

## Symposium de Nagyatád

Mario Merola

Volume 6, numéro 3, printemps 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9787ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Merola, M. (1990). Compte rendu de [Symposium de Nagyatád]. *Espace Sculpture*, 6(3), 42–43.

**SYMPOSIUM DE SCULPTURE  
MONUMENTALE SUR BOIS  
NAGYATÀD,  
HONGRIE**

Mario Merola

Depuis quinze ans, des sculpteurs venant des pays de l'Est, mais aussi du Sud et de l'Ouest, d'Asie et d'Amérique, sont invités chaque année au Symposium de Sculpture Monumentale sur bois de Nagyatád par l'Association des Artistes Hongrois, qui assume les frais de séjour, l'aide technique et les matériaux de réalisation.

Nagyatád est l'endroit par excellence pour réaliser une sculpture. La beauté du lieu, son isolement, la présence de sculptures nombreuses et de qualité, le petit nombre d'invités, la liberté qui y règne, mais aussi les moyens techniques qui sont mis à notre disposition, provoquent le travail de création. Il y a d'abord la maison où logent les invités, et plus loin l'atelier qui se compose de trois espaces, le premier où sont disposés les établis et rangé l'outillage, le second, l'entrepôt ou séchoir, et le troisième, espace polyvalent avec une scie à ruban d'une ouverture de vingt-quatre pouces et un tour à bois avec lequel il est possible de tourner des pièces de vingt pouces de diamètre; attendant à l'atelier, une réserve de bois composée principalement de troncs de chênes plusieurs fois centenaires.

Les invités cette année : Charlie Brouwer, l'Américain, développe une structure monumentale inspirée de granges de sa Virginie natale; Karl Ciesluk d'Ottawa, cherche un lieu propice où un environnement naturel sera modifié; Robert Jakes, sculpteur britannique construit de petites maisons sur le sommet de cinq troncs de chêne; et je propose une porte de quatre mètres de hauteur. Sans nous être consultés, il est évident que le thème de la demeure préoccupe des sculpteurs qui viennent de régions différentes. Cette année il y eut plus de trois cent soixante demandes de participation venant surtout d'Amérique du Nord et

principalement des États-Unis et il semble que chaque année, il y ait une augmentation de demandes.

C'est en janvier 1989 que j'ai reçu l'invitation à participer au Symposium. J'ai alors élaboré un projet de sculpture et réalisé une maquette accompagnée de plans techniques afin d'en faciliter l'exécution. L'approche aurait pu être toute autre, en me rendant en Hongrie sans préparation afin de développer sur place une sculpture. Ce n'est pas mon approche et je préfère ajuster un projet durant son élaboration en tenant compte de différentes contingences sociales, économiques, techniques ou expressives. Mon projet se présentait ainsi : réaliser en pleine nature une sculpture monumentale composée de trois unités, soit deux colonnes surmontées d'une architrave. Deux colonnes différentes l'une de l'autre, mais possédant leur caractère propre : la première se compose de trois



Mario Merola et sa Porte en bois de chêne haute de 4 m et réalisée en 1989 au Symposium de sculpture monumentale sur bois, Nagyatád, Hongrie

pièces de dimensions variées, entaillées d'éléments en relief et en creux, puis assemblées. Formes bien délimitées, angles en équilibre de relations de masses. La seconde colonne composée de quatre pièces, assemblées sur le plan d'une croix Saint-André dont chacun des angles rayonnants est juxtaposé au profil de chaque pièce. Cette alternance permet d'établir avec clarté les profils de formes courbes et sinueuses qui se découpent en mouvements verticaux et par plans successifs.

Chaque volume génère des transformations visuelles suivant l'angle de perception que l'on observera, et l'on pourra y voir différentes significations symboliques ou autres selon l'intérêt ou l'humeur de chacun. Ainsi, la première colonne peut être perçue comme le père, l'élément mâle, l'architecture, le construit, etc... La seconde colonne, par ses lignes sinueuses, pourra symboliser la mer, l'ambiguïté femelle, le mouvement, etc. Nous sommes donc en présence d'un positif et d'un négatif qui se situent dans un espace, soit à droite, soit à gauche, suivant l'une ou l'autre des entrées de la Porte qui seront empruntées, marquant par ces alternances la position spatiale de l'utilisateur. Enfin, sur ces deux verticales sera déposée l'architrave, trait d'union qui unifie les différentes polarités de l'ensemble, et sur ce plan seront disposés des volumes, des formes variées s'organisant et se développant sur champ d'horizon dont les nuances se transformeront tout le long du jour. L'axe solaire qui se déplace apportera à la plastique des modifications volumétriques de lumière et d'ombre changeantes. L'ensemble sera unifié par une polychromie aux tons dominants de bleu et de vert, brisés ici et là par différentes couleurs chaudes, rouge, jaune, orangé, afin de mieux exalter la lumière, ce qui apportera à l'ensemble, à la fois un complément expressif mais aussi une plus grande ouverture vers la fusion de la sculpture à son environnement naturel immédiat. Finalement, nous croyons que cette description serait incomplète si nous ne nous empressions d'ajouter ceci : que suivant la marche des travaux de réalisation, certaines modifications seront apportées à la sculpture, sans pour autant transformer la caractéristique initiale du projet. Car ce passage de la maquette à la réalisation monumentale nécessitera des rajustements volumétriques, ne serait-ce que pour des raisons évidentes de contrôle de l'expansion des surfaces et des volumes.

Aussi, faut-il ajouter que l'oeuvre n'étant pas figée mais en constante évolution, ces modifications devront aussi répondre à des besoins d'expression.

Réalisation en bois qui nécessite une exécution manuelle, seule approche technique assez souple qui réponde aux ajustements et transformations de tout instant que commande l'imprévu. À cette approche libre dans un matériau dont nous avons le contrôle, s'ajoutent des qualités de poids et de présence tactile de la matière, phénomène à peu près absent des réalisations contemporaines, surtout de l'architecture des centres-villes, qui nous laissent trop souvent l'impression de leur origine, c'est-à-dire de maquettes fragiles, construites en matériaux légers. Ce choix d'une porte s'est imposé, croyons-nous, par ce désir que nous avons toujours présent d'introduire dans l'espace urbain le monument



public intégré à son environnement. Mais aussi ce concept est apparu de façon définitive pour des raisons d'unicité de structure, dont l'essentiel se compose de trois parties, soit deux verticales et une horizontale, elles-mêmes génératrices de multiples interprétations symboliques. Portes de villes murées, de territoires délimités dans le temps et l'espace, où des hommes se sont protégés contre l'inconnu. Puis portes isolées dans la Cité après la destruction de ses murs d'enceinte. Portes et Arcs de tous les triomphes, ceux de Titus, de Septime Sévère, de Constantin, et l'Arc quadrifrons dit de Janus, et les Portes d'Asie, de Chine et de Corée. Porte de l'enfer romantique et du désespoir de Rodin. Porte cubiste et décorative de Brancusi, et toutes ces portes grandes ou petites, ouvertes ou fermées, auxquelles nous sommes chaque jour confrontés, portes innombrables et toujours présentes.

Le Symposium de Sculpture de Nagyatád possède un caractère de manifestation internationale et le grand nombre d'œuvres qui y furent réalisées depuis quinze ans en font un haut lieu de l'histoire de la sculpture pour cette période. Cependant, nous croyons que le choix de l'emplacement du parc de sculptures ne répond pas à des critères adéquats de présentation. Situé à environ deux milles de Nagyatád, l'ensemble est en dehors des grandes voies de communication et surtout d'un centre dynamique qui justifierait un tel regroupement de sculptures. Ainsi, l'endroit étant très peu publicisé n'attire qu'un nombre restreint de visiteurs. On a alors l'impression que ces œuvres de qualité ayant été placées là, au hasard, ne peuvent générer d'échanges culturels durables.

Pourtant depuis quelques années, une nouvelle solution fut mise de l'avant, plus vivante, plus dynamique et qui consiste à placer les nouvelles sculptures dans la ville même de Nagyatád, dans des lieux publics où le sculpteur est invité à tenir compte de certaines contraintes d'espace. Cette approche est à notre avis la meilleure. Les œuvres n'étant plus isolées participent à la vie urbaine. Ponctuant les espaces, elles sont les points de repère de toutes les circulations. Placées dans un parc, à un carrefour, ou s'intégrant à l'espace d'édifices, ces sculptures ont une meilleure facilité d'accès, leur présentation étant planifiée pour plus de visibilité. D'autre part, le bois qui est le matériau employé demande un entretien permanent, et une approche technique pour sa conservation est d'en peindre les surfaces comme on le fait pour toutes les parties extérieures en bois d'une maison. Laisse sans protection le bois ne résistera pas aux intempéries. Plusieurs sculptures réalisées en chêne il y a une dizaine d'années sont gravement détériorées et l'on observe le même phénomène de dégradation sur d'autres essences. Malgré les vernis et les huiles employés à l'origine, le bois devient avec le temps d'un gris plus ou moins uniforme, ramenant les ensembles à une grisaille terne et monotone. Pourtant, la polychromie intégrée à la sculpture agit à la fois sur la plastique et la longévité de l'œuvre.

Nous retiendrons de ce séjour hongrois de cinq semaines qu'il fut une magnifique occasion de réaliser une œuvre monumentale. Durant ce séjour, il y eut des échanges riches avec les sculpteurs participants et visiteurs mais aussi avec une population hautement raffinée et intéressée à l'art depuis toujours. ♦

# JACQUES LIPCHITZ; A LIFE IN SCULPTURE

THE ART GALLERY OF ONTARIO

John K. Grande

Jacques Lipchitz is a paradoxical sculptor, one whose work has at all times confounded critics and historians. Part of the reason for this is his unmitigated individualism, and the complete absence, later in his life, of any relation to contemporary developments in sculpture.

The current retrospective, curated by Alan Wilkinson, is the most comprehensive since the 1972 retrospective at the Metropolitan Museum in New York. Spanning over 60 years of this prodigious sculptors' career, it is rambling and eclectic, an attempt by its curator to redress a much maligned reputation.

Sir Roland Penrose once commented that Cubism was «a movement among painters towards the sculptors three-dimensional problems». The succinct sculptural evidence of these intentions were evident in Picasso's *Head of a Woman* (1909), the first Cubist sculpture, and in Boccioni's *Development of a Bottle in Space* (1913) which contain a directness, a pure vitality of artistic exploration that we find in the most integral Cubist painting of the period. One of the problems of finding a historic relevance for Lipchitz' early work is precisely that it epitomizes the language of Cubism, but exclusively through sculpture. There is a reductive feeling to much of his work, as though the artist learned the style without discovering it, adapted it without exploring it, using it as a kind of aesthetic Esperanto.

While for Juan Gris, with whom he worked in close association between 1916 and 1922, sculpture was seen as a part of the painterly exploration, for Lipchitz it was his main art. In looking at the fine selection of Lipchitz' early works on view, we feel that he drew from Cubist prototypes in painting for his style, applying Picasso's persuasive regimen with a pedantic, almost academic caution. Perhaps, Lipchitz' sentiment for Picasso's new dimensional vocabulary was at odds with the primeval expressionist forces at work beneath this layering of Cubist style that Lipchitz adapted to the universal, human themes of joy and suffering that would preoccupy him for his entire career. In practice, his works bear a closer relation to those of Henri Laurens for their overt mannerist incubation of the Cubist idiom. For sheer physicality of force, and a hermetic balancing of mass with spatial elements, Lipchitz' best works express an anguish, violence and tortured expressionism that is expressly his own.



Jacques Lipchitz, *Chimène*, 1930.  
Bronze (unique). H. 36,8 cm.  
Courtesy of the Art Gallery of Ontario.

At the outset, this show documents extensively Lipchitz' early development as a sculptor, amid the furor of early Cubism in Paris, where he arrived as a young Lithuanian novice at the age of 18. In the earliest of Lipchitz' Cubist inspired works such as *Sailor with Guitar* (1914), Cubist angles are set into a fundamentally realist sculpted form, with a kind of art deco application of multi-faceted angles. The process of dimensionalizing form into the picture plane is reversed here, and creates a twofold distancing of subject from reality.

*Detachable Figure: Seated Musician* (1915), a painted wood