco y negro pegado sobre aluminio: 310 x 110 cm

In situ, escultura efímera, árboles y plantas, grupo de 3 peñascos (500 x 300 x 160 cm); grupo de 3 esculturas de madera de espinera manufacturada (190 x 120 x 60 cm)

Situado entre el Río (es el nombre que dan los quebequeses al Saint-Laurent) con una amplitud en este lugar de aproximadamente treinta kilómetros y el inmenso bosque que se extiende otros quinientos kilómetros, hasta el estado de Maine en los Estados Unidos, rodeado por los dos lados por estas dos inevitables presencias, el lugar es minúsculo y mi gesto de escultor, incluso tocado por el guiño “cézariano”, está muy desfasado.

Sin embargo se plantea la *cuestión de la copia* que siempre ha perseguido a la escultura. Al proponer una interpretación mimética y a la vez abstracta de los tres peñascos situados aquí desde la noche de los tiempos, materializo mi voluntad de creación, pero también lo ridículo de mi empresa. La utilización de madera de espinera manufacturada riza el rizo: la madera cortada, trabajada en la fábrica, nos cuenta bajo otra forma el lugar de donde salió, y vuelve para pudrirse y desaparecer definitivamente.

Aunque escultor en un primer momento, soy también fotógrafo. Examino el mecanismo de fotografía y sus derivados semánticos. Si, en efecto, miméticamente el grupo de peñascos y su facsímil parecen tener las mismas dimensiones en la imagen, la realidad sobre el terreno es muy diferente: 500 x 300 x 160 cm los primeros, 190 x 120 x 60 cm los segundos; por lo tanto la colocación de los objetos que fotografío en el dispositivo escénico y la elección de la óptica orientan el sentido de la respuesta visual y deforman nuestra relación con la realidad. ¡Qué paradoja para un escultor de fotografías con la verdad de la materia!



“Machine végétale”

(Paisaje de Mont Hubert, Sangatte, Francia, 1993)

Díptico fotográfico sobre papel a la plata en blanco y negro pegado sobre aluminio: 300 x 117 cm

In situ, escultura efímera, madera de saúco y pies metálicos: 730 x 340 x 350

Estamos frente a Inglaterra, allí donde el paso es más estrecho. A lo largo, en los dos sentidos, se ven decenas y decenas de navíos, como todos los días en este lugar. La luz es difícil, en constante movimiento. Según las condiciones meteorológicas, a veces se puede entrever a lo lejos la línea de los altos acantilados blancos de Dover. Pues Dover para Francia representa “la pérfida Albión”, el enemigo hereditario con el cual cruzó armas tan a menudo. Pero significa también ese Otro que se nos parece tanto.

Un punto en el horizonte que desde 1909, mientras no estábamos más que en los primeros tiempos de una balbuceante aviación, fascinó a dos locos voladores como Hubert Latham y Louis Blériot. El primero fracasará varias veces, allí, muy cerca, al borde del abismo; el segundo logrará completar esa primera travesía de la Mancha a bordo de su querida “Antoinette” lo que lo convertirá para siempre en un héroe.

Aquí se trata de esa historia. Realizar por fin con una máquina voladora el salto de pulga técnicamente perfecto que permita alcanzar esa lejanía y sin embargo tan próxima. Pero, ¿cómo conseguirlo? Ya existe ese navío alado llamado avión pero que se asemeja todavía demasiado a su modelo el pájaro. Un frágil esquife que se parece extrañamente a esta escultura hecha de ramas de saúco cuyas grandes virtudes son su flexibilidad y adaptabilidad al lugar. Cortadas allí mismo, unidas según el modelo de los grandes pájaros marinos, esta forma sabe adaptarse al colérico viento. Ella os llevará allí, sin tropiezos, sanos y salvos, a esa orilla soñada convertida repentinamente en una amiga.

(En 1993 la escultura fue construida simbólicamente muy cerca de la entrada del túnel de la Mancha, todavía en construcción en esa época).



“Molleskov”

(Península de Fyn, Odense, Dinamarca, 1994)

Tríptico sobre papel fotográfico en blanco y negro pegado sobre aluminio: 365 x 114 cm

In situ, escultura efímera, troncos muertos y hojas de haya: 1250 x 550 x 500 cm



“Bailleul”

(Parque del Palacio de Bailleul, Normandía, Francia, 1994)

Tríptico sobre papel fotográfico a la plata en blanco y negro pegado sobre aluminio: 430 x 110 cm

In situ, escultura efímera, gramíneas, troncos muertos de castaño, troncos de haya procedentes del Parque: 840 x 200 x 240 cm

Una simple coincidencia de dos encargos, uno procedente del Museo de Fotografía y de arte contemporáneo de Odense y el otro del Palacio de Bailleul, en la provincia francesa de Normandía, puede un día convertirse en una casualidad objetiva. Así, en la primavera de 1994 yo exploraba la isla de Fyn en el archipiélago danés. Me daba cuenta de la omnipresencia del mar en el paisaje y de la importancia de los vestigios de la civilización vikinga. Algunos meses más tarde, al principio del verano, los propietarios del Palacio de Bailleul en Normandía, relacionados lejanamente también con las migraciones procedentes de Escandinavia, me invitaron a intervenir

en su parque. Estando ya en esa época muy preocupado por la construcción geopolítica de Europa, se me ocurrió la idea de estudiar la historia de los dos lugares. “Aquí y allí”, el vínculo vikingo sería mi hilo de Ariadna.

Sobre el paisaje de Mølleskov, una escultura de una docena de metros de largo hecha de grandes trozos de troncos muertos replantados en el suelo, se coloca en el hueco natural de la orilla y recuerda la forma de una nave vikinga cuyos vestigios se ven muy cerca de allí. Un cascarón que parece varado, encallado, generosamente abierto sobre una línea del horizonte esencialmente marino.

A dos pasos del Palacio de Bailleul, se encuentran tres cabañas de estructura elemental, hechas de hierba, ramas y troncos del parque. Amontonadas, doblemente cerradas sin puertas ni ventanas, no resultan menos ligeras y frágiles como juguetes abandonados bajo los árboles. Dispuestas en oblicuo, se orientan según un eje norte-sur como una evocación codificada de la posición geográfica de Mølleskov.

Todo el mundo sabe que escapamos raramente de los primeros amores. Por lo tanto se comprenderá que no pueda renegar del interés que siempre he sentido por el “cambio” de las cosas aprendidas de la fotografía a la plata. Por lo tanto, interés por el cambio del procedimiento “positivo - negativo” pero también a veces por los vuelcos de la historia. Así, los especialistas más eminentes nos confirman hoy que en el 911, el Rey de Francia, Carlos el Simple, cansado de los desastres ocasionados por las repetidas invasiones de los guerreros vikingos, propuso un día a su jefe concederle la rica provincia de Normandía. Con tres condiciones: cesar las masacres, que se volvieran sedentarios y no rezar más que a un solo Dios, el de los cristianos. El pacto se cerró rápidamente pero muy pocos lo recuerdan. Entonces, cuando en adelante encontréis en esta admirable provincia, a la vuelta de un camino vacío, una de esas casas o iglesias cuyo tejado está hecho con un simple casco de barco boca arriba, ¿quizá penséis un poco en esto? (el mejor ejemplo es del tejado de doble casc de la Iglesia de Honfleur)



“Double négatif”

(Parque del Palacio de Bailleul, Normandía, Francia, 1995)

Díptico sobre papel fotográfico en blanco y negro pegado sobre aluminio: 310 x 120 cm

In situ, escultura efímera, plátanos y hierbas del parque: 1500 x 450 x 510 cm

“Doble negativo”. Todo el mundo conoce la obra realizada por el land-artista Michael Heizer en Arizona en 1969-1970. Las dimensiones de esta escultura ciclópica son 24000 toneladas de tierra desplazadas, 457 x 15 x 9 metros. Una empresa a la medida del desierto y de un proyecto prometeico.

En “Doble negativo”, el del parque del Palacio de Bailleul, la cuestión es distinta. A pesar del divertido guiño de uno de mis “pares”, mi propósito va más lejos. En efecto, invitado por segundo año consecutivo por los propietarios del lugar mi única dificultad era intentar “dar una continuidad” a la experiencia de 1994 y, a diferencia de Heizer, trabajar como europeo, es decir, en las relaciones con el espacio que podemos mantener con nuestro continente, con su cultura. Quería hablar de la escala humana, la que encontramos, por diferentes razones, en los trabajos de Richard Long, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy e incluso en David Nash. Esta ha sido siempre una de mis preocupaciones, mostrada ampliamente en mis trabajos canadienses de 1990 y 1991.

De momento mi escultura debía encontrar, de una manera u otra, su lugar “preciso”, encontrar unas dimensiones adecuadas a la medida de ese espacio. Un espacio tanto más restringido cuanto que apenas podía extenderme. Entonces, por qué no trasladar un material tan “vulgar” como el césped hacia arriba, privándolo excepcionalmente de sus “raíces”. El objetivo de mi empresa era “despegarlo”, hacer “levitar” en el espacio ese material pesado y convertirlo en algo sin consistencia, darle una perennidad al menos estacional. Así, arranqué, consolidé, volví a sembrar, inventé un dispositivo de regadío integrado para que esa “piel del mundo” hecha escultura de repente pudiera seguir creciendo y desafiando las leyes de la gravedad.

Y después siempre existe lo fotográfico y sus respuestas codificadas. Una vez “levantado”

físicamente el material a la plata “vuelve” conceptualmente a dos tiempos: por medio de dos fotografías repentinamente invertidas y observadas y gracias a la producción de un gran tiraje de negativos, que como una pregunta pidiendo nuevas respuestas, acaba de “echar abajo” las certitudes de una representación en blanco y negro ya totalmente obsoleta. Se ha rizado el rizo. Triturados, deshuesados, materiales y re-presentaciones se definen en nuevos territorios. Reanudan las ideas de “renovación” y de “cambio” de las que me ocupé durante meses el año anterior y prueban que, una vez más, la verdad, aunque sea fotográfica, es a menudo sospechosa.



“Traouiero”

(Ploumanach, Bretaña, Francia, 1992)

Una fotografía sobre papel a la plata en blanco y negro encolada, flechas negras y marca con letras blancas: 150 x 120 cm (Nº 1)

Una fotografía sobre papel a la plata en blanco y negro pegada sobre aluminio: 150 x 120 cm (Nº 2)

In situ, escultura efímera, castaño y cuerdas de amarre: 120 x 900 x 510 cm

Invierno 1987. Una tempestad de una rara violencia asola el norte de Bretaña. Los daños son considerables. La flora y en particular los árboles mostrarán para siempre las huellas de este suceso excepcional.

Primavera 1992. Residiendo en el paisaje de “Traouiero” (la palabra significa pequeño valle en bretón) me doy cuenta de hasta que punto el viento, siempre presente en este lugar, constituye, como para “Machine végétale”, en Mont Hubert, uno de los elementos del paisaje. La cosa es sencilla. Una atenta observación de los árboles me indica sin embargo que 1987 debió ser un momento realmente excepcional. Ya no se trata del viento del norte, del viento austro, del mistral o de los alisios, sino más bien de una tempestad. Se cuenta que fue una tempestad que ha quedado en los anales de la historia. Y que dejó por todas partes sus huellas demostrando, una vez no crea costumbre, que la naturaleza no había sabido, no supo, adaptarse. A pesar de que los árboles están hechos de una materia, madera, una de cuyas características es su extraordinaria flexibilidad, todo el mundo sabe, que igual que el brazo o la pierna de un hombre se rompe cuando se hace un gesto inadecuado, la rama se dobla bajo la fuerza del viento, resistiendo la mayoría de las veces pero rompiéndose en casos excepcionales. Todo tiene un límite.

Nº 1 – “Traouiero” frente a la foto.

Viento muy violento. Fotografía hecha de pie con una exposición de varias decenas de segundos. Después de todo el sexagésimo segundo no es más que una convención. En la imagen hay una

parte muy nítida, el tronco. En ningún momento se ha movido. Resiste las borrascas más violentas.

Las partes desenfocadas, representadas a posteriori mediante flechas negras, indican los “territorios” de flexibilidad, las posibilidades de doblamiento de cada rama. Para un árbol sobrevivir significa poder mantenerse en el espacio de esos *límites*.

Nº 2 – “Traouiero” frente a la escultura.

Con el oído y el tacto llevo cada rama hasta su *límite* de ruptura. Una vez determinado, como una fotografía captando una situación dada, el territorio de flexibilidad es “trabado” en tensión mediante una cuerda de amarre. Por lo tanto, es una cartografía de los “datos vitales” de ese castaño pero es también una cartografía de mi propio territorio de acción. Llueve, como tan a menudo en estas regiones. Las ramas están resbaladizas. Un ataque de vértigo, el miedo al vacío me asalta de repente. No puedo trabajar más alto. Y ese lugar es aquí, en la parte superior de la imagen, al nivel de los últimos tensores.



“Gap”

(Shriver’s Bend, paisaje de Ox-Bow, Saugatuck, Michigan, USA, 2001)

Una fotografía sobre papel a la plata en blanco y negro pegada sobre aluminio: 115 x 115 cm

In situ, hojas de roble rojas, recortadas: 150 x 150 cm

El lago Michigan está ahí a dos pasos, detrás de la duna, tan cerca que se siente su presencia; una presencia fuerte, inevitable. Pero por otra parte, ¿por qué llaman lago a esta extensión de agua que se parece en todo al mar? Con sus playas, blancas, bellas y sin final como en las revistas. Con esa línea del horizonte, sin final también, de la que no emerge la menor tierra allí enfrente. Pues así es el Michigan: *Great, huge, giant*, fuera de la norma, fuera de la escala, como todo lo que se ve aquí, en esta América.

Y entonces, ¿qué se hace cuando se es escultor aquí, sobre el terreno? ¿Cinco, diez, veinte metros de alto? Es difícil que esta construcción encuentre la medida de estas inmensidades. Y después cuando no son los materiales los que resultan demasiado complicados de recoger, de reunir, es el tiempo el que falta. Pues el tiempo corre y se acelera como siempre aquí, en esta sociedad de hombres. No hay que jugar cuando el combate es demasiado desigual.

Será entonces de 150 x 150. Pero hablo de centímetros. Con estas hojas de *red oak* que nos rodean por todas partes. Pequeñeces sin importancia. Sin embargo, son hojas tan bellas que parecen cinceladas por el mejor orfebre. Recorridas por largas venas con curvas majestuosas, como inmensos ríos serpenteando en la selva brasileña. Portadoras de palabras fuertes, incluso inquietantes, recortadas en la vida, aunque sea vegetal. Hay que ir a buscarlas en esta masa y después recomponerlas: *caos, naturaleza, ciclo, you, I, name*, del verbo *to name* nombrar; también *gap* que significa *distancia*, una *distancia* que nos habla del *yo*, del *tu*, de la dificultad de escuchar, de dialogar, ya seas Hombre o Naturaleza; en resumen, de *expresar el mundo*.



“Borgo”

(BorgoValsugana, Provincia de Trentino, Italia, 1991)

Fotografía sobre papel a la plata en blanco y negro pegada sobre aluminio: 150 x 120 cm

In situ, escultura efímera, hayas, hojas de haya y de avellano: 1100 x 200 x 350 cm

En el sotobosque del Parque de Arte Sella no hay ningún rastro de organización humana. Los árboles y las plantas nacen y mueren allí donde mejor les parece. En su medio, un simple volumen geométrico, mi presencia en esos lugares.

Tres elementos se articulan visualmente a partir de un punto muy preciso que el espectador descubrirá solo. Allí donde eso tendrá sentido para él. Una búsqueda que por otra parte no se hace sin recordar el objetivo de toda fotografía – *decidir en tiempo y lugar*-, un propósito al cual reconozco deber mucho.

Una forma hecha de triángulos cuyas dimensiones máximas y mínimas corresponden con precisión a la envergadura de mis brazos (de mano a mano, brazos extendidos en cruz) y con el tamaño de mi mano (desde el pulgar hasta el meñique, con los dedos extendidos). Verdadera antropometría, autorretrato de sustitución, la obra evoca también el espacio entre el cielo y la tierra, allí donde reina la indeterminación. Mediante un juego de inversiones donde se verá el recuerdo de los cimientos positivo-negativo del tiraje a la plata, las tres partes de la escultura reconstruyen a escala reducida, como una cartografía del lugar, la posición exacta de las superficies boscosas en el espacio más ancho de las praderas.

Antiguamente Pascal se preguntaba: “¿qué es el Hombre en la naturaleza? Un Todo respecto a la nada, una nada respecto al Todo”. En alguna parte entre el cielo y la tierra, entre la naturaleza y la cultura, entre la luz y la penumbra en este sotobosque de hayas, pienso en un lugar con algunas brazadas de ramas como hubiera podido hacer, como un poeta, con algunos fragmentos de frases.



“Lauris”

(Palacio de Lauris, la Provenza, Francia, 2003)

Fotografía sobre papel a la plata en blanco y negro pegada sobre aluminio: 150 x 120 cm

In situ, escultura efímera, bosque de pinos y de cipreses, unos quemados, otros encalados: 560 x 650 x 400 cm

“Lauris, su palacio”. La información resuena como la publicidad de una revista. No podéis perderos el palacio. Desde que se distingue, percibís que os reta, colgado en su promontorio, por encima del Durance, arrogante en su uniforme de señor. Pues ha visto pasar a sus pies ese Grande de la Provenza, como ese Grande de España. Oh, se ven bien sus heridas, las señales del tiempo. No se le escapa ni una. Ha sido destruido, reconstruido, remodelado a lo largo de los años. Y no siempre de la mejor manera. Después de todo no más que el pueblo escondido detrás y que tan bien ha protegido. Un pueblo de la Provenza con todo, como tantos otros, viejo, muy viejo.

Y después allí muy cerca del palacio, en un minúsculo jardín cercado por muros, hay dos torres, una blanca, la otra negra sin que se sepa cual sujeta a la otra, repele a la otra. Dos torres de tamaño humano, hechas simplemente con árboles que han crecido allí y que recuerdan que el palacio en sus tiempos tuvo también las suyas. Dos torres tan cercanas que parecen intercambiar algún secreto.

El del gran incendio, hace algunos decenios, del que todo el mundo se acuerda con terror. Uno de esos fuegos de bosque gigantescos, incontrolables, que cambian en un instante los colores de la vida de una montaña en negras cenizas. Que marcan los espíritus y que os mantienen para siempre en el miedo.

También el de los hornos de cal que, durante años, han constituido la riqueza de este país. Pero que se apagaron, como se apaga la memoria cuando los últimos testigos desaparecen. Quizá algunos viejos se acuerdan todavía o se acuerdan de las personas que a su vez se acordaban. Todo se diluye al cabo del tiempo. Todo pasa. No hay gran cosa que hacer contra el olvido... .. si exceptuamos quizá la construcción de esculturas que hablen de eso.



“Arkadia”

(Bytina, Arcadia, Grecia, 1991)

Fotografía sobre papel a la plata en blanco y negro pegada sobre aluminio: 150 x 120 cm
In situ, escultura efímera, almendro, roble verde y piedras calcáreas: 1800 x 700 x 650 cm

Bytina, Grecia. Un pequeño pueblo como tantos otros en Arcadia. Alrededor hay colinas cubiertas por todas partes de esta vegetación típica de las regiones mediterráneas que podrían resumirse en una multitud de pequeñas bolas irritadas y diseminadas sobre antiguas terrazas en ruinas. Formas cuya escultura se hará eco magnificándolas. El almendro, el roble verde y las piedras calcáreas de las terrazas desmanteladas, son tres elementos escogidos como figuras emblemáticas de Grecia. Estamos lejos de las postales coloreadas vendidas a los turistas de paso. Estos elementos, arreglos amontonados, aglutinación de elementos normalmente dispersos, cantan el *genius loci* en una especie de condensación metonímica.

La escultura se organiza en función de un único punto de vista y la obra no existe más que gracias a su huella fotográfica. En efecto, ¿quién osaría aventurarse en esos lugares? Recurrí a un enderezamiento anamorfótico para obtener, a partir de la forma oval muy alargada (1500 x 350 cm) de un círculo de piedras casi perfecto, una proyección ficticia sobre el suelo de la esfera de roble verde contigua. Vuelvo a ser un escultor convertido en fotógrafo debido a las necesidades de la causa en mi cámara obscura durante la fase de ampliación. La realidad no existe.

El cielo nuboso hace eco a las partes blancas de la roca sobre el oscuro carrascal; la posición en el cielo en la parte superior de la imagen forma el equivalente de la zona de suelo, más abajo. En particular en esta obra “Arkadia” revelo los orígenes geográficos de mi lugar de acción pero rinde también homenaje a la “Arcadia” de los grandes pintores que admiro tanto. Y en particular a la obra de Claude Le Lorrain que se dice que tenía la costumbre de trabajar sobre dos telas a la vez, dos telas en las que el espacio vacío del cielo de una recortaría una superficie equivalente a la de las masas vegetales de la otra. Repeticiones, renovaciones, cambios continuos, la obra se esfuerza en fijar temporalmente un sentido que se escapa y se reconstruye sin fin.



“ Kaissariani ”

(En las alturas de Atenas, Grecia, 1993)

Fotografía sobre papel a la plata en blanco y negro pegada sobre aluminio: 150 x 120 cm
In situ, escultura efímera, plantas del carrascal: 960 x 160 x 130 cm

Kaissariani se encuentra en el Monte Hymette, por encima de Atenas. El lugar era considerado en la Antigüedad como el dominio de las abejas. Es una gran hondonada que cae en suave pendiente sobre los primeros barrios de la capital. Entre los elementos naturales presentes en el terreno laminado, innumerables cipreses, verdaderas “colonias vivientes”, jalonan el espacio hasta el Partenón visible en el horizonte. Las hierbas aromáticas invitan a concebir alguna “escultura de olores”. Construyo con estas plantas del carrascal montadas sobre un armazón de rejilla –notando de paso ciertas analogías de estructura entre las plantas y su soporte – una poderosa columna de casi diez metros de largo. Columna antigua acostada en el suelo después de algún seísmo como las de la Acrópolis allí al fondo ¿y/o vínculo con lo que constituye *la esencia* de la Grecia de hoy en día? Quiero expresar ese orgullo del siglo de Pericles que todo griego lleva en sí mismo, ese respeto a la religión – el célebre monasterio de Kaissariani está ahí, a dos pasos, detrás de la escultura – y al mismo tiempo esa atracción por la Atenas contemporánea, la de los coches y la comida rápida, ¿copia semejante de la pérdida de identidad de las megalópolis del mundo entero?

Seguramente algunos verán aquí un nuevo homenaje a la tradición pictórica. ¿Paisaje con presencia de “ruina agreste” para respetar las reglas de lo “bello pintoresco” o vista con “sfumato” como en Leonardo da Vinci? Le toca a cada uno decidir. Una cosa es cierta. A pesar de que Atenas, como la mayoría de las grandes ciudades de hoy en día, está devastada por la contaminación, no he dudado en infringir la fidelidad de lo “real”, mientras sé que ella se construye en la visión del fotógrafo. He “retocado” con mucha irreverencia la imagen con ferrocianuro para subrayar mejor las líneas de un Partenón cuyo brillo quería conservar.



“La Rivière Noire”
(Parque de los Laurentides, Quebec, Canadá, 1990)

Díptico sobre papel a la plata en blanco y negro pegado sobre aluminio, letras y cifras blancas: 296 x 118 cm

In situ, escultura efímera, espineras y abedules de papel: 1700 x 1400 x 400 cm

Una escultura hecha con una acumulación de trozos de madera de espinera y de abedul blanco, empujados allí por una excavadora con gran desorden, esperando que se pudran en este sitio por culpa de una industria forestal devastadora e irresponsable. La forma general de la escultura – allí donde intervengo – coge la forma de la línea de la cresta formada por los árboles que todavía están en pie – quedándose en su estado “natural”, todavía exenta de toda intervención humana.

Una pieza que remite a algunas “Montagne Sainte-Victoire” en las que las ramas de los pinos medio fuera del campo entran en el cuadro por los bordes, riman con el perfil de la montaña del horizonte y donde Cézanne, haciendo así subir los últimos planos hacia la superficie, instaura una especie de coalescencia pictórica entre lo próximo y lo lejano.

El encuadre fotográfico es de una precisión extrema. Permitiendo la homotecia de los dos contornos, invito al espectador a meditar sobre el poder de ilusión de la fotografía y de la mirada.

En la parte de abajo, a la izquierda del díptico, la palabra *Rivière Noire*, el lugar así llamado, da título a la obra. En efecto, considero que toda denominación catastral constituye la memoria concentrada del lugar, que mi trabajo de escultor consiste en poner al día el pasado invisible que ella encubre. A la derecha hay una enigmática línea de cifras y letras blancas. Se descifra así: estatura del artista (170) abedul (BO) largura máxima de los troncos de abedul transportados (100) sección máxima (35) espinera (EPI) largura máxima de los troncos de espinera transportados (350) sección máxima (10) duración de la actuación, ocho horas, como la jornada de trabajo de un obrero (8H) fecha de la actuación (1990). De esta forma, enfrentado a la inmensidad de los espacios canadienses, deseo batir mi record al mismo tiempo que pruebo el límite de mis posibilidades físicas. De hecho, antes de practicar la escultura en estos lugares, ¿no he circunscrito ya, como el corredor de fondo que soy, un territorio en el cual podría obrar durante los dos meses de mi estancia? Registro las medidas de mi cuerpo, los datos cuantitativos de la acción realizada, su duración, su fecha. Mi código de barras recurre a la fría nomenclatura de la sociedad de mercado, a lo que es “pasar por caja”. Lejos de una relación de fusión con la naturaleza tan querida para los Románticos, como simple individuo, en mi lugar, a mi escala, obstinadamente

transporto, amontoño, construyo. Ahorrador y paciente, contabilizo cada uno de mis esfuerzos. En pleno gesto artístico, quizá me acuerdo de los antiguos gestos, utilitarios y necesarios para mi supervivencia.

Otras obras :



“ Ardenant ”
(France, 1990)
150 x 120 cm



“Sculpture-fiction N°2”
(France, 1988)
150 x 120 cm



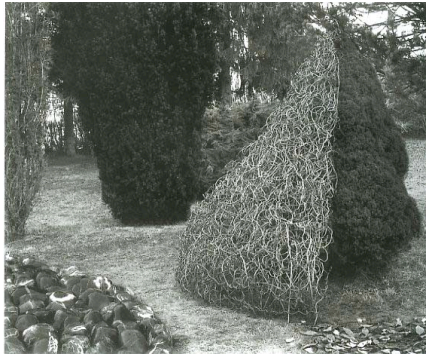
“Sculpture-fiction N°7”
(France, 1988)
150 x 115 cm



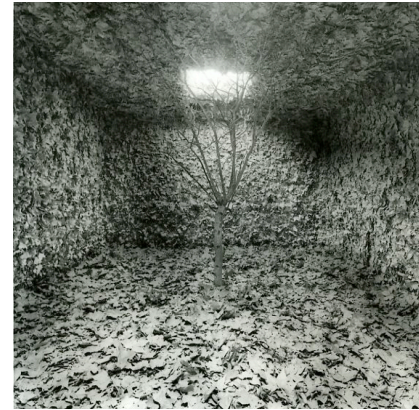
“Sculpture-fiction N°12”
(France, 1989)
115 x 115 cm



“Brioude”
(France, 1999)
195 x 95 cm



“ Montardon”
(Béarn, France, 2002)
150 x 120 cm



“Chambre d'écoute”
(Digne, France, 2003-2004)
115 x 115 cm