



KISCELLI
MÚZEUM
—
FŐVÁROSI
KÉPTÁR
—
SZÖLLŐSI-
NAGY
—
NEMES
GYŰJTEMÉNY
COLLECTION



04

VERA MOLNAR

RENDETLENSÉG A RENDBEN

Vera Molnar művészete

DÉSORDRE DANS L'ORDRE

L'Art de Vera Molnar

DISORDER IN ORDER

The Art of Vera Molnar

Kiállítás a Kiscelli Múzeum
– Fővárosi Képtárban
2019.10.30. – 2020.03.15.

Exposition  Musée Kiscell
– Galerie Municipale
30.10.2019 – 15.03.2020

Exhibition in Kiscell Museum
– Municipal Gallery, Budapest
30.10.2019 – 15.03.2020



VM, Normandie, 2004

KISCELLI
MÚZEUM
–
FŐVÁROSI
KÉPTÁR
–
SZÖLLŐSI-
NAGY
–
NEMES
GYŰJTEMÉNY
COLLECTION



04

VERA MOLNAR

ÉBLI Gábor
sorozat szerk./réd. de série/ ed. of series

RÓKA Enikő
szerk./ed.



VERA MOLNAR

VÁLOGATÁS A
KISCELLI MÚZEUM
– FŐVÁROSI KÉPTÁR
SZÖLLŐSI-NAGY – NEMES
GYŰJTEMÉNY ANYAGÁBÓL

SÉLECTION DE  COLLECTION
KISCELL MUSEUM
– GALERIE MUNICIPALE ET
SZÖLLŐSI-NAGY – NEMES

SELECTED FROM THE
KISCELL MUSEUM
– MUNICIPAL GALLERY AND
SZÖLLŐSI-NAGY – NEMES
COLLECTION

TARTALOMJEGYZÉK

TABLE DE MATIÈRES

TABLE OF CONTENTS

Ébli Gábor: Nagy találkozások	11
Gábor Ébli: Grandes rencontres	12
Gábor Ébli: Grand encounters	13
Róka Enikő: Vera Molna Kiscelliben	17
Enikő Róka: Vera Molnar au musée Kiscell	18
Enikő Róka: Vera Molnar in Kiscell	19
Cserba Júlia: 1% rendetlenség, 100 % szabadság. Interjú Vera Molnarral	25-32
Júlia Cserba: 1% désordre, 100 % liberté. Entretien avec Vera Molnar	37-45
Júlia Cserba: 1% Disorder, 100 % Freedom. Interview with Vera Molnar	47-54
Kumin Mónika: „A kétség jobban tetszik, mint a megoldás.” Megjegyzések Vera Molnar művészetéről.....	61-66
Mónika Kumin: « Le doute me plaît mieux que la solution » Commentaires sur l’art de Vera Molnar	69-74
Mónika Kumin: ‘I prefer doubt over solutions’ Notes on the Art of Vera Molnar	77-82



Composition, 1951, tus, filctoll, papír | encre de Chine, feutre mouton sur papier | India ink, felt tip pen on paper, 69x644 mm
magántulajdon | collection particulière | private collection

NAGY TALÁLKOZÁSOK

GRANDES RENCONTRES

GRAND ENCOUNTERS

ÉBLI GÁBOR:

NAGY TALÁLKOZÁSOK


A hatvanas években két fiatal ismerkedik egymással és az akkori politika által csak tűrt kiállításokkal a rákosligeti Művészetbarátok Körében. Egymást és a progresszív művészetet is örökre megszeretik. Utóbb már egy-egy műtárgyvételre is telik, részletre, az értelmiségi fizetésből. Tudatos műgyűjtésről a Párizsba költözésük (1989) nyomán beszélhetünk. A franciaországi magyar művészekről nemcsak alkotásokat, hanem új belátásokat is szereznek. Ezek sorában a fordulópontot a megismerkedésből hamarosan baráti váló kapcsolat hozza meg Molnár Verával. Az ekkor már lassan fél évszázada Párizsban élő művész a beszélgetéseik során nemzetközi irányba nyitja Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit horizontját. Felismerik, hogy a magyar művészetnek is az egyetemes kontextus adja meg a megfelelő mércét. Gyűjteményüket azóta, immár harmadik évtizede nemzetközi merítéssel bővítik, az egyes szakmai kategóriákban magyar és nemzetközi alkotókat arányosan társítva. Hazaköltözésük nyomán a kollekción ezen egységeiből kiállítási és

katalógus-sorozatot indítottak 2017-ben. A fotóanyagot, a geometrikus válogatást és a többi szemelvényt előre megtervezetten, rendre más-más kiállítóhelyen mutatják be, hogy a szakma és a közönség minél szélesebb körei megismerhessék a kollekción. A mostani tárlat és kiadvány középpontjában az a – művészként az általa választott írásmódot alkalmazva – Vera Molnar áll, akitől a legtöbb alkotásuk van, s ezek az életpálya szinte minden regiszterét képviselik. Intézményi partnerül a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár kínálkozott, hiszen ez a múzeum – és vezetője, a francia iskolázású Róka Enikő művészettörténész – rendszeresen foglalkozik párizsi magyar alkotókkal. A kiállítás és a katalógus így egy magán- és egy közgyűjtemény műtárgyanyagára együttesen támaszkodik. A művész és a műgyűjtő házaspár negyedszázaddal ezelőtti egymásra találását most a gyűjtői páros és egy múzeum összefogása követi annak érdekében, hogy egy magyar származású és Budapesten képzőművészeti főiskolát végzett, de már Franciaországban művészi éréző alkotó művészetével minél többen találkozhasanak.

GÁBOR ÉBLI:

GRANDES RENCONTRES

Dans les années 1960, deux jeunes se sont rencontrés et ont découvert ensemble les expositions tolérées par le régime de l'époque, au sein du Cercle des Amis des Arts de Rákosliget, une banlieue verdoyante de Budapest. C'est depuis qu'ils s'aiment et qu'ils aiment l'art progressif aussi. Plus tard, ils ont pu se permettre d'acheter quelques objets d'art, à crédit, avec le maigre salaire que recevaient les intellectuels de l'époque. Une véritable collection d'œuvres n'était cependant possible qu'à partir de leur installation à Paris en 1989. Ils ont acquis non seulement des œuvres d'art mais aussi de nouvelles impressions de la part des artistes hongrois vivant en France. Leur rencontre puis leur amitié avec Vera Molnar était un véritable tournant. Les discussions avec l'artiste, qui vivait à ce moment-là depuis près d'un demi-siècle à Paris, a ouvert le regard d'András Szöllősi-Nagy et de Judit Nemes aux artistes internationaux. Ils ont reconnu que l'art hongrois devait être évalué dans un contexte universel. Durant les trois dernières décennies, leur collection s'est enrichie d'œuvres internationales avec un équilibre entre les artistes hongrois et étrangers. Dès leur retour en Hongrie en

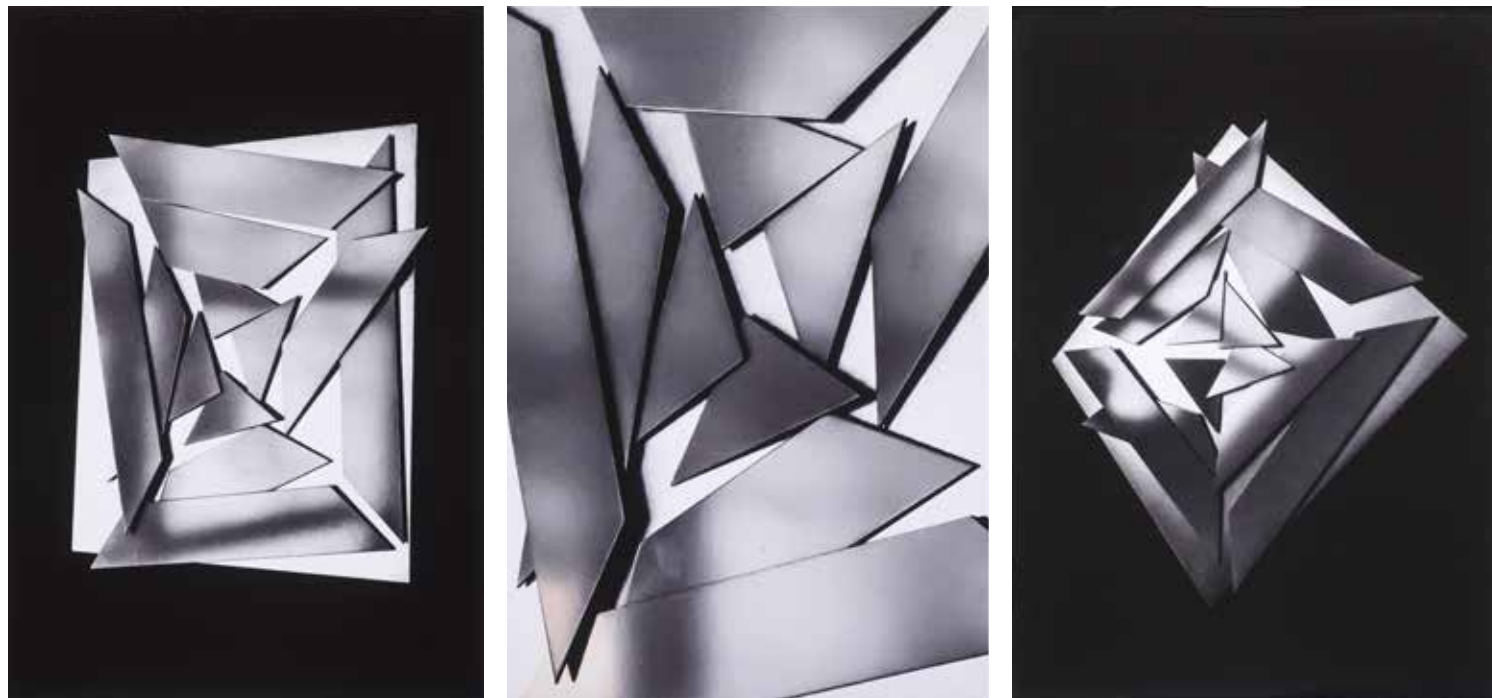
2017, après avoir passé des décennies à l'étranger, ils ont lancé une série d'expositions et de catalogues puisant dans leur collection. Les photographies, une sélection d'art géométrique et d'autres œuvres sont présentées régulièrement à différents endroits pour faire connaître la collection le plus largement possible, aussi bien au grand public qu'aux professionnels. La présente exposition et le catalogue se concentrent sur Vera Molnar – qui préfère cette écriture de son nom – dont le couple possède le plus grand nombre d'œuvres et qui représentent la quasi-totalité de sa carrière. Le partenaire institutionnel est  Musée Kiscell – Galerie Municipale puisque ce musée – et plus particulièrement sa directrice, l'historienne de l'art Enikő Róka, bonne connaissance de la culture française – travaille régulièrement avec des artistes hongrois vivant à Paris. Ainsi, l'exposition et le catalogue s'appuient sur les œuvres d'une collection privée et d'une collection publique. La rencontre il y a 25 ans entre l'artiste et le couple de collectionneurs a mené à une coopération entre ce même couple et un musée pour présenter à un large public l'œuvre d'une artiste née et formée à Budapest mais qui a acquis sa notoriété en France.

GÁBOR ÉBLI:

GRAND ENCOUNTERS

In the early sixties two young people met one another and encountered exhibits barely tolerated by the political system of the times at the Circle of the Friends of the Arts in Rákosliget, a leafy suburb of Budapest. They fell in eternal love – with each other and with progressive art. As time went on, they were able to afford to purchase a few artworks, on an installment plan, from the meager salaries provided to the intelligentsia at the time. Their conscious collection of artworks followed their move to Paris in 1989. From the artists of Hungarian origin living in France they did not only obtain works of art, but new perspectives, as well. The turning point came from their acquaintance of Vera Molnar, that soon turned to friendship. The artist at that point had been living in Paris for over half a century, and their discussions oriented the interests of András Szöllősi-Nagy and Judit Nemes towards international artists. They recognized that Hungarian art must be evaluated within a universal context. In the past three decades they have been expanding their collection from an international set of artworks, collecting Hungarian and international artists to the

same extent. Having lived abroad for decades, after their return to Hungary in 2017 they started a series of exhibits and catalogues that draw on this collection. Photographs, a selection of geometric art and other oeuvres are presented at different venues to allow exposure to a larger swathe of public and professional visitors. This current exhibit and publication focus on Vera Molnar, as she prefers to be called, from whom they have the most pieces showing almost the entirety of her career. The institutional partner for this event is the Museum Kiscell – Municipal Gallery, since both the museum and its leader, art historian Enikő Róka, regularly deal with Hungarian artists living in Paris. Both the exhibit and the catalogue therefore make use of a private and a public collection. A chance encounter 25 years ago has led to this point where an art collector couple and a museum collaborate to bring the works of an artist who was born and graduated in Budapest, but have been living in France for decades, to a wide audience.



Carré coupé en 12 en diagonales, I-VI., 2019, fotónyomat, készítette Horváth László | créé par László Horváth | created by László Horváth, 296x210 mm
magántulajdon | collection particulière | private collection



Carré coupé en 12 en diagonales, 2018, mágnes, fémötvözet | métal magnétique | magnet, metal, 50x50 cm

VERA MOLNA KISCELLIBEN

VERA MOLNAR AU MUSÉE KISCELL

VERA MOLNAR IN KISCELL

RÓKA ENIKŐ:

VERA MOLNAR KISCELLIBEN

A Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár gyűjteményfejlesztési stratégiájában az elmúlt években fontos szerepet játszott a gyűjteményi hiányok pótlása a hatvanas évektől a legfrissebb kortárs művekig. Különös hangsúlyt kapott a Párizsban élő magyar alkotók műveinek szerzeményezése, életművük töredékeit vagy egy-egy darabját sikerült begyűjtenünk a múzeum számára. 2015-ben Reigl Judittól kaptunk ajándékba egy nagyméretű reprezentatív rajzot,¹ 2017-ben pedig 16 művet vásároltunk Pátkai Ervin fennmaradt, ritkaságszámba menő szobraiból és rajzaiból a művész hagyatékából.² A szintén Párizsban élő Vera Molnar jelentős sikereket aratott az elmúlt évtizedekben, a nemzetközi szcéna a számítógépes művészet egyik megalapozójaként és meghatározó alkotójaként tartja számon. 2018-ban a 11 női alkotó pályáját bemutató *Les Pionnières dans les Ateliers de Femmes Artistes du XX^e siècle* című reprezentatív kötetbe Reigl Judit, Pán Márta és Vera Molnar került be.³ A gyűjteménygyarapításban logikus folytatásnak tűnt tehát néhány Vera Molnar-grafika megszerzése. A múzeumi működésben szerencsés esetben a gyűjteményi és a kiállítási munka szorosan összekapcsolódik, s így történt ez most is. Kapóra jött Ébli Gáboron keresztül a javaslat, hogy mutassuk be a Kiscelli Múzeum oratóriumában a Szöllősi-Nagy – Nemes-gyűjtemény valamely részét, s hamar eldőlt, hogy mivel gyűjteményben szinte a teljes életművet felölelő Vera Mol-

nar-műtárgyanyag található, ennek szenteljünk egy önálló kiállítást. Nemes Judittal még 2004-ben ismerkedtem meg Párizsban, akkor csak a gyűjtemény töredékét láthattam, de hazavittem a katalógusukat, ami lenyűgözött. Ebben a katalógusban talákoztam először Vera Molnar munkáival, s később, 2012-ben a Kepes Intézetben rendezett kiállításon szembesültem az eredeti művekkel.⁴ Az együttműködés első lépcsőjeként Nemes Judit segítségével és Cserba Júlia közreműködésével jutottam el Vera Molnar műtermébe. Ez a találkozás nem csak meghatározó élmény volt, de sikerült a múzeumi feladatot is teljesíteni: két grafikát, majd később a Pro Cultura Urbis Alapítvány segítségével egy eredeti rajzot megszerezni a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár gyűjteménye számára. (120, 121) A Szöllősi-Nagy – Nemes-gyűjtemény darabjai mellett először lesznek láthatóak ezek a múzeumi új szerzemények.

A kiállítás és a katalógus elkészítésében alapvetően támaszkodtunk a gyűjtő házaspár, a Párizsban élő kurátor, valamint a Vera Molnarról korábban is többször publikáló Kumin Mónika kutatásaira. A katalógus első írása Cserba Júlia Vera Molnarral frissen készített interjúja, a második Kumin Mónika életművet összegző tanulmánya. A publikációk sorát Szöllősi-Nagy András írása zárja, melyben Vera Molnár algoritmikus gondolkodásának kontextusát, teoretikus hátterét vizsgálja.

¹ A műtárgy adományozásában Cserba Júlia és Gát János működött közre. Reigl Judit: *Madarak*, 2011, tus, papír, 620 x 1570 mm. Ltsz.: KM 2016. 7. 1.

² A Pátkai-hagyatékából való vásárlására az NKA Ithaka program támogatásával került sor, NKA 204158/00075.

³ *Les Pionnières dans les Ateliers de Femmes Artistes du XX^e siècle*, Édition Somogy, Paris, 2018.

⁴ LIGETFALVI 2012

La stratégie de développement de la collection du Musée Kiscell – Galerie Municipale prévoyait ces dernières années de compléter la collection depuis les années 1960 jusqu’aux œuvres contemporaines les plus récentes. L’acquisition des œuvres d’artistes hongrois vivant à Paris était d’une importance particulière ; nous avons réussi à acquérir des fragments ou une ou deux pièces de leurs œuvres pour notre musée. En 2015, Judit Reigl nous a offert un grand dessin représentatif¹ puis, en 2017, nous avons acheté 16 œuvres du legs d’Ervin Pátkai², notamment quelques-uns des rares sculptures et dessins conservés. Vera Molnar, qui vit également à Paris, a connu un grand succès ces dernières décennies et elle est considérée sur la scène internationale comme l’une des fondatrices et créatrices déterminantes de l’art numérique. En 2018, l’ouvrage représentatif intitulé *Les Pionnières dans les Ateliers de Femmes Artistes du XX^e siècle* a présenté la carrière de onze femmes artistes dont Judit Reigl, Marta Pan et Vera Molnar³. Ainsi, l’acquisition de quelques dessins de Vera Molnar semblait logique pour le développement de notre collection.

Dans le fonctionnement d’un musée, l’idéal est de relier la mission de conservation et la production d’exposition, c’est ce qui s’est effectivement passé. La proposition de Gábor Ébli de présenter une partie de la collection de Szöllősi-Nagy – Nemes dans l’oratoire du Musée de Kiscell venait au moment opportun. Comme la collection comprend presque l’ensemble de l’œuvre artistique de Vera Molnar, il a été vite décidé qu’une exposition

individuelle devrait lui être consacrée. J’ai rencontré Judit Nemes à Paris en 2004, à ce moment-là, j’ai pu voir qu’un fragment de la collection mais j’ai gardé leur catalogue qui m’a fascinée. C’est dans ce catalogue-là que j’ai vu les travaux de Vera Molnar pour la première fois et, plus tard, en 2012, lors de l’exposition à l’Institut Kepes, j’ai enfin pu voir les originaux⁴. La première étape de la collaboration est venue de la part de Judit Nemes et de Júlia Cserba, c’est grâce à elles que j’ai pu me rendre à l’atelier de Vera Molnar. Cette rencontre n’était pas seulement un événement marquant pour moi mais j’ai également réussi à mener à bien la mission du musée, acquérir pour la collection du Musée Kiscell – Galerie Municipale deux œuvres graphiques puis, à l’aide de la Fondation Pro Cultura Urbis, un dessin original (120, 121). Outre les pièces de la collection Szöllősi-Nagy – Nemes, ces nouvelles acquisitions du musée seront exposées pour la première fois.

Pour préparer l’exposition et le catalogue, nous nous sommes basés avant tout sur les travaux du couple de collectionneurs et du conservateur vivant à Paris, ainsi que sur les recherches de Mónika Kumin qui a déjà écrit sur Vera Molnar à plusieurs reprises. Le premier écrit du catalogue est une récente entrevue de Júlia Cserba avec Vera Molnar, le deuxième est une synthèse de son œuvre par Mónika Kumin. La série de publications se termine par l’article d’András Szöllősi-Nagy qui étudie l’arrière-plan théorique et le contexte de la réflexion algorithmique de Vera Molnar.

¹ Júlia Cserba et János Gát ont collaboré dans la donation de cette œuvre. Judit Reigl, *Oiseaux*, 2011, encre, papier, 620 x 1570 mm. No. d’inventaire: KM 2016.7.1.

² Les acquisitions du legs de Pátkai ont pu être réalisées grâce au programme NKA Ithaka. NKA 204158/00075.

³ *Les Pionnières dans les Ateliers de Femmes Artistes du XX^e siècle*, Édition Somogy, Paris, 2018.

⁴ LIGETFALVI 2012.

Closing gaps in the collection, be it works from the 1960s or recent positions, played a significant role over the past years as far as the acquisition strategy of the Kiscell Museum – Municipal Gallery is concerned. In particular, Hungarian artists living in Paris were given prominence to; important fragments of their oeuvre were acquired by the museum. In 2015, we received a gift, a large-sized representative drawing, from Judit Reigl;¹ in 2017, we acquired 16 of Ervin Pátkai’s works, rarities of a great legacy.² Recent decades have brought international recognition for Vera Molnar, also living in Paris, who has been hailed as a founder and pivotal figure of computer art. In 2018, Judit Reigl, Marta Pan, and Vera Molnar, among some 11 female artists, were featured in the landmark catalogue *Les Pionnières dans les Ateliers de Femmes Artistes du XX^e siècle*.³ It was, then, only reasonable that we acquire a number of works on paper by Vera Molnar, too.

Acquisitions running parallel to exhibitions is museum work at its best, and this is the case here. Gábor Ébli’s suggestion about putting parts of the Szöllősi-Nagy–Nemes collection on display in the Oratory of the Kiscell Museum coincided with the museum’s acquisitions as their collection encompasses a wide range of Vera Molnar’s works, and an exhibition was soon decided

upon. I first met Judit Nemes in 2004 in Paris; having seen only a small fraction of their collection, I took a catalogue with me – I was spellbound. This was my introduction to Vera Molnar, and it was only some time later, in 2012, that I saw the originals at the Kepes Institute’s exhibition.⁴ As a first step, Judit Nemes and Júlia Cserba helped me to visit the studio of Vera Molnar. Not only was this a crucial personal experience, but also a success in terms of museum acquisitions: two works on paper, as well as, with the kind help of Pro Cultura Urbis, an original drawing, were acquired by the Museum Kiscell – Municipal Gallery. (120-121) Alongside the pieces of the Szöllősi-Nagy–Nemes collection, these acquisitions are on display for the first time.

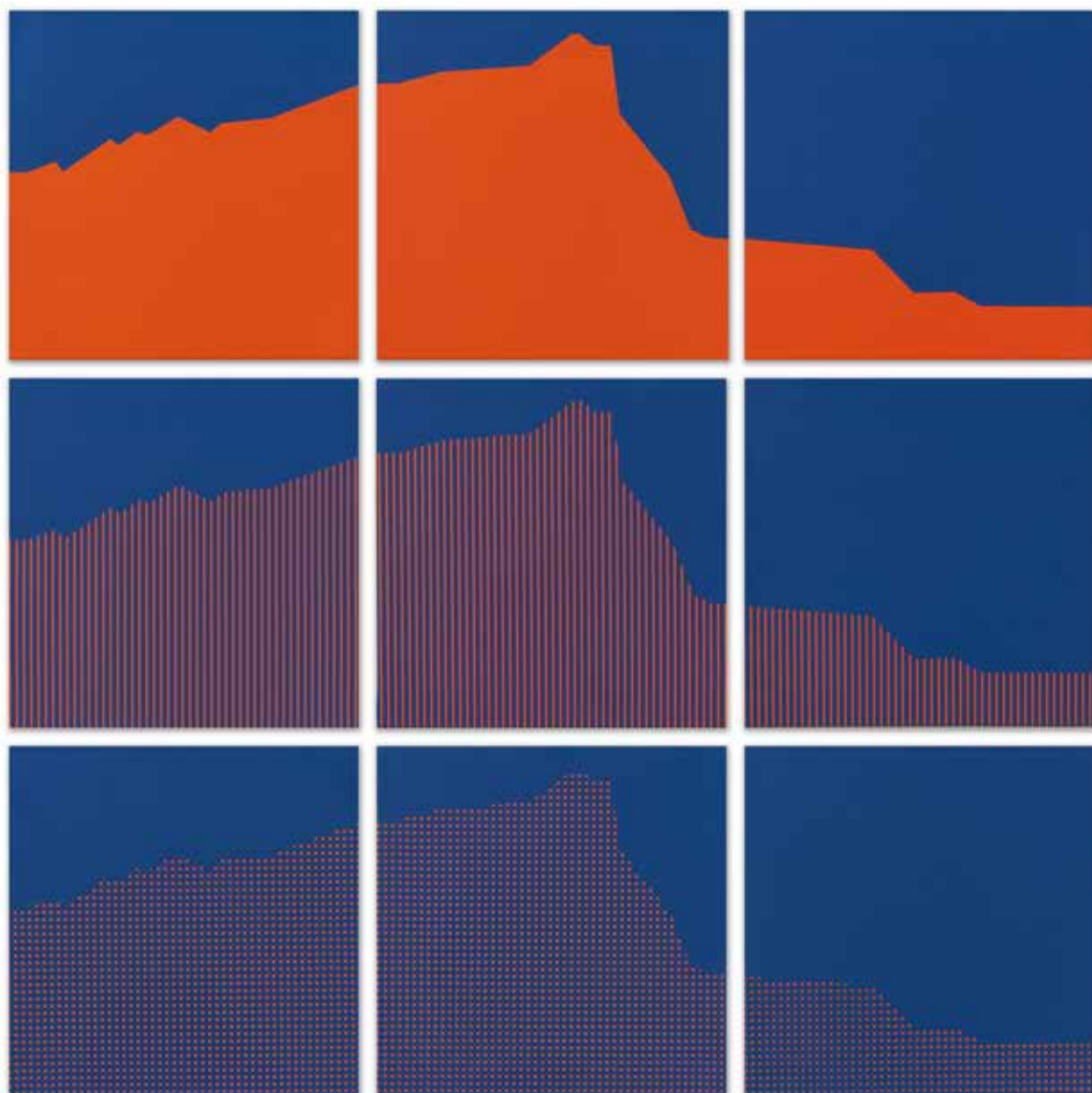
Both the exhibition and the catalogue rely heavily on the research done by the collectors, by the Paris-based curator, and Mónika Kumin who has published extensively on Vera Molnar. The catalogue begins with Júlia Cserba’s recent interview with Vera Molnar, which is followed by a comprehensive study of the oeuvre by Mónika Kumin. Finally, András Szöllősi-Nagy analyses the context and the theoretical backbone of Vera Molnar’s algorithmic way of thinking.

¹ The acquisition was realized with the cooperation of Júlia Cserba and János Gát. Judit Reigl: *Birds*, 2011, ink on paper, 620 x 1570 mm. inv. nr.: KM 2016.7.1.

² The purchase was supported by the NKA Ithaka programme. NKA 204158/00075.

³ *Les Pionnières dans les Ateliers de Femmes Artistes du XX^e siècle*, Édition Somogy, Paris, 2018.

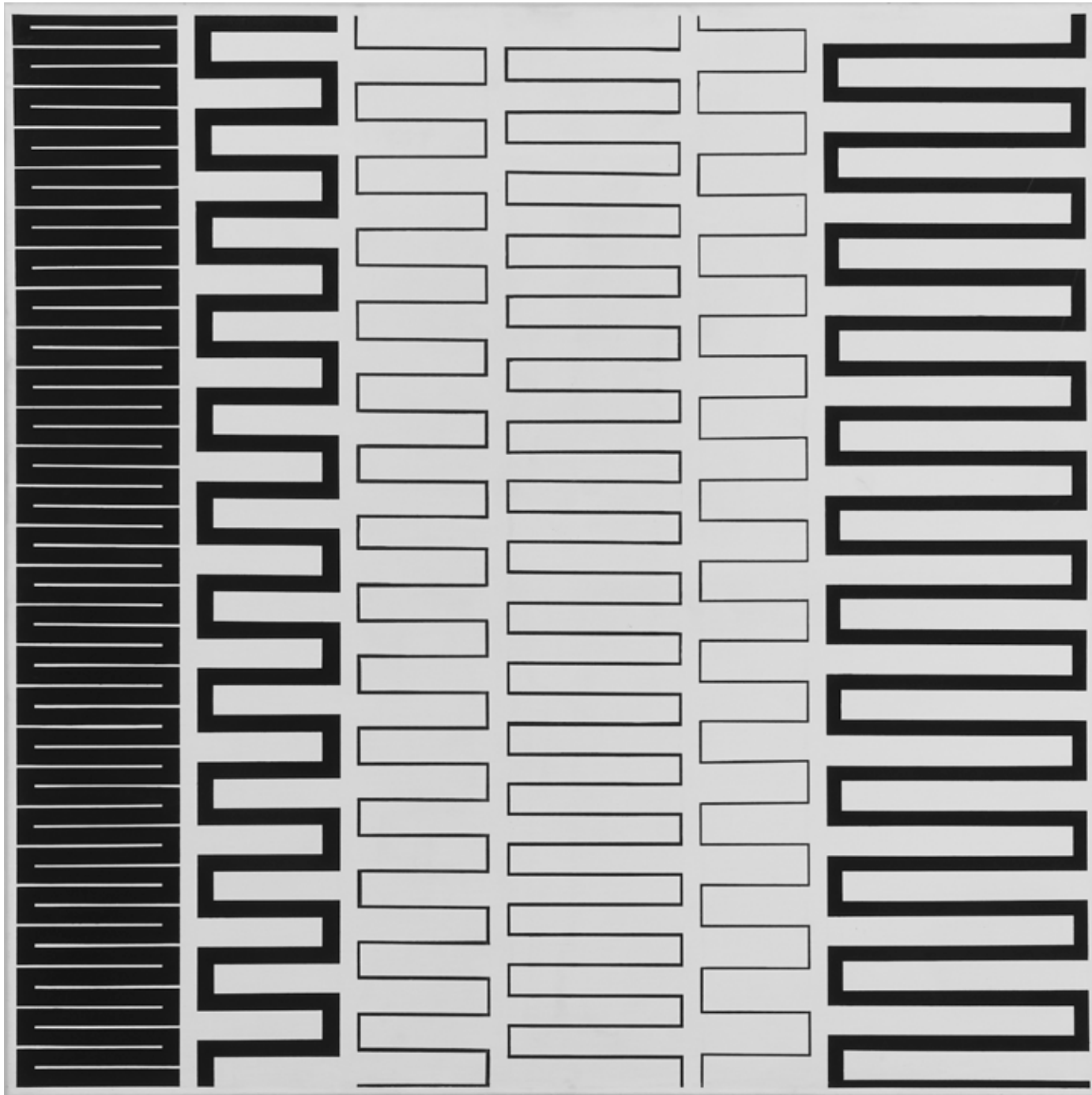
⁴ LIGETFALVI 2012.



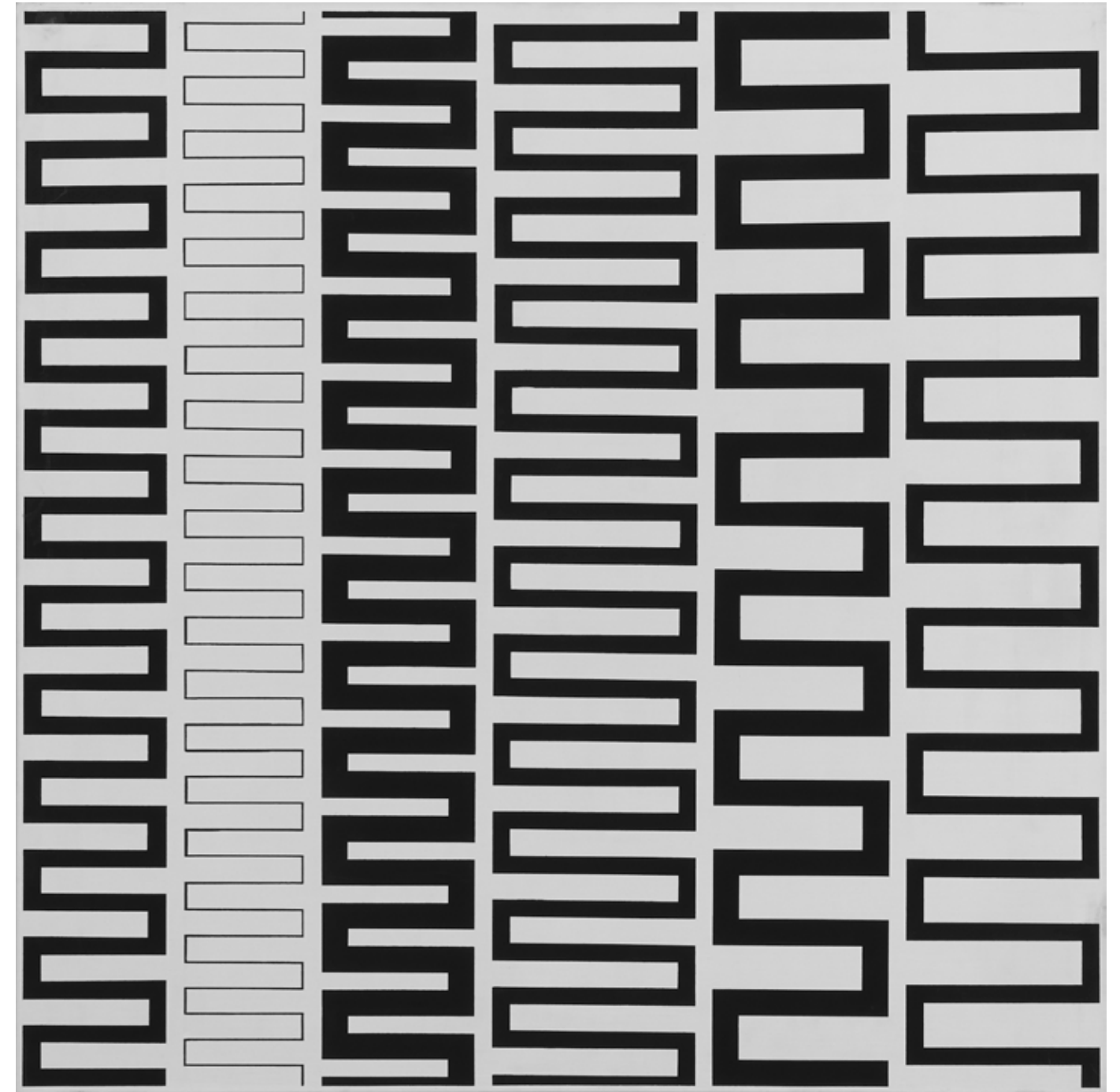
Sainte-Victoire orange et bleu, I-IX, 2017, szitanyomat vászón | sérigraphie sur toile | silkscreen on canvas, (9x) 40x40 cm



Transformation 15, 1975, akril, vászón | acrylique sur toile | acrylic on canvas, 100x100 cm



Adieu, Knifer No 42, 2005, akril, vászon | acrylique sur toile | acrylic on canvas, 100x100 cm



Adieu, Knifer No 23, 2005, akril, vászon | acrylique sur toile | acrylic on canvas, 100x100 cm

1% RENDETLENSÉG, 100 % SZABADSÁG

1% DÉSORDRE, 100 % LIBERTÉ

1% DISORDER, 100 % FREEDOM

CSERBA JÚLIA:

1% RENDETLENSÉG, 100 % SZABADSÁG

INTERJÚ VERA MOLNARRAL

Vera, sokszor az a benyomásom, hogy mostanában szinte alig van idő dolgozni, olyan sokan keresnek meg kiállítási ajánlással Budapestről Zürichen át Washingtonig, New Yorkig, Kaliforniáig. Az utóbbi években látványos módon megnőtt a munkád iránti érdeklődés.

Magam sem tudom, mi történt, amíg ötven éven keresztül a teljes ismeretlenségben dolgoztam, addig egy ideje nem győzök eleget tenni a felkéréseknek. Évtizedeken keresztül sokan úgy tekintettek rám, hogy a Molnáréknál én vagyok a szakácsnő, aki szabadidejében négyzeteket rajzolt. Amennyire nem érdemeltem meg a teljes ismeretlenséget ötven éven keresztül, annyira nem érdelem meg ezt a számtalan megkeresést múzeumoktól, galériáktól, gyűjtőktől.

Biztosan gondolkodtál már rajta, hogy ennek mi lehet az oka. Én abban látom, hogy napjainkban érkezett el az idő, amikor munkásságod már nemcsak egy szűkebb szakmai körben talál megértésre, hanem a szélesebb közönségnél is, mint ahogyan ez a késéssel érkező elfogadás például Geneviève Asse vagy Aurélie Nemours esetében is történt. Te mivel magyarázod?

Sosem hittem volna, hogy valaha is ilyen érdeklődés lesz a munkám iránt. Legbátrabb álmaimban is csak annyit reméltem, hogy néhány specialistát érdekelni fogja, amit csinálok. Ebben benne van egy kicsit az, hogy most rajta vagyok egy hullámon, és ezzel a szakmai körök is élni akarnak. Hogy úgy mondjam, ezt is meg akarják lovagolni. Van egy édes történetem a számodra.

Ez az interjú hosszú évekre visszanyúló rendszeres találkozásaink legutóbbi beszélgetéseiből született.

A Berthet-Aittouarès galériában történt, hogy egy csoportos kiállításon eladták egy gyönyörűen bekeretezett kisz-kosz kis rajzocskámat. Pár nap múlva felhívott a galériás, hogy nincs aláírva, de olyan szépen be van keretezve, hogy kár lenne szétszedni. Mondtam neki, hogy én szívesen ráírom a hátára, hogy bocsánatot kérek, elfelejtettem aláírni, de lsten bizony az én munkám, dátummal, aláírással. Így is történt, és azóta az emberek az olyan képeimet keresik, amik nincsenek aláírva, csak hátul. Ez a leghülyébb milió a világon!

Az nem jelentett hátrányt, hogy nő vagy?

Bizonyos fokig előny volt, mert úgy tudtam elérni a célokat, hogy a férfiak azt gondolták, hogy gálánsan segítenek nekem, szegény kis buta nőnek, miközben magamban azon mosolyogtam, hogy túljártam az eszükön, és én tudom, mi jár az ő fejükben, de ők nem, hogy mi jár az enyémben. Nemrégiben telefoninterjút kért tőlem egy mexikói feminista újságíró. Azt várta, hogy panaszkodni fogok, amiért éveken keresztül a konyhában kellett töltenem az időt. Azt válaszoltam, hogy két mosogatás között azért mindig jutott időm a munkámra is, és ezzel nagyon felbosszantottam.

Beszélgessünk egy kicsit a kezdetről. Mikor merült fel benned először, hogy festő szeretnél lenni?

Gyerekkoromtól kezdve szerettem rajzolni, és apám büszkén el is tette a rajzaimat. Annak persze nem

örültek, hogy ezt a pályát akarom választani. Rémes ezt mondani, de indulásomat a háború segítette. Az történt ugyanis, hogy szénhiány miatt szünet volt az iskolában. Tizenhat éves voltam akkor. Okosan kigondoltam, hogy azt mondom anyámnak: „Anyukám, én itthon csak utatokban vagyok, de tudok egy iskolát, ahol festeni tanítanak. Biztosan nem drága, és ha oda beirattok, akkor én napközben ott leszek, és nem zavarlak benneteket.” Így is történt, anyám beiratott Örkényi Strasser István iskolájába, ahol minden „sturmoid”¹ volt. Értettem is, meg nem is, de örült modernnek tűnt nekem, és határtalanul boldog voltam, hogy festeni tanulok. (Nemrégiben egyik vasárnap barátokkal a rue Mazarine sarkán ebédeltünk, és utána elhatároztuk, hogy teszünk egy „tour de galerie-t”. Vasárnap lévén persze minden zárva volt, de az egyik galériában a kirakaton keresztül felfedeztem a magyar Sturm-kiállítás². Nagyon megörültem neki, mert a fiatalságom kapcsolódott hozzá.) Aztán megjött a szén, és vége lett a boldogságnak. Újra iskolába kellett menni, de kísírtam, hogy tovább járhassak az esti órákra. Többször kellett modell után női aktot rajzolnunk, ám az egyik alkalommal egy férfi ült modellt. Nagyon zavarba jöttem, mivel ilyet még sohasem láttam. Oldalról rajzoltam le, hogy kevésbé látszódjon. Amikor otthon apám meglátta a rajzomat, nagyon dühös lett, engem bezavart a szobámba, anyámmal pedig veszekedett, hogyan engedhetett abba a festőiskolába járni.

Amit ott tanultál, az többet adott számodra, mint a főiskola?
Én mindenhol tanultam valamit. A főiskolának presztízse volt, de sokkal kevésbé volt haladó szellemű, mint Örkényi-Strasser iskolája. A háború után aztán az is feljavult. Sok érdekes emlékem fűződik a főiskolás éveimhez. 1942-ben első próbálkozásra vettek fel. Amikor megtudtam az eredményt, nem hazamentem, hanem a fedett uszodába. Úszás közben felbukkant előttem a víz alól egy fiú, és azt mondta: Földes Péter vagyok, engem is felvettek a Főiskolára. Így ismerkedtünk össze. Évfolyamtársam volt Hetey Kati is, egy évvel alattam járt Bíró Zsuzsa,

aki akkor még nem volt Hantai felesége, Pán Márta és Vaito Ágota, akibe minden fiú szerelmes volt, egy évvel felettem Reigl Judit és Hantai Simon, és ott ismerkedtem meg későbbi férjemmel, Molnár Ferencsel is. A háború alatt kényszerből félbeszakított tanulmányaimat 1945-ben folytattam. A záróvizsgák közül egyedül az ábrázoló geometriától tartottam, minden egyébből a legjobbak közé tartoztam. A vizsgán odajött hozzám a tantárgy tanársegédnöje, aki a háború előtt szélsőjobboldali volt. Mellém ült, és megcsinálta helyettem a feladatot, aztán felállt és elment. Attól félhetett, hogy elárulom a múltját. Egy alkalommal Bíró Zsuzsával Szentendrén akvarelleztünk, a Duna-parton. Nagyon hideg volt, teljesen összefagytunk. Zsuzsa javaslatára bementünk egy kocsmába forralt bort inni. Amikor hazaértem, anyám megkérdezte, hogy nem fáztam-e át. Nem, válaszoltam, mert bementünk egy kocsmába inni. Két nagy pofont kaptam érte, 19 éves voltam akkor. Van egy másik főiskolai emlékem is Zsuzsával. A Főiskolára bejárt Fehér György, aki fiatalabb volt nálunk, és a kora miatt még nem járhatott volna oda. Amikor megérkezett a tanárunk, Zsuzsával a hátunk mögé rejtettük őt, nehogy észrevegyék. A sors úgy hozta, hogy később mindnyájan Párizsba kerültünk, és Zsuzsával a mai napig megmaradt a barátságunk.

Nem lehetett könnyű egy biztonságos családi háttérből kilépve, képzőművészeti ambíciókkal megérkezni egy idegen városba, és egzisztenciát teremteni a semmiből, még a francia nyelvtudásod birtokában sem. Milyen emlékeket őrzöl az első párizsi évekről?

Nagyon szegények voltunk, és mindig nagyon éhesek. Vaito Ágotával és akkori férjével, Goldberg Sándor pszichoanalitikussal vasárnaponként haldarabokat vettünk a piacon, otthon halászlét főztünk belőle, és üres konzervdobozokból ettük meg, mert még rendes tányérunk sem volt. Egy alkalommal Hajdu Istvánhoz (Ét **en** ne Hajdu) voltunk meghívva ebédre. Akkoriban ő is nagy szegénységben élt. Még ma is magam előtt látom,

ahogy süti a három szelet „büftököt”, ahogy ő mondta. A zsírlát ráöntötte a kifőtt makarónira. A hús ugyan rémesen kemény volt, de nekem ennek ellenére nagyon ízlett, egyrészt mert ki voltam éhezve, másrészt azt hittem, hogy valódi francia ételt eszünk. Általában egy héten egyszer azért jóllaktunk unokatestvérem, Trauner Sándor (Alexander Trauner) társaságában. A háború után a Magyarországon élő szülők mind azt hitték, hogy a gyerekeik karriert csináltak Nyugaton és milliomosok lettek. Sztálin halála után anyám már ki tudott jönni látogatóba. Gondolkodtunk rajta a barátainkkal, hogy közösen kibérelünk egy kastélyt, ahova felváltva meghívjuk a szüleinket, és azt mondjuk, hogy a miénk, hadd örüljenek. Ebből a tervből persze nem lett semmi.

Hajdu Istvánt említetted. Sokaktól hallottam, hogy milyen kiváló ember volt, mindenkinek segített, aki hozzá fordult.

A szobrai nem álltak közel hozzám, de valóban remek ember volt. Sokat segített nekem az indulásnál. „Lelkem”-nek hívott. Ő vitt el Fernand Léger-hez, Henri Laurens-hoz, Brancusihoz, Michel Seuphorhoz és August Herbinhez is, akinek a munkájára akkoriban még senki sem volt kíváncsi. Herbin nagyon örült, hogy valakinek mutogathatja a képeit, három órán keresztül egyfolytában hozta elő egyiket a másik után. Trauner is sok helyre elvitt, és ő mutatott be Prévert-nek.

Mielőtt Párizsba érteztél, főiskolai ösztöndíjjal Rómában töltöttél némi időt, akárcsak Hantai és Bíró Zsuzsa, Reigl Judit, Bíró Antal és mások. Mit jelentett számodra ez a lehetőség? Befolyásolta valamiképpen a további munkádat?

Az igazán nagy dolog volt számunkra, hogy a Főiskolán támogatást lehetett kapni külföldi tanulmányúthoz. Ezt akkor nem ösztöndíjnak, hanem tanulmányi segélynek hívták. Amikor megkérdezték, hogy hova akarok menni, én Párizst vagy Moszkvát választottam, erre elküldtek Rómába. Azért választottam Párizst és Moszkvát, mert két dolog érdekelt, az egyik a modern

művészet megismerése volt, a másik pedig a modern művészet tanítása a proletároknak. Akkor naivan azt hittem, hogy Moszkvában tapasztalatokat szerezhetek ehhez. Egyáltalán nem szerettem Rómát, azt mondtam magamban, ha meglátom még egyszer Bellini *Madonna col Bambinóját*, akkor kibújok a bőrömből. Persze ma már imádom ezeket a képeket, de akkor arra vágytam, hogy Picassót, Kleet és társaikat láthassam, Rómában pedig nem ezek voltak. Mai fejemmel már nagyon szívesen elmennék Rómába. Amikor megérkeztem Párizsba, az viszont a boldogság teteje volt.

Hogyan hatott rád, a fiatal képzőművészre mindaz a sok új, amivel a párizsi művészeti életben találkozál?

Amikor 1947-ben megérkeztem Párizsba, nem tudtam, hogy mit is szeretnék csinálni. Csak azt, hogy túl akarok adni anyukán-apukán, túl akarok adni Magyarországon, túl a magyar hivatalos művészen. Ne érts félre, nagyon szerettem a szüleimet, de független akartam lenni.

Azt még nem tudtad, hogy mit akarsz, de azt határozottan igen, hogy mit nem.

Így van. Budapesten a háború után Pán Imre üzletében láttam Kleet, Kandinszkijt és Héliot is, akinek nagyon szerettem azt a rövid korszakát, amíg absztrakt volt, de sok mindennel itt Párizsban találkoztam először. Mindent meg akartam ismerni, alaposan megnéztem Picasso, Mondrian, Klee és mások képeit, köztük Moholy-Nagyét is, akinek Magyarországon sohasem láttam munkáit. Teljesen ellentmondásos dolgokat szerettem, de az ember agyában sok ellentmondásos dolog elfér. 1947-ben a magyar diaszpóra egyik találkozóhelye a Select kávéházban volt, én ott születtem meg újra. Mindenki ismert valakit, akin keresztül meg lehetett ismerkedni valakivel. Annak ellenére, hogy a társaság nagy része különböző mértékben, de az École de Paris-hoz állt közel, engem pedig bármi érdekelt, csak ne legyen École de Paris. Nagyon sok magyar művésszel ismerkedtem meg, odajárt Beothy, Csáky, Prinner, Rogi André, Rey Rozsi,

Lancelot Ney, Ney Zsuzsa, aki Jean Leppien-nek volt a felesége, Csató György, Steiner Anna és Monda Misztrik, akitől különösen nagyon sokat tanultam. A képei kevésbé érdekelték, de rendkívül tájékozott volt. Akkoriban a magyarok szerettek együtt lenni, ugyanakkor beépültek a francia körökbe. Mondhatom, hogy én a Select kávéház révén pottyantam bele a francia művészeti életbe. Nagyon lendített rajtam Sonia Delaunay is, akihez hetente egy délután el lehetett menni. Volt tea és végtelen mennyiségű keksz, amitől jól lehetett lakni, nem kellett utána vacsorázni, ráadásul meg lehetett neki mutatni, mit csináltál. Nagyon kellemes volt. Szép volt a műterme, szép volt ő is. Egyszer én is elvittem valamit megmutatni neki, ami egyébként nem volt szokásom, és amikor megnézte, nagyon megdicsérte, és azt mondta, hogy „Ez a kislány fog valamit csinálni!”. Hát ez óriási lökés volt az életemben.

Mindezek hatására milyen irányban indultál el?

Félix Del Marle baráti körébe is bekerültünk, aki a tudomány felé orientálódott. Úgy gondolta, hogy tudományos alapokon nyugvó, szigorú szabályokkal meghatározott szisztémára építve, kizárólag tiszta színekkel, vízszintes és függőleges vonalakkal kell dolgozni. Egyet-mást megtanultam tőle, leginkább azt, hogy a tudományos megközelítés sem olyan biztos út. Nem tartott sokáig az együttműködésünk a G.R.A.V.-val³ sem, amihez kezdetben lelkesen csatlakoztunk, mert úgy tekintettük, mint amit a neve is mondott, kutatói csoportosulásnak, aminek nem a karrierépítés, a képeladás a célja, hanem a művészet kutatása. A többiek viszont szerettek volna minél hamarabb kiállítani és eladni, ami érthető volt, mivel valamiből meg kellett élniük, el kellett tartaniuk a családjukat. Ebben a formában viszont a G.R.A.V. nekünk már nem felelt meg, így azután elváltunk egymástól. Eleinte a geometrikus absztrakt megrögzött híveit követtem, de aztán el-egem lett belőle, és elkövettem egy „bűnt”: köröket is rajoltam. A legnagyobb blaszfémia viszont az volt,

amikor az egyenes vonalakat ívelté tettem, miközben ez teljesen tiltott a geometrikus absztrak „code secret”-jében, titkos törvénykönyvében. Ezért szoktam azt mondani, hogy ezek az én törvénytelen gyerekeim.

Az ötvenes években közösen dolgoztatok férjeddal. Mi volt az oka, hogy 1960-ban önállóan kezdtél dolgozni, és milyen változást jelentett ez számodra az alkotói munkában?

Kezdetől fogva másképpen viszonyultunk az alkotói munkához, és ez a különbség az évek múlásával egyre csak nőtt. Feri sokkal szigorúbb, radikálisabb nézeteket vallott, és inkább az elméleti problémák foglalkoztatták, míg én szerettem „kalandokba” bocsátkozni, letérni egy kicsit az egyenes útról. Ha festettem valamit, Feri mindenre rákérdezett, hogy ezt vagy azt miért úgy csináltam, miért pont ezt a színt használtam, miért nem azt, és így tovább. Nem mindig tudtam egzakt magyarázatot adni, mert nem is mindig lehet, de azért mindig kitaláltam valami választ, mert addig nem nyugodott. Mindez persze sokat segített a munkámban, azzal együtt vagy éppen amiatt, hogy többnyire nem egyezett a véleményünk. Gondolatban a mai napig beszélgetek, vitatkozom vele, tudom, hogy mire mondaná azt, hogy nem ért egyet. Ő egyre inkább az elméleti kutatásban érezte jól magát, míg én az alkotásban. A közös munka 1960-ban ért véget, amikor Feri a CNRS⁴ munkatársa lett.

Mikor és miért került sor arra, hogy a megvalósítást átruházd másra?

Ez olyan műfaj, aminek a koncept a lényege. Az ötlet valószínűleg Moholytól ered, aki azt mondta, hogy telefonon keresztül is meg tudja adni az instrukciókat egy reklámplakát elkészítéséhez. A kivitelezésnek a lehető legtökéletesebbnek és személytelennek kell lennie. Programokat találtam ki magamnak, és amennyire lehetett, kézzel megrajoltam. Unalmas munka volt, és rengeteg időt töltöttem vele, kihúzni a vonalakat, kitölteni a formákat... Feri azt mondta,

hogy Te ennél fontosabbat is csinálhatnál, ajánlok neked valamit. Felfogadunk neked egy asszisztentst, és a felszabaduló időt Te megadod nekem titkári munkában. Nagyszerű, mondtam, és így lett egy asszisztensem, aki megcsinálta a technikai részt.

Azután belépett az életedbe egy másik segítség is, a számítógép.

Igen, és amikor számítógéppel kezdtem dolgozni, felháborodott emberek azt mondták, hogy dehumanizálom a művészetet.

Ez ma már hihetetlen reakciónak tűnik, de akkoriban nagyon meglepő és furcsa lehetett, hogy egy képzőművész nemcsak ceruzát, festéket, hanem számítógépet is használ. És te egyike voltál az elsőeknek.

Az első adódó alkalommal éltem a lehetőséggel, hogy számítógéppel dolgozhassak. Valahogy megtanultam programozni, de mindig szükségem volt egy hozzáértő segítségre. Minél inkább kifinomultak és bonyolódtak a technológiák, én annál kevésbé tudtam követni és használni. Mindig rászorultam olyan szakemberre, aki egyrészt a hülyeségeimet kiszűri, másrészt tudja, hogy mit kell csinálni, amikor belesülök. Volt egy nagyszerű ember az életemben. 1968-ban teljesen illegálisan dolgoztam az egyetem számítógép-központjában Orsayban. Semmi jogom nem volt hozzá, hogy ott dolgozzak, egyébként pedig drága pénzt kellett fizetni a használatért. Legnagyobb szerencsémre ez a diáklázadás időszakában volt, amikor folyton vagy tüntetés vagy gyűlés volt, így aztán én voltam ott egyedül egy technikus és egy takarítónő társaságában. A technikus unatkozott, nem is kívánt jobbat magának, mint hogy ennek a kis libának segítsen. Igazán értett hozzá. Azután, amikor már volt otthon számítógépem, akkor egyedül dolgoztam rajta. Egyszer csak belépett az életembe egy német építész fiú és gyűjtő, Axel Rohlf. Vásárolt a munkáimból, és később egy alkalommal eljött, és azt mondta, hogy elveszítette építészeti állását, és ezentúl szeretne kiadóként dolgozni.

Megkérdezte, hajlandó vagyok-e együttműködni vele. Persze, miért ne, válaszoltam neki. Ennek a német fiúnak az anyukája egyébként magyar. Elkézdünk együtt dolgozni. Minden két példányban készült, egy neki, egy nekem. Számomra nagyon kényelmes, hogy nem nekem kell foglalkoznom a papír árával, minőségével, festékkel és egyéb technikai problémákkal, ezzel mind ő törődik. Mindenki azt mondja, hogy hülye vagy, rosszul csinálod, de nekem ez nagyon megfelel. Hogy miért? Mert egész életemben mindig tudtam, hogy mi az, amit képes vagyok technikailag kivitelezni, és mi az, amit nem. A komputer sokat segített ugyan, mert az felrajzolta nekem az ezeralahány négyzetet, és azzal tudtam tovább dolgozni, de a tudáshiányom leszűkítette a lehetőségeimet. Ez a fiú együttműködik egy számítógépes céggel, amelyik a leghetetlenebb dolgokat is meg tudja valósítani. Isteni érzés, hogy a lehetetlen kategória egyre szűkül. Most sorban előszedem azokat a gondolataimat, amiket a megvalósíthatatlan skatulyába tettem, megcsinálok pár vázlatot, amit utána rábízok Axelre. Ezekből aztán nyomatok, printek készülnek. Axel a konkrét művészet integrista követője, és engem is mindig bele akar húzni. Akármit mutatok neki, mindig meg akar győzni, hogy mi lenne, ha...de én ellenállok.

Nemrégiben hosszabb időt töltöttél kórházban. Valahányszor megérkeztem hozzád, mindig rajzolásba merülve találtalak.

Az egyszerűbb dolgokat persze továbbra is én csinálom, és a kórházban kihasználtam az időmet, ott úgysem tudtam mással foglalkozni. Otthon az embernek számtalan más dolga van. Amivel most kísérletezem, az az, hogy leteszem a ceuzámat a papírra, elindulok vele valamerre, aztán egyszer csak felemelem és kész a mű. Picasso is csinált ilyeneket, van is egy kis könyve róla. De az igazi inspiráció onnan ered, hogy korábban felfedeztem magamnak egy metszetet Claude Mellantól. Úgy készített egy Jézus arcát ábrázoló metszetet,⁵ hogy a metszőszerszámát körbe-körbe vezette, és csak a vonalak vastagságát

változtatta. Gondold el, ott van előtted egy kép, ami egy vonalból jött létre, mégpedig úgy, hogy a vonalak hol megvastagodnak, hol elvékonyodnak. Bekaptam én is az egyvonal-legyet, és most ilyesmin dolgozom. Az egyvonalas tanulmányokból talán egy installáció lesz, talán valami más, még nem tudom⁶. Ezeket a rajzokat a napi kórházi menük hátoldalára készítettem, és mindegyiknek azt a nevet adtam, ami aznap szerepelt rajta: Stroganoff, padlizsán, cukkini és így tovább. De mutatok neked egy vicceset, add ide a zöld irkát. Az előzménye az aláírásom hosszú története: először egy szép geometrikus M-et írtam, úgy, hogy beférjen egy négyzetbe. Amikor aztán úgy találtam, hogy ez unalmas, egy vonallal VM-t írtam. Aztán, ahogy ezt egyre gyorsabban csináltam, rájöttem, hogy svungosan egész jól néz ki, és csináltam egy pár rajzot, ahol bejön egy vonal balról, folytatódik a VM-aláírásban és jobbra kimegy. Három-négy ilyen rajzot csináltam, aztán megfedekeztem róluk. A kórházban eszembe jutott, hogy meg lehetne valósítani lapozható írka formájában: az egész egy vonalból áll, minden oldalra egy rész kerül és a következőn folytatódik. Nem tudom, hogy Bernard Chauveau⁷ meg fogja-e valósítani, de eddig minden furcsa, meglepő ötletembe belement, amit kigondoltam.

Az Anyám levelei-sorozatoddal kapcsolatban azt mondtad egyszer, hogy az nem szentimentális indíttatásból született, mint ahogy sokan hiszik. Itt az alkalom, hogy eloszlasd ezt a tévhitet!

Miután eljöttünk Magyarországról, minden héten kaptam anyámtól egy levelet. Nagyon érdekes és szép írása volt, olyan, mint az Erzsébet királynő idejében felnőtt kislányoknak. Előre dőlő gótikus betűkkel írt. Számomra a különlegesség az volt benne, hogy mivel anyám ideges teremtés volt, míg a sor eleje mindig szabályosan előredőlt, addig a sor vége kicsit bolondosabb lett. Az évek múlásával azután már a sor eleje is rendetlen lett.

Ez teljesen beleillik a Te rend–rendetlenség problémakörébe. Édesanyád írása alapján véve a rendből indul ki, a megtanult írásmód rendjéből, és ez a rend feslik fel.

Igen. A főiskolán azt tanultuk, hogy ha egy képi kompozícióban egyensúlytalanság van, akkor azt ki kell egyensúlyozni. Ha festesz ide egy kört, akkor a másik oldalra festeni kell egy almát, ha ide egy póréahagymát, akkor oda egy fokhagymát. Anyám írásában éppen a kiegyensúlyozatlanság fogott meg. Az *Anyám levelei* teljesen ellentéte a klasszikus kompozíciós szabályoknak, mert minden jobbra tolódik. (56, 57) Azt akartam megpróbálni, hogy lehet-e kontrakompozíciót létrehozni. Imádom játékszabályokat felrúgni, imádom kilépni a „pártból”, imádom rendetlenkedni. Ennek a témának a feldolgozása nagyon hosszú ideig tartó munkafolyamat volt, az egyik ötlet hozta a másikat. Például az egyik kísérletem anyám írásának szimulálása volt komputeren, és a széles sorközök közé beillesztettem az én írásomat. Én egészen más, kerek, álló betűkkel írok, és az eredményből össze nem illő ellentét született. Próbáltam olyat is csinálni, hogy az ő írását szimuláló minden második sor nem előre, hanem hátrafelé dőlt. Ez a téma annyira izgatott, hogy mikor egyik nyáron Feri részt vett egy kanadai kollokviumon, kivételesen nem mentem el vele, hogy a munkámmal foglalkozhassak. Az *Anyám levelei*-sorozat széleskörű sikert aratott, de teljesen téves hiedelemből egyhangúan úgy interpretálták, hogy ez a kislány szeretete az anyja emléke iránt. Anyámat nagyon szerettem, de nekem a levelei által kiváltott vizuális élmény volt az, ami megfogott, és ezzel nagyon sokáig játszadoztam.

Ezek után eszembe sem jutna azt feltételezni, hogy a Sainte-Victoire-sorozatodnak Cézanne-hoz lenne köze, mint ahogy valószínűleg a természeti szépséghez sem. A hegyvonulat rajzolata fogott meg?

A *Sainte-Victoire* egészen más ügy, mint az *Anyám levelei*. Úgy született, hogy egyik alkalommal, amikor Ferit

elkísértem egy szemináriumra Amerikába, nem volt semmi más dolgom, mint könyvtárakban lapozgatni, álmodozni. Ez pont akkoriban történt, amikor egy kicsit meguntam az egyeneseket, a kört, az elipszist, egyszóval a szabályos ügyeket.

Ez a hetvenes években volt?

Igen, a hetvenes évek vége felé, de egyszer és mindenkorra figyelmeztetek, hogy ellenőrizd a dátumokat, amiket mondok, mert én már összecserélem a tegnaptól a negyven évvel ezelőtől. Ha megkérded, hogy hány éves vagyok, és azt válaszolom, hogy harminc, akkor azt ne hidd el. Egy szép napon az egyik könyvtárban tudományos folyóiratokat lapozva kezembe kerültek Gauss tanulmányai a függvénygörbékről. Nagyon felkeltette az érdeklődésemet. Az úgynevezett Gauss-görbe egy nagyjából szabályos, szimmetrikus harangformát ad, ebbe próbáltam beleinjekciózni egy kis rendetlenséget. Örült lelkes lettem, vagy egy hónapig gyártottam ezeket a Gauss-görbéket, de ennek még semmi köze nem volt a Sainte-Victoire-hoz. Utolsó nap Philadelphiában ellopták az aktatáskánkat, amiben Ferinek is, nekem is az egy hónapi munkánk volt benne. Se pénz, se kulcs, se igazolvány nem vészett el, csak a munkánk. Akkor azt mondtam, hogy soha többé nem akarok Gaussról és a görbéiről hallani. Ha a sors úgy akarta, hogy ne foglalkozzak vele, nem foglalkozom többé. Aztán eltelt néhány év, és volt egy kiállításom Aix-ben. Reggel kinyitom a szobánk zsalugáterét, és mit látnak szemem? A Gauss-görbét rendetlenséggel: a Mont Sainte-Victoire-t. Hú, gondoltam, a sors keze elért, viszont egyszer az életben nem volt se papírom, se ceruzám, úgyhogy a kredencpolcot fedő papírból letéptem egy darabot és körbetéptem, ahogy a hegyet láttam. Attól kezdve foglalkoztat ez a téma, csináltam tépéssel, rajzban, festve, komputeren, fotón... Készítettem egy könyvet is, amiben a lapok széles metéltre vannak vágva. Kiválasztottam egy kék színt és szabadkézzel megfestettem a Sainte-Victoire-nak a jobb lejtőjét. Hagytam megszáradni az első lapot, ellapoztam, és egy másik kék színnel újra megfestettem

a jobb lejtőt, és így haladtam lapról lapra. Mindig más késsel, mindig más vatagsággal. Attól függően, hogy mit mivel lapozol össze, számtalan varáció hozható össze. (124, 125) A Sainte-Victoire azóta is kísért. Egyik nap, amikor elindultam otthonról, a közeli ház leomló vakolatában a Sainte-Victoire-t láttam kirajzolódni. Gyorsan visszafordultam a fényképezőgépemért, és készítettem róla egy fotót, amit azután komputeren tovább variáltam. Ezt a sorozatot eddig még sohasem mutattam be sehol. (112, 113)

Egyik legfrissebb munkád, ami szintén a képi lehetőségek sokaságát kínálja, most még itt látható a műtermed falán, de hamarosan Budapestre utazik az őszi kiállításodra. (kat. XXX.)

Ez egy pár évvel ezelőtti festményem után készült. A kép kiindulópontja három koncentrikus négyzet volt, ami átlósan el van vágva, vagyis tizenkét darabból áll. A képet a síkból átléptettük a térbe, és ezeket a darabokat mágnessel tetszőleges módon lehet elhelyezni egy sima inox felületen. Aki megveszi, milliónyi képet készíthet belőle magának, mivel ezzel a tizenkét darabbal számtalan varációt lehet összeállítani. Ennek azért örülök annyira, mert a képekben azt nem szeretem, hogy egyszer elkészülnek, és azután már szentségtörés változtatni rajtuk. Felkerülnek a falra valakinek a szalonjában, és örökre megmerevednek.

Őszintén bevallom, hogy a Klee-sorozatodban sehogy sem sikerült kapcsolatot felfedeznem Kleevel.

Klee közvetlenül nem tartozik bele a „programomba”, de mindig nagyon szerettem, és ez még ma is így van. Az ő festészete volt az első nyugat-európai „szerelmem”, ugyanakkor érdekes módon Kandinszkij nem érintett meg. Nehéz megmagyarázni az okát, olyan ez, mint a szerelem, nincs benne logika, hogy kibe szeretünk bele. Logikusan nekem Kandinszkijt kéne szeretnem, és mégsem szeretem. Klee viszont közel áll hozzám, és ez valamilyen módon bizonyára beszűrődik a munkámba. Mutatok valamit, ami megmagyarázza az ügyet. Mostanában kaptam egy Klee-reprodukciót és annyira megtetszett,

hogyan beragasztottam a füzetembe. Nézd meg, hogy abból kiindulva hova jutottam el. Egy egészen leegyszerűsített sémához: ez az én világom. A fejemben elkezd mocorogni valami, csinállok egy rajzot, eldobom, aztán csinállok egy másodikat, harmadikat... logikátlanul, lassú módon, sokáig dolgozom egy-egy ötleten. Régebben kaptam egy másik Klee-reprodukciót, a *Madárijesztőt*. Arra a témára egy kollázst készítettem. Kevés reprodukciót ragasztok be a füzetembe, de a legtöbb Kleetől van benne. Ugyanakkor az „À la recherche de Paul Klee”-sorozatnak, amit két nekifutásból készítettem, tulajdonképpen valóban nem sok köze volt Paul Kleehez, de hát miért ne adjam ezt a címet? (34) A *Montparnasse sur sable* fotósorozatomban egyébként szintén Klee-sorozat.

A katalógusok nemigen említik, de ráakadtam egy érdekes tanulmányra, amit férjeddal együtt írtál és egy általam eddig sohasem hallott folyóiratban, a Mesures-ben jelent meg.

A Mesures egy brüsszeli konstruktivista művészeti folyóirat volt, amit Jean-Pierre Maury⁸ festőbarátom indított el 1988-ban. A szóban forgó írás, aminek *Mesure, géométrie, science de l'art* volt a címe, az ő kérésére született. A folyóirat sajátossága ugyanis az volt, és ez nekem nagyon tetszett, hogy művészek mondták el gondolataikat a saját maguk vagy más művészek munkájáról, tehát ebben csak képzőművészek írtak. Jean-Pierre Maury nem akarta művészettörténészekre és kritikusokra hagyni a szövegek írását, mondván, hogy azok mindig nagyon elidegenítik a témát, mert inkább magukat írják meg és nem azt, ami az orruk előtt van. Minden számhoz egy szitanyomat járt ajándékba, az elsőhöz például egy gyönyörű szép Sol LeWitt.

Korodat meghazudtoló aktivitással dolgozol. Miből merítetted ezt a bámulatos energiát?

Amikor 85 éves lettem, barátomnak, François Morelletnek, aki két évvel fiatalabb volt nálam, azt mondtam: „Most még teljesen egészségesek vagyunk, jól érezzük magunkat, ülünk be egy autóba és hajtsunk bele a tengerbe.” Erre Morellet azt válaszolta: „Kölcsönadom az autómat, de én nem megyek.” Így aztán még maradt néhány évünk, hogy dolgozzunk. Annyira szeretem a munkámat, és annyira foglalkoztat, amit éppen csinállok, hogy sokszor még éjjel sem hagy nyugodni. Legutóbb úgy jártam, hogy miután még néhány javítást csináltam a képen, lefeküdtem aludni. Éjjel egykor arra riadtam fel, hogy meg kell nézmem, mégpedig félhomályban. Olyan gyönyörűnek láttam, hogy magam is elcsodálkoztam. Aztán rájöttem, hogy gyenge világításban a csúnya nő is szép. Valaki megkérdezte tőlem Németországból, hogy mi a véleményem a „sárga mellényesekről”. Mióta világ a világ, mindig volt osztályharc a szegények és gazdagok, a tanulatlanok és tanultak között, akik nyelveket tudnak és akik nem. Ez két olyan világ, ami egymást kizárja, és ami gyűlöletet kelt az egyik oldalon és megvetést a másikon. De én önző akarok lenni, szeretném nyugodtan befejezni az életemet, kényelemben, nyugalomban, nem akarok politikával, háborúval, katasztrófákkal foglalkozni. Tudod, az öregség nem jó dolog és csak egyetlen ellenszere van, a halál, de azért vannak előnyei. Leginkább az, hogy az ember szabaddá válik. Amikor még fiatal, alkalmazkodnia kell, harcolnia a dicsőségért, a sikerért. Öregén már azt csinál az ember, amit csak akar, szabaddá válik az alkotómunkában, legfeljebb nem fog tetszeni.

Parcours 97-04, 1997/2004, kézzel szőtt gyapjú szőnyeg | tissage sur métier à main | handmade wool rug, 198x214 cm



¹ Örkényi Strasser István szabadiskolája a Der Sturm-kör expresszionizmusának a szellemében működött.

² Szóban forgó kiállítás: *L'avant-garde hongroise à la galerie Der Sturm* 2018. március 15.–május 12., Galerie le Minotaure & Galerie Alain Le Gaillard

³ Groupe de Recherche d'Art Visuel

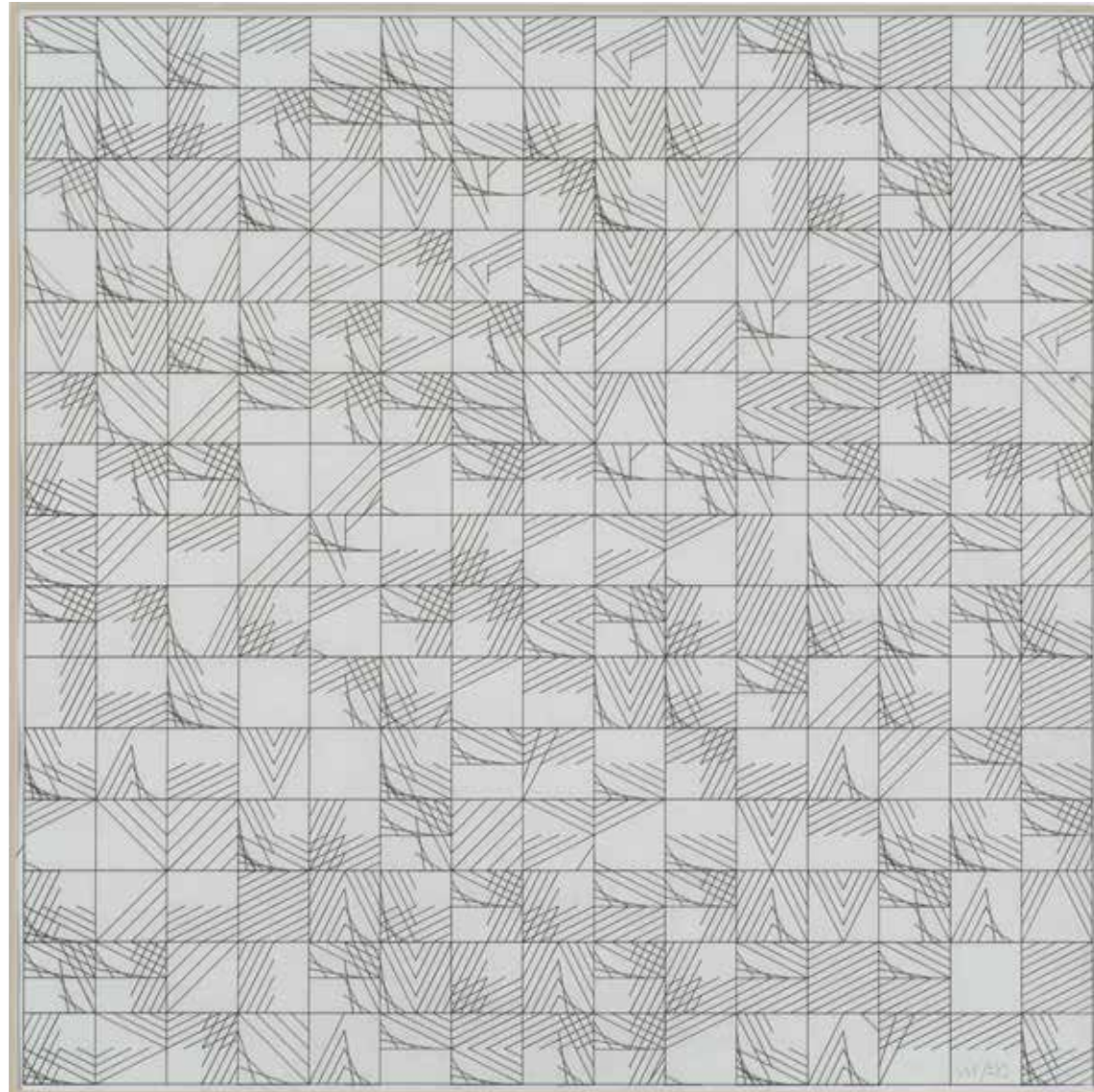
⁴ CNRS: a francia Nemzeti Tudományos Kutató Központ, a Centre National de la Recherche Scientifique rövidítése.

⁵ Claude Mellan (1598–1688) francia festőművész, metszetkészítő alkotása, a *Sainte Face du Christ sur le voile de Véronique*.

⁶ A kórházból történt hazatérése után Molnár Vera az említett kis rajzokon tovább dolgozott, és az egymáshoz illeszkedő rajzokból egy öt méter hosszúságú, hengerbe feltekerhető, jet d'encre technikával sokszorosított „szalag” készült. Az alkotás címe: *Parcours Sainte-Marie*. (129) A cím nem vallási indíttatásból, hanem a kórház nevéből született.

⁷ Bernard Chauveau kiadó és galériatulajdonos, Vera Molnár számos munkájának kiadója.

⁸ Jean-Pierre Maury (1948) jelenleg Párizsban élő konstruktivista belga festőművész.



À la recherche de P. Klee, 1970, tinta, papír | encre sur papier | ink on paper, 350x350 mm



100 trapèzes, 1976, tus, pausz | encre de Chine sur calque | Indian ink on tracing paper, 370x370 mm

JÚLIA CSERBA 

1% DÉSORDRE, 100 % LIBERTÉ

ENTRETIEN AVEC VERA MOLNAR

Vera, j'ai souvent l'impression que tu as à peine le temps de travailler en ce moment parce que tu reçois tellement de propositions d'expositions de Budapest à Washington, de New York à la Californie en passant par Zurich. Ces dernières années, l'intérêt pour ton travail a considérablement augmenté.

Je ne sais pas moi-même ce qui s'est passé, alors que j'ai travaillé pendant 50 ans sans être connue, je ne cesse depuis un moment de répondre aux demandes. Durant des décennies, beaucoup me voyaient comme la cuisinière chez les Molnar qui dessinait des carrés pendant son temps libre. De la même manière que je ne méritais pas d'être totalement inconnue pendant 50 ans, je ne mérite pas non plus ce nombre incalculable de demandes de la part de musées, de galeries et de collectionneurs.


Tu as certainement déjà réfléchi à la raison de cela. Moi, je pense que le temps est venu où ton travail n'est pas uniquement compris par un cercle restreint d'experts mais aussi par le grand public, comme cela avait été le cas par exemple pour Geneviève Asse ou Aurélie Nemours qui ont tardé à être acceptées. Comment l'expliques-tu, toi?

Je n'aurais jamais cru que mon travail susciterait un tel intérêt. Même dans mes rêves les plus fous,

Cette entrevue est née des dernières discussions lors de nos rencontres régulières depuis de longues années.

j'espérais seulement que quelques spécialistes seraient intéressés par ce que je faisais. Il faut dire aussi que je surfe actuellement sur une vague et les cercles professionnels veulent également en profiter. Ils veulent eux aussi surfer sur cette vague pour ainsi dire. Lors d'une exposition collective à la galerie Berthet-Aittouarès, il est arrivé qu'un des mes petits dessins insignifiants magnifiquement encadré a été vendu. Quelques jours plus tard, le galeriste m'a appelée en me disant que le dessin n'était pas signé mais que le cadre était si beau qu'il serait dommage de le démonter. Je lui ai dit que je pourrais volontiers écrire mon nom au dos, que j'étais désolée mais c'était bel et bien mon travail, daté et signé. c'est ce qui s'est passé et depuis, les gens cherchent mes œuvres qui ne sont signées qu'à l'arrière. C'est le milieu le plus idiot du monde !

Être une femme ne t'a jamais désavantagée ?

Jusqu'à un certain point, c'était un avantage parce que j'ai pu atteindre mes objectifs avec des hommes qui pensaient m'aider galamment, moi, la pauvre petite idiote, tandis que je souriais à l'intérieur en me disant que je les avais surpassés car je voyais dans leurs têtes mais eux, ils ne voyaient pas dans la mienne. Récemment, une journaliste mexicaine féministe m'a demandé une entrevue téléphonique. Elle s'attendait à ce que je me plaigne d'avoir  passer mon temps



dans la cuisine pendant des années. Je lui ai répondu que j'avais quand même eu le temps de m'occuper de mon travail entre deux vaisselles, ce qui l'a fortement contrariée.

Parlons un peu des débuts. Quand as-tu pensé pour la première fois à devenir peintre ?

J'aimais dessiner dès mon enfance et mon père gardait fièrement mes dessins. Évidemment, mes parents n'étaient pas contents que j'aie voulu choisir cette voie. C'est terrible de dire cela mais c'est la guerre qui m'a aidée à me lancer. En effet, l'école a été fermée à cause d'une pénurie de charbon. J'avais 16 ans à l'époque. Je me croyais maligne de dire à ma mère: « Maman, je suis dans vos pattes ici à la maison mais je connais une école où l'on enseigne la peinture. Elle n'est sûrement pas chère et si vous m'y inscrivez, j'y serai la journée et je ne vous dérangerai pas ». Cela s'est passé ainsi, ma mère m'a inscrite à l'école d'István Örkényi Strasser où tout était « sturmoïde ». ¹ Je comprenais ou pas mais l'école me paraissait extrêmement moderne et j'étais très heureuse d'apprendre à peindre. (Il y a quelques temps, j'ai déjeuné un dimanche avec des amis au coin de la rue Mazarine et nous avons ensuite décidé de faire un « tour de galerie ». Comme c'était dimanche, tout était évidemment fermé mais j'ai remarqué à travers la vitrine d'une galerie l'exposition hongroise sur Der Sturm². J'étais très contente parce que cela m'a rappelé mon enfance.) Ensuite, le charbon est revenu et le bonheur a pris fin. Il fallait retourner à l'école mais j'ai tellement pleurniché qu'on m'a permis d'aller aux cours du soir. On devait plusieurs fois dessiner des nus d'après des modèles féminins mais une fois, c'est un homme qui a posé. J'étais très gênée parce que je n'avais jamais rien vu de tel. Je l'ai dessiné de profil pour que cela se voie moins. Quand mon père a vu mon dessin à la maison, il était très en colère, il m'a envoyée dans ma chambre et s'est disputé avec ma mère en lui demandant comment elle avait pu me laisser aller dans cette école de peinture.

Ce que tu as appris là-bas t'a donné plus que l'école supérieure ?

J'ai appris quelque chose partout. L'école supérieure avait un prestige mais elle était beaucoup moins progressiste que l'école d'Örkényi Strasser. Elle s'est améliorée en revanche après la guerre. J'ai beaucoup de souvenirs intéressants de mes années d'école supérieure. J'ai été admise du premier coup en 1942. Quand j'ai appris les résultats, je ne suis pas rentrée à la maison mais je suis allée à la piscine couverte. Pendant que je nageais, un garçon est sorti de l'eau devant moi et m'a dit: « Je suis Péter Földes, j'ai moi aussi été pris à l'école supérieure ». C'est comme cela que nous nous sommes rencontrés. Kati Hetev était dans la même promotion que moi, Zsuzsa ³ qui n'était pas encore la femme de Hantaï, Marta Pan et Agathe Vaïto, dont tous les garçons étaient amoureux, étaient dans la promotion suivante et Judit Reigl et Simon Hantaï dans la précédente, et c'est aussi là-bas que j'ai rencontré mon futur mari, Ferenc Molnár (François Molnar). Pendant la guerre, j'étais obligée de suspendre mes études mais j'ai pu les reprendre en 1945. Parmi les examens finaux, j'appréhendais seulement celui de géométrie représentative, je faisais partie des meilleurs dans toutes les autres matières. Lors de l'examen, l'assistante du professeur est venue me voir, elle était d'extrême droite avant la guerre. Elle s'est assise à côté de moi et a fait l'exercice à ma place puis elle s'est levée et elle est partie. Elle devait avoir peur que je dévoile son passé. Une fois, nous faisons de l'aquarelle avec Zsuzsa ⁴ à Szentendre, sur les berges du Danube. Il faisait très froid et nous étions complètement gelées. Zsuzsa a proposé d'aller dans un bistrot boire du vin chaud. Quand je suis rentrée à la maison, ma mère m'a demandé si je n'avais pas pris froid. Non, lui ai-je répondu, parce que nous sommes allées boire un verre dans un bistrot avec Zsuzsa. Elle m'a donné deux grosses claques, j'avais 19 ans à l'époque. J'ai

un autre souvenir de l'école supérieure avec Zsuzsa. György Fehér, qui était plus jeune que nous, est venu à l'école alors qu'il n'aurait pas eu le droit à cause de son âge. Quand notre professeur est arrivé, nous l'avons caché derrière nous pour que personne ne le remarque. Le destin a fait que nous nous sommes tous retrouvés plus tard à Paris et notre amitié avec Zsuzsa dure depuis.

Cela ne devait pas être facile de quitter un cadre familial sécurisant, d'arriver dans une ville inconnue avec des ambitions artistiques et de créer une existence à partir de rien, même en parlant français. Quels souvenirs gardes-tu de tes premières années à Paris ?

Nous étions très pauvres et avions toujours très faim. Les dimanches, avec Agathe Vaïto et son mari de l'époque, le psychanalyste Sándor Goldberg, nous achetions des morceaux de poisson au marché puis nous en faisons une soupe à la maison et la mangions dans des boîtes de conserves vides parce que nous n'avions même pas d'assiettes normales. Une fois, nous étions invités à déjeuner chez István Hajdu (Eti ⁵ Hajdu). Il vivait lui aussi dans une grande pauvreté à cette époque-là. Encore aujourd'hui, je le vois cuire les trois tranches de « bufteck » comme il disait. Il versait la graisse sur les macaronis cuits. La viande était, certes, horriblement dure mais j'aimais bien malgré cela, d'une part parce que j'étais affamée et d'autre part je croyais que nous mangions un vrai plat français. En général, nous étions quand même rassasiés une fois par semaine en compagnie de mon cousin, Sándor Trauner (Alexander Trauner). Après la guerre, les parents restés en Hongrie pensaient tous que leurs enfants avaient fait carrière à l'Ouest et qu'ils étaient devenus millionnaires. Ma mère a pu venir me rendre visite après la mort de Staline. Nous réfléchissions avec nos amis à louer collectivement un château où nous pourrions inviter nos parents à tour de rôle et leur dire que c'était le nôtre pour qu'ils soient heureux. Bien sûr, rien de tel ne s'est fait.

Tu as évoqué István Hajdu. J'ai souvent entendu dire à quel point c'était un Etienne homme excellent, qu'il aidait tous ceux qui se tournaient vers lui.

Ses sculptures ne me plaisaient pas vraiment mais c'était effectivement quelqu'un de très bon. Il m'a beaucoup aidée à mes débuts. Il m'appelait « Mon âme ». C'est lui qui m'a emmenée chez Fernand Léger, Henri Laurens, Brancusi, Michel Seuphor és Auguste Herbin dont les travaux n'intéressaient encore personne à l'époque. Herbin était très content de pouvoir montrer ses œuvres, il les apportait les unes après les autres pendant trois heures sans s'arrêter. Trauner m'a aussi emmenée dans de nombreux endroits et c'est lui qui m'a présentée à Prévert.

Avant d'arriver à Paris, tu as passé quelques temps à Rome grâce à une bourse de l'école supérieure tout comme Hantaï, Zsuzsa ⁶ Judit Reigl, Antal ⁷ et d'autres. Que signifiait pour toi cette opportunité ? A-t-elle influencé la suite de ton œuvre d'une façon ou d'une autre ?

C'était effectivement une grande chose pour nous de pouvoir bénéficier d'un soutien financier à l'école supérieure pour un voyage d'étude à l'étranger. À l'époque, cela ne s'appelait pas encore bourse mais aide à l'étude. Quand on m'a demandé où je voulais aller, j'ai choisi Paris ou Moscou mais on m'a envoyée à Rome. J'avais choisi Paris ou Moscou parce que deux choses m'intéressaient: la découverte de l'art moderne et l'enseignement de l'art moderne aux prolétaires. Je pensais naïvement pouvoir acquérir de l'expérience dans ce domaine à Moscou. Je n'aimais pas du tout Rome, je me disais que j'allais devenir folle si je revoyais encore une fois la *Vierge à l'Enfant* de Bellini. Évidemment, j'adore ces tableaux aujourd'hui mais à l'époque, j'avais envie de voir Picasso, Klee et les autres et il n'y avait rien de tout cela à Rome. Aujourd'hui, j'irais très volontiers à Rome. Quand je suis arrivée à Paris, c'était en revanche le summum du bonheur.

Durant ta vie d'artiste à Paris, comment toutes les nombreuses et nouvelles choses t'ont-elles influencée en tant que jeune artiste ?

Quand je suis arrivée à Paris en 1947, je ne savais pas vraiment ce que voulais faire. Je savais seulement que je voulais tourner la page de papa et maman, de la Hongrie et de l'art officiel hongrois. Comprends-moi bien, j'aimais beaucoup mes parents mais je voulais acquérir mon indépendance.

Tu ne savais pas encore ce que tu voulais mais tu savais clairement ce que tu ne voulais pas.

Voilà. À Budapest, après la guerre, dans la boutique d'Imre Pán, j'ai vu Klee, Kandinsky et Hélios dont j'appréciais beaucoup la courte période abstraite mais c'est à Paris que j'ai découvert de nombreuses choses. Je voulais tout connaître, j'ai observé attentivement les tableaux de Picasso, Mondrian, Klee et d'autres dont Moholy-Nagy dont je n'avais vu aucune œuvre à Budapest. J'aimais des choses complètement contradictoires mais notre cerveau est capable d'assimiler cela. En 1947, l'un des points de rencontre de la diaspora hongroise était le Café Select et c'est là-bas que j'ai connu une renaissance. Tout le monde connaissait quelqu'un par le biais de qui l'on pouvait rencontrer quelqu'un d'autre. Même si la majorité du groupe, à différents niveaux, était proche de l'École de Paris, tout m'intéressait. J'ai fait la connaissance de nombreux artistes hongrois comme Beothy, Csáky, Prinner, André Rogi, Rozsi Rey, Lancelot Ney, Zsuzsa Ney qui était la femme de Jean Leppien, György Csató, Anna Steiner et Misztrik de Monda dont j'ai particulièrement beaucoup appris. Ses tableaux m'intéressaient moins mais il était extrêmement bien informé. À l'époque, les Hongrois aimaient bien être ensemble même s'ils étaient intégrés aux cercles français. Je peux dire que je me suis plongée dans la vie artistique française grâce au Café Select. Sonia Delaunay, chez qui l'on pouvait aller une après-midi

par semaine, m'a aussi donné un grand élan. Chez elle, j'avais du thé et une énorme quantité de biscuits avec laquelle on était tellement rassasié que l'on n'avait même plus besoin de dîner, de plus, on pouvait lui montrer ce que l'on avait fait. C'était très agréable. Son atelier était beau, elle aussi était belle. Une fois, j'ai apporté moi aussi quelque chose pour lui montrer, ce que je n'avais pas l'habitude de faire, et quand elle l'a regardé, elle l'a fortement apprécié et elle a dit: « Cette petite fera quelque chose ! ». Eh bien, cela m'a donné une grande impulsion.

Après tout cela, quelle direction as-tu prise ?

Nous nous sommes retrouvés dans le cercle d'amis de Félix Del Marle qui s'était orienté vers la science. Il pensait qu'il fallait travailler exclusivement avec des couleurs pures et des traits horizontaux et verticaux construits sur un système déterminé par des règles strictes et reposant sur des bases scientifiques. J'ai appris des choses de lui, notamment que l'approche scientifique n'était pas non plus une voie si sûre. Notre collaboration avec le G.R.A.V.³ n'a pas non plus duré longtemps. Nous l'avons rejoint avec enthousiasme parce que nous considérions, comme son nom l'indiquait, que c'était un groupement de recherches dont l'objectif n'était pas de construire une carrière ou de vendre des œuvres mais la recherche artistique. Par contre, les autres auraient aimé exposer et vendre le plus vite possible, ce qui était compréhensible puisqu'ils devaient vivre de quelque chose et aider leurs familles. Le G.R.A.V. ne nous plaisait plus sous cette forme et nous nous sommes donc séparés. Au début, je suivais les fidèles inconditionnels de l'abstraction géométrique mais j'en ai eu assez ensuite et j'ai commis un « péché »: je dessinais aussi des cercles. Par contre, le plus grand blasphème était quand j'avais des courbes au lieu des lignes droites alors que c'était strictement interdit par le code secret de l'abstraction géométrique. C'est pour cela que j'ai l'habitude de dire que ce sont mes enfants illégitimes.

Dans les années cinquante, vous travailliez ensemble avec ton mari. Pourquoi as-tu commencé à travailler seule en 1960 et quel changement cela a-t-il signifié dans ton travail de création ?

Dès le début, nous avons un rapport différent au travail de création et cette différence n'a fait que s'agrandir au fil des années. Feri avait une vision beaucoup plus stricte et radicale et s'intéressait plus aux problèmes théoriques alors que moi, j'aimais me lancer dans des « aventures », quitter un peu les sentiers battus. Quand je peignais quelque chose, Feri posait des questions sur tout, pourquoi j'ai fait telle ou telle chose comme cela, pourquoi j'ai utilisé cette couleur plutôt qu'une autre et ainsi de suite. Je ne pouvais pas toujours donner une explication exacte car ce n'est pas toujours possible mais j'inventais quand même à chaque fois une réponse parce qu'autrement il ne se calmait pas. Tout cela m'a évidemment beaucoup aidée dans mon travail malgré le fait ou bien grâce au fait que nous n'avions pas les mêmes opinions. Dans ma tête, je discute et débats encore aujourd'hui avec lui, je sais avec quelles choses il ne serait pas d'accord. Lui, il se plaisait de plus en plus dans la recherche théorique alors que moi, j'étais plutôt dans la création. Le travail commun s'est terminé en 1960 lorsque Feri a intégré le CNRS.⁴

Quand et pourquoi as-tu confié la réalisation à quelqu'un d'autre ?

C'est un genre dont l'essentiel est le concept. L'idée vient probablement de Moholy qui disait qu'il pouvait donner les instructions pour créer des affiches publicitaires même par téléphone. La mise en œuvre doit être la plus parfaite et la plus impersonnelle possible. Je me suis inventée des programmes et je les dessinais à la main dans la mesure du possible. C'était ennuyeux et cela me prenait un temps fou de tracer les lignes, remplir les formes, etc. Feri a dit : « Tu pourrais faire des choses plus importantes que cela, je vais te proposer quelque

chose. Nous allons engager une assistante pour toi et tu pourras être ma secrétaire pendant ce temps-là ». Je lui ai répondu que c'était super et c'est ainsi que j'ai eu une assistante qui s'occupait de la partie technique.

Ensuite, une autre assistance, l'ordinateur, est entrée dans ta vie.

Oui et quand j'ai commencé à travailler sur ordinateur, des gens très, m'ont dit que je déshumanisais l'art.

Cela semble aujourd'hui une réaction incroyable mais à l'époque, cela devait être très surprenant et bizarre qu'un artiste n'utilise pas seulement des crayons et de la peinture mais aussi un ordinateur. Et tu étais parmi les premiers à le faire.

J'ai profité de la première occasion pour travailler sur ordinateur. J'ai à peu près appris à l'utiliser mais j'avais toujours besoin de l'aide d'un connaisseur. Plus les technologies étaient pointues et complexes, moins je pouvais les suivre et les utiliser. J'étais toujours obligée de faire appel à un spécialiste qui, d'une part, corrigeait mes bêtises et, d'autre part, savait ce qu'il fallait faire quand moi, je bloquais. Il y avait quelqu'un d'extraordinaire dans ma vie. En 1968, je travaillais en toute illégalité dans le centre informatique universitaire d'Orsay. Je n'avais aucun droit d'y travailler de toute façon, il aurait fallu payer cher pour l'utiliser. Ma plus grande chance était que tout cela s'est passé pendant la révolte étudiante quand les manifestations et les rassemblements étaient réguliers, j'étais donc seule en compagnie d'un technicien et d'une femme de ménage. Le technicien s'ennuyait et ne souhaitait rien de mieux que de pouvoir aider cette petite idiote. Il s'y connaissait vraiment. Ensuite, quand j'ai eu un ordinateur à la maison, je m'en servais toute seule. Une fois, un garçon allemand architecte et collectionneur, Axel Rohlf, est entré dans ma vie. Il m'a acheté des tableaux puis il est venu une fois et m'a dit qu'il avait perdu son emploi d'architecte et qu'il voulait désormais travailler comme

éditeur. Il m'a demandé si je voulais collaborer avec lui. Bien sûr, pourquoi pas, lui ai-je répondu. Par ailleurs, sa mère était hongroise. Nous avons commencé à travailler ensemble. Nous faisons tout en deux exemplaires, un pour lui, un pour moi. C'est très confortable pour moi de ne pas devoir me soucier du prix et de la qualité du papier, de la peinture et d'autres problèmes techniques, c'est lui qui gère tout cela. Tout le monde dit que je suis stupide, que je fais mal les choses mais cela me convient bien. Pourquoi ? Parce que durant toute ma vie, j'ai toujours su ce dont j'étais capable ou non de réaliser techniquement. L'ordinateur m'a certes beaucoup aidée car il me dessinait les mille et quelques carrés avec lesquels je pouvais ensuite continuer à travailler mais mon manque de connaissances a restreint mes possibilités. Ce garçon collabore avec une entreprise informatique qui est capable de réaliser les choses les plus impossibles. C'est un sentiment divin de voir que l'impossible se restreint au fur et à mesure. Maintenant, je ressors mes pensées les unes après les autres que j'avais mises dans la catégorie irréalisable, je fais quelques croquis que je confie ensuite à Axel. Il en fait des impressions par la suite. Axel est un adepte de l'art concret et il veut toujours m'y entraîner. Peu importe ce que je lui montre, il veut toujours me convaincre de ce qui se passerait si...mais je résiste.

Tu as récemment été hospitalisée pendant assez longtemps. Chaque fois que j'arrivais pour te voir, je te trouvais plongée dans le dessin.

Je continue bien sûr de faire les choses plus simples moi-même et j'ai profité du temps à l'hôpital comme je ne pouvais de toute façon rien faire d'autre. On a tellement d'autres choses à faire à la maison. L'expérience que je tente actuellement est de poser mon crayon sur le papier, de partir dans une direction puis je le lève à un moment donné et l'œuvre est prête. Picasso faisait lui aussi cela, il en a même fait un petit livre. Mais la véritable inspiration vient d'une gravure de Claude

Mellan que j'avais découverte auparavant. Il avait réalisé une gravure représentant le visage du Christ⁵ en faisant des tours avec son outil et en ne changeant que l'épaisseur des lignes. Imagine, tu as devant toi une image faite d'un seul trait et de sorte que tantôt les lignes s'épaississent, tantôt elles s'amincissent. J'ai moi-même gobé cette histoire du trait unique et je suis en train de travailler sur quelque chose comme cela. Il y aura peut-être une installation de ces études de trait unique ou peut-être autre chose, je ne sais pas encore⁶. J'ai dessiné au dos des menus de l'hôpital et je les ai nommés d'après les plats du jour⁷ : troganoff, aubergine, courgette, etc. Mais je vais te montrer quelque chose d'amusant, passe-moi le cahier vert. Tout commence avec la longue histoire de ma signature: au début, j'écrivais un beau M géométrique de sorte qu'il rentre dans un carré. Ensuite, quand j'ai trouvé que c'était ennuyeux, j'ai écrit VM d'un seul trait. Puis, en le faisant de plus en plus vite, j'ai réalisé que cela montrait bien si c'était fait avec énergie et j'ai fait quelques dessins avec une ligne arrivant par la gauche, continuant dans la signature VM et partant vers la droite. J'ai fait trois ou quatre dessins comme cela puis je les ai oubliés. À l'hôpital, j'ai pensé que je pourrais le faire sous forme de cahier⁸ ensemble est fait d'un seul trait, une partie se retrouve sur tous les côtés et continue sur le suivant. Je ne sais pas si Bernard Chauveau⁷ va le réaliser mais jusqu'à présent, il a accepté toutes mes idées bizarres et surprenantes.

Tu m'as dit une fois au sujet de ta série Lettres de ma mère que tu ne l'avais pas faite pour des raisons sentimentales comme beaucoup le pensent. C'est l'occasion de dissiper cette idée reçue !

Après avoir quitté la Hongrie, je recevais toutes les semaines une lettre de ma mère. Elle avait une écriture très intéressante et belle comme les filles qui ont grandi à l'époque de l'impératrice Élisabeth. Elle écrivait avec des lettres gothiques penchées vers l'avant. Ce qui était

spécial pour moi, c'est que, ma mère étant quelqu'un de net⁹se, le début de la ligne était toujours penché vers l'avant de façon régulière mais la fin était plus farfelue. Au fil des années, le début de la ligne est aussi devenu désordonné.

Cela s'inscrit parfaitement dans ton problème ordre-désordre. À la base, l'écriture de ta mère part de l'ordre, de la façon d'écrire apprise, et c'est cet ordre qui se bouleverse. Oui. Nous avons appris à l'école supérieure que s'il y avait un déséquilibre dans une composition, alors il fallait l'équilibrer. Si tu peins une poire ici, tu dois peindre une pomme de l'autre côté¹⁰ un poireau ici, de l'ail là-bas. C'est justement le manque d'équilibre qui m'a frappée dans l'écriture de ma mère. Les *Lettres de ma mère* sont complètement contradictoires avec les règles classiques de composition car tout se décale vers la droite. (cat. XXX) Je voulais essayer s'il était possible de créer une contre-composition. J'adore aller contre les règles du jeu, j'adore sortir des rangs, j'adore faire du désordre. Traiter ce sujet a été un très long processus de travail, une idée entraînait la suivante. Par exemple, l'une des mes expériences a été de simuler l'écriture de ma mère sur ordinateur puis j'ai incrusté mon écriture entre les larges interlignes. Moi, je forme des lettres complètement différentes, rondes et droites, et le résultat a formé un ensemble contrasté. J'ai aussi essayé de faire pencher une ligne sur deux dans son écriture non pas vers l'avant mais vers l'arrière. J'étais tellement excitée par ce thème qu'une fois, quand Feri a participé à un colloque au Canada, je ne suis exceptionnellement pas allée avec lui pour pouvoir m'occuper de mon travail. La série des *Lettres de ma mère* a remporté un large succès mais les gens l'ont unanimement interprété, tout à fait à tort, comme une preuve de l'amour d'une petite fille envers la mémoire de sa mère. J'aimais beaucoup ma mère mais c'est l'expérience visuelle provoquée par ses lettres qui m'a frappée et j'ai joué avec cela pendant longtemps.

Après cela, je ne supposerais même pas que ta série sur la Sainte-Victoire aurait un lien avec Cézanne tout comme probablement avec la beauté de la nature non plus. C'est le tracé du relief qui t'a marquée ?

La Sainte-Victoire est quelque chose de complètement différent par rapport aux Lettres¹¹ de ma mère. Cette série est née une fois quand j'ai accompagné Feri à un séminaire aux États-Unis et je n'avais rien d'autre à faire que de feuilleter des livres dans des bibliothèques et de rêvasser. Cela s'est passé précisément lorsque je commençais un peu à avoir assez des lignes droites, des ronds, des ellipses, c'est-à-dire des choses régulières.

C'était dans les années soixante-dix ?

Oui, vers la fin des années soixante-dix, mais je te prie une fois pour toutes de bien vérifier les dates que je dis parce que je peux confondre hier et il y a quarante ans. Si tu me demandes mon âge et que je te réponds trente ans, ne me crois pas. Un beau jour, en feuilletant des revues scientifiques dans une bibliothèque, j'ai eu entre les mains les études de Gauss sur les courbes de fonctions. Cela a beaucoup éveillé mon intérêt. La « courbe de Gauss » décrit en gros une forme de cloche régulière et symétrique et j'ai essayé d'y injecter un peu de désordre. J'étais follement enthousiaste, j'ai créé ces courbes de Gauss pendant près d'un mois mais cela n'avait encore rien à voir avec la Sainte-Victoire. Le dernier jour, à Philadelphie, on nous a volé notre cartable qui contenait tout ce que nous avons fait pendant un mois. Nous n'avions perdu ni notre argent, ni nos clés, ni nos documents, seulement notre travail. J'ai alors dit que je ne voulais plus jamais entendre parler de Gauss et de ses courbes. Si le destin voulait que je ne m'en occupe pas, je ne le ferai plus. Puis quelques années ont passé et j'ai eu une exposition à Aix. Un matin, j'ouvre les volets de notre chambre et que vois-je ? La courbe de Gauss désordonnée, la Sainte-Victoire. Oh, me dis-je, le destin m'a rattrapée, mais pour la première fois de ma vie je n'avais ni papier, ni

crayon, j'ai donc arraché un bout du papier recouvrant le meuble de cuisine puis je l'ai déchiqueté, tel que je voyais la montagne. Depuis, le sujet m'intéresse, j'en faisais du déchiquetage, du dessin, de la peinture, je le faisais sur ordinateur et en photo. J'ai fait aussi un livre dont les pages sont découpées en fines bandes. J'ai choisi une couleur bleue puis j'ai dessiné à main levée le flanc droit de la Sainte-Victoire. J'ai laissé la première page sécher puis je suis passée à une autre sur laquelle j'ai peint de nouveau le flanc droit avec un autre bleu, et ainsi de suite de page en page. Toujours avec un bleu différent, toujours avec une épaisseur différente. En fonction des pages que tu mets côte-à-côte, tu peux créer un nombre infini de variations. (124, 125) La Sainte-Victoire m'accompagne depuis. Un jour, quand je suis partie de chez moi, j'ai vu la Sainte-Victoire se dessiner dans le crépi s'effritant d'une maison à proximité. Je suis vite rentrée pour prendre mon appareil et j'ai fait une photo que j'ai modifiée ensuite par ordinateur. Je n'ai encore jamais montré cette série nulle part. (112, 113)

L'un de tes derniers travaux, qui offre une multitude de possibilités visuelles, se trouve encore sur le mur de ton atelier mais il va bientôt être transporté à Budapest pour ton exposition en automne. (14, 15)

Il a été fait d'après l'une de mes peintures d'il y a quelques années. Le point de départ de l'image était trois carrés concentriques coupés en diagonale, il se compose donc de 12 morceaux. On fait passer l'image du plan vers l'espace et ces morceaux peuvent être disposés à souhait avec des aimants sur une simple surface en inox. Celui qui l'achète peut s'en faire des millions d'images puisque d'innombrables variations sont possibles avec les 12 morceaux. J'en suis ravie parce que ce que je n'aime pas avec les images, c'est qu'une fois prêtes, c'est un sacrilège d'y toucher. Elles se retrouvent sur un mur dans le salon de quelqu'un et se figent à jamais.

Je t'avoue honnêtement que je n'ai pas réussi à trouver de lien avec Klee dans ta série sur Klee.

Klee ne fait pas directement partie de mon « programme » mais je l'ai toujours apprécié et c'est encore le cas aujourd'hui. Sa peinture était mon premier « amour » d'Europe de l'Ouest mais il est intéressant que Kandinsky ne m'ait pas touchée. C'est difficile d'en expliquer la raison, c'est comme l'amour, de quelle personne on tombe amoureux n'a pas de logique. Je devrais logiquement aimer Kandinsky mais ce n'est pas le cas. En revanche, Klee est proche de moi et cela s'infiltrerait certainement d'une manière ou d'une autre dans mon travail. Voici quelque chose qui explique cette affaire. J'ai récemment eu une reproduction de Klee qui m'a tellement plu que je l'ai collée dans mon cahier. Regarde où je suis arrivée en partant de cela. À un schéma tout à fait simplifié: c'est mon monde à moi. Quelque chose commence à me titiller, je fais un dessin, je le jette, puis j'en fais un deuxième, un troisième et ainsi de suite, sans logique, lentement, je travaille longtemps sur une idée. Auparavant, j'avais reçu une autre reproduction de Klee, l'Éventail. J'ai fait un collage sur ce thème. Je colle peu de reproductions dans mon cahier mais la plupart sont de Klee. Néanmoins, la série À la recherche de Paul Klee que j'ai faite en deux essais n'avait en effet pas grand chose à voir avec Paul Klee mais pourquoi je ne l'appellerais pas ainsi ? (14) D'ailleurs, ma série de photos *Montparnasse sur sable* est aussi une série sur Klee.

Les catalogues n'y font pas vraiment référence mais je suis tombée sur une étude intéressante que tu as écrite avec ton mari et qui est parue dans une revue intitulée Mesures dont je n'avais jamais entendu parler jusque là.

Mesures était une revue bruxelloise d'art constructiviste lancée par mon ami peintre Jean-Paul Maury⁸ en 1988. L'écrit en question, intitulé *Mesure, géométrie, science de l'art* est né à sa demande. La particularité de la revue, et cela m'a beaucoup plu, était que des artistes disaient ce

qu'ils pensaient de leur propre œuvre ou de celle d'autres artistes, il n'y avait donc que des écrits d'artistes. Jean-Paul Maury ne voulait pas confier la rédaction des textes à des historiens de l'art et à des critiques, en disant que ces derniers s'éloignent beaucoup du sujet parce qu'ils écrivent plutôt sur eux-mêmes et pas sur ce qui se trouve devant leurs yeux. Pour chaque numéro, il y avait une sérigraphie en cadeau, par exemple un magnifique Sol LeWitt pour le premier numéro.

Tu es exceptionnellement active pour ton âge. De quoi puises-tu cette impressionnante énergie ?

Quand j'ai eu 85 ans, j'ai dit à mon ami François Morellet qui avait deux ans de moins que moi: « Nous sommes encore en bonne santé maintenant, nous nous sentons bien, montons dans une voiture et jetons-nous dans la mer ». Morellet a répondu: « Je te prête ma voiture mais je n'y vais pas ». Ainsi, il nous reste encore quelques années pour travailler. J'aime tellement mon travail et cela m'occupe tellement que je n'arrive souvent pas à dormir la nuit. La dernière fois, je suis allée me coucher après avoir quelques corrections sur une image. A une

heure du matin, je me suis réveillée en me disant que je devais aller voir l'image dans la pénombre. Je la voyais si magnifique que j'étais moi-même étonnée. Ensuite, je me suis rendu compte qu'en basse lumière, même une femme laide est jolie. Quelqu'un en Allemagne m'a demandé mon avis sur les « gilets jaunes ». Depuis que le monde existe, il y a toujours eu des luttes de classes entre pauvres et riches, illettrés et lettrés, ceux qui parlent ta langue et ceux qui ne la parlent pas. Ce sont des mondes qui s'excluent mutuellement et qui provoquent de la haine d'un côté et du mépris d'un autre. Mais moi, j'aimerais être égoïste et terminer ma vie tranquillement, dans le confort et le calme, et je ne veux pas m'occuper de politique, de guerres et de catastrophes. Tu sais, la vieillesse n'est pas une bonne chose et il n'y a qu'un remède, la mort, mais il y a quand même des avantages, surtout le fait que l'on devient libre. Quand on est encore jeune, il faut s'adapter, lutter pour la gloire et le succès. Quand on est vieux, on fait ce que l'on veut, on devient libre dans son travail de création, au pire cela déplaîra.

¹ L'école libre d'István Örkényi Strasser fonctionnait dans l'esprit expressionniste allemand « Der Sturm ».

² L'exposition en question est *L'avant-garde hongroise à la galerie Der Sturm*, du 15 mars au 15 mai 2018, Galerie le Minotaure & Galerie Alain Le Gaillard.

³ Groupe de Recherche d'Art Visuel

⁴ Centre National de la Recherche Scientifique

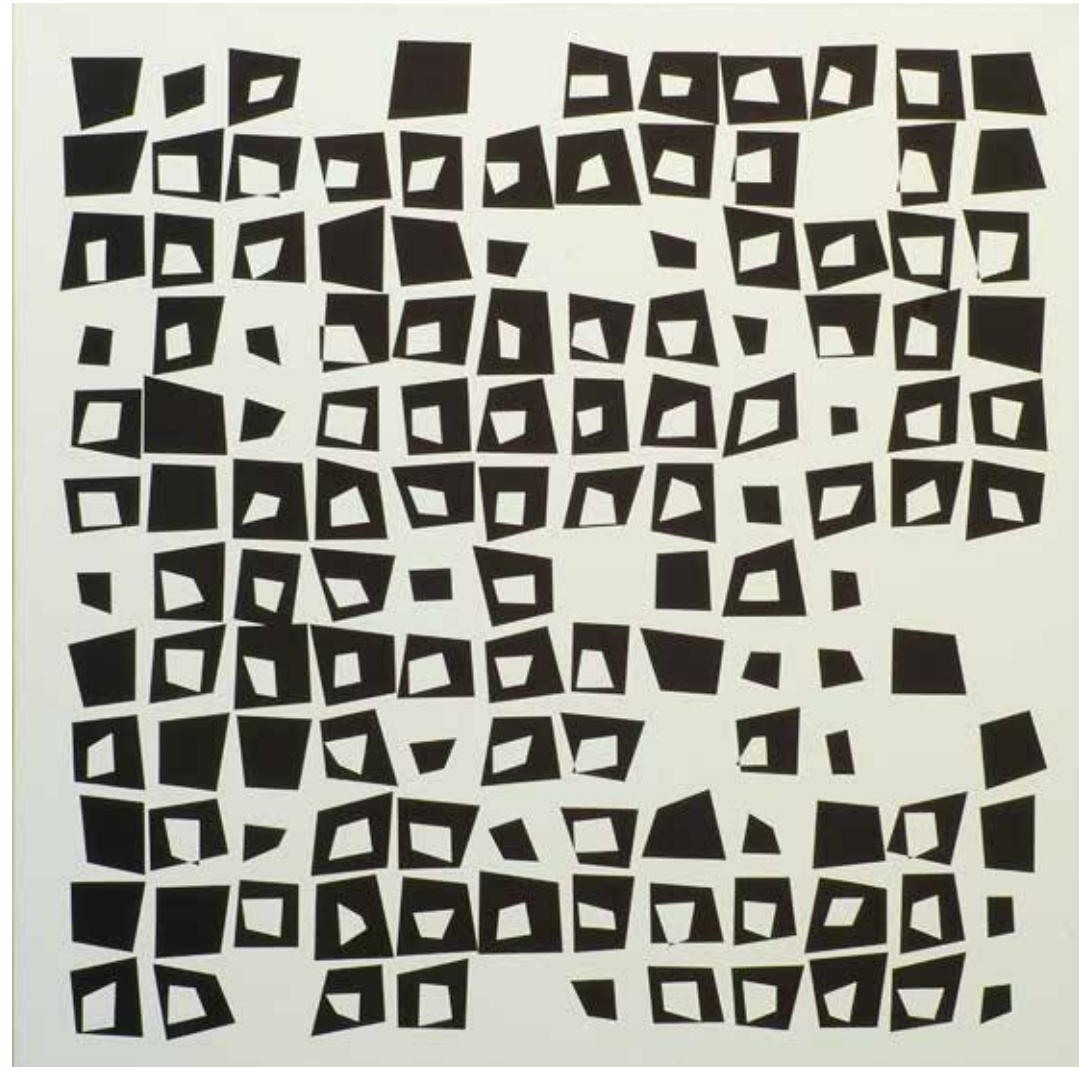
⁵ *La Sainte Face du Christ sur le voile de Véronique*, œuvre du peintre Claude Mellan (1598-1688).

⁶ Après son retour de l'hôpital, Vera Molnar a continué à travailler sur

les petits dessins en question et elle a réalisé un « ruban » de cinq mètres de long avec les dessins mis côte-à-côte, dupliqués avec la technique du jet d'encre et pouvant être roulé en cylindre. Le nom de l'œuvre est intitulée *Parcours Sainte-Marie* d'après le nom de l'hôpital et non pas pour des raisons religieuses. (cat. XXX)

⁷ Éditeur et propriétaire de galerie qui a édité de nombreuses œuvres de Vera Molnar.

⁸ Jean-Paul Maury (1948) est un peintre constructiviste belge qui vit actuellement à Paris.



Congruence aléatoire, 1973, akril, vászon | acrylique sur toile | acrylic on canvas, 100x100 cm

JÚLIA CSERBA:

1% DISORDER, 100 % FREEDOM

INTERVIEW WITH VERA MOLNAR

This interview is a result of recent episodes of our regular and long-standing conversations.

Vera, I get the impression that due to all the exhibition requests from Budapest, Zürich, Washington, New York, and California, you hardly have the time to work nowadays. Recent years have seen a surge of interest in your work.

I don't know what's happened; for fifty years I worked in total obscurity, whereas now I can barely cope with the requests. For many decades, lots of people considered me the Molnars' cook who drew squares in her spare time. Just as I didn't deserve fifty years of obscurity, I don't deserve all the requests from the museums, galleries, and collectors, either.

Surely you have thought about the whys and wherefores. In my opinion, the time has come for your work to be appreciated not only in a close professional circle, but by wide audiences, as was the case with the late recognition of Geneviève Asse or Aurélie Nemours. What do you think are the reasons?

It has never occurred to me that my work would interest so many people. Never in my wildest dreams did I hope that it would interest anybody but a few specialists. This has something to do with a quasi-wave, and the art world wants in on that. They'd like to ride it, too, if you will. Here's a lovely story for you.

It was in the Galerie Berthet-Aittouarès that a scrappy but beautifully framed drawing of mine was sold during a group exhibition. A few days later the gallerist called me and said that it was not signed, but it would be a shame to take it apart since it's so beautifully framed. I said that I'd be glad to write it on the back, signed and dated, that I'm sorry, I forgot to sign it, but, honest to God, it's mine. And I did it indeed, and since then people are looking for my pictures that are only signed on the back. What on earth is going on in this milieu!

Was being a woman a disadvantage?

It was, in fact, an advantage to a certain extent, because I could reach my goals with all the men thinking that they were gallantly helping me, the poor simpleton, and having fooled them, knowing what they were thinking without them knowing what I was thinking, I smiled to myself. Recently, I was interviewed by a Mexican feminist journalist over the phone. She expected me to complain about the years spent in the kitchen. I answered that between the washing-ups I always had time for my work, too, which made her very upset.

Let us come to the beginnings. When was the first time you thought about becoming a painter?

I've loved drawing since I was a child, and my father proudly preserved my drawings. However, they were indeed not very keen on me pursuing a career like this.

As horrible as it sounds, what helped me was the war. School closed as there was a shortage of coal. I was sixteen then. I cooked up what I'd say to my mother: 'Mother, I'm only in the way at home, but I know a school where one can learn to paint. It shouldn't be expensive, and could I enrol, I wouldn't bother you.' And as it happens, my mother enrolled me in the school of István Örkényi Strasser, where everything was 'Sturmesque'.¹ I got it and had no clue at the same time, but it all seemed staggeringly modern to me and I was over the moon about learning how to paint. (Not long ago I was having lunch with friends on the corner of rue Mazarine; we decided to go on a 'tour de galerie'. Since it was Sunday, everything was, of course, closed, but from a window I saw the Hungarian Sturm exhibition.² I was delighted as it brought back my youth.) Later we had coal again, and my happiness ended. Once again, I had to go to school, but I coaxed my parents into letting me attend the evening classes. We often drew nudes; the models were women, but one time a man sat for us. I was flabbergasted as I've never seen anything like that. I drew him from the side so it wouldn't be in plain view. When my father saw the drawing, he was furious, sent me to my room, and had a row with my mother about letting me go to the painting school.

Did you get more out of what you learned there than out of college?

I learned something everywhere. The academy was prestigious, but nowhere near as forward thinking as Örkényi Strasser's school. That changed for the better after the war. I have lots of memories of the college years. In 1942, I was accepted at the first attempt. When I found out about the decision, I went to the swimming baths instead of home. While I was swimming, a boy surfaced in front of me and said 'I'm Péter Földes, I was also accepted at the Academy.' That's how we met. Kati Hetey was a classmate of mine, Zsuzsa Bíró was one year my junior and was not married to Hantai

yet, one year my senior were Márta Pán, Ágota Vaïto (all the boys were in love with her), Judit Reigl, and Simon Hantai; it was there that I got to know my future husband Ferenc Molnár, too. I continued my studies which were brought to a halt by the war in 1945. Out of the finals descriptive geometry was the only one which I dreaded; I've excelled at everything else. During the exam the the instructor, who was far right before the war, came to me. She sat next to me, finished the assignment for me, stood up, and went away. She might have been afraid that I would reveal her past. Then there was the time when Zsuzsa Bíró and I made watercolours on the Szentendre banks of the Danube. It was very cold, we were freezing. Zsuzsa suggested that we drink a mulled wine in a pub. Once I was at home, my mother asked if I were cold. No, I answered, because we had a drink in a pub. She gave me two slaps; I was 19 at the time. I have another college memory with Zsuzsa. György Fehér attended some classes, although he was younger than us and could not have done so. When our teacher arrived, we hid him behind our backs so that he would go unnoticed. Later we all went to Paris together, as it happens, and Zsuzsa and I are friends to this day.

In spite of your knowledge of French, it must have been difficult to leave the secure family background behind, arrive in a foreign city fuelled by artistic ambition, and gain a foothold there. Do you have any memories of your first years in Paris?

We were very poor and always very hungry. Every Sunday Ágota Vaïto, the psychoanalyst Sándor Goldberg who was then her husband and I would buy pieces of fish at the market, and cook a fish soup which we ate out of empty cans since we had no plates. On one occasion we were invited for lunch by István Hajdu (Etienne Hajdu). He was living in extreme poverty, too. I still see him preparing the three 'büftöks' (beef steaks), as he would say. He poured the fat over the cooked macaroni. Even

though the meat was awfully tough, it tasted very good to me, because I was starving and because I thought we were eating a French dish. In general, however, we would eat our fill once a week in the company of my nephew Sándor Trauner (Alexander Trauner). Our parents in post-war Hungary thought that we made it in the West and were millionaires. After the death of Stalin my mother was able to visit me. With some friends we considered renting a *chateau*; taking turns, we would have invited our parents and told them that it was ours to make them happy. This, of course, remained unrealized.

You've mentioned István Hajdu. He was an exceptional person, helping everyone who turned to him, I gather.

His sculptures never struck a chord with me, but he was indeed an extraordinary person. In the beginning he helped me big time. He called me 'My Dear'. He brought me to Fernand Léger, Henri Laurens, Brancusi, Michel Seuphor, and Auguste Herbin, whose work interested no one at that point. Herbin was very happy that he could show his works to someone, he got out one picture after another three hours straight. Trauner also brought me to many places, he introduced me to Prévert, too.

Before Paris, just like Hantai, Zsuzsa Bíró, Judit Reigl, and Antal Bíró, etc., you spent some time in Rome on a scholarship. What did this opportunity mean to you? Has it influenced your later work in any way?

It was no small thing that you could get a grant at the Academy to study abroad. Back then it wasn't called a scholarship but a study subvention. When they asked where I wanted to go, I opted for Paris or Moscow, and they sent me to Rome instead. Now, I chose Paris and Moscow because I was interested in two things: modern art and teaching modern art to the proletariat. I was naïve enough to think that Moscow was the place for that. I couldn't stand Rome, I said to myself that if I see

Bellini's *Madonna col Bambino* ever again, I'd go insane. Naturally, I love these pictures now, but back then I wanted to see Picasso, Klee, and the others; Rome, however, had none of these. Today I'd be glad to go to Rome. But when I arrived in Paris, I was beside myself with joy.

What impression did the novelties of the Paris art world leave on a young artist?

When I arrived in Paris in 1947, I didn't know what I wanted to do. I knew, however, that I've had enough of mommy and daddy, Hungary, and the official art in Hungary. Don't get me wrong, I loved my parents very much, but I wanted independence.

You didn't know what you wanted, but you were determined about what you didn't want.

Precisely. In post-war Budapest I've seen pictures of Klee, Kandinsky and Héliou (whose short-lived non-abstract period I liked very much) in the shop of Imre Pán, but I came across a lot of things only in Paris. I wanted to see everything, I closely scrutinized the pictures of Picasso, Mondrian, Klee, and, among others, Moholy-Nagy whose work I've never encountered in Hungary. I enjoyed pieces of art that contradicted each other, but that's what the human mind is made for. In 1947, one of the meeting places of the Hungarian community was the café *Le Select*; I got a new lease of life there. Everybody knew somebody who could help to get to know somebody else. Despite the fact that the majority of the people were associated with the *École de Paris* to some extent, and I was interested in everything as far as it wasn't *École de Paris*. I met a great many Hungarian artists, the place was frequented by Beothy, Csáky, Prinner, Rógi André, Rey Rozsi, Lancelot Ney, Zsuzsa Ney (the wife of Jean Leppien), György Csató, Anna Steiner and Monda Misztrik, to whom I owe particularly much. Her pictures were of little interest to me, but

she was an erudite person. In those days Hungarians liked to hang around with each other, but they also had French connections. I dare say that the Select was my gateway to the French art world. Sonia Delaunay was also of great help to me; she held afternoon tea once a week. There was tea and copious amounts of biscuits; you could eat as much as you wanted so that you didn't have to dine afterwards, moreover, you could show her what you had been doing. It was all very pleasant. Her studio was beautiful, as was she. Unusually for me, on one occasion I, too, brought something with me; she looked at it, praised me, and said that 'This girl will make something!' Which, in fact, was a great boost to me.

What effect did all this have on the direction you were going to take?

We got acquainted with Félix Del Marle's circle of friends, who orientated himself towards the sciences. He believed that one must work according to a system of the rational rules of scientific enquiry with pure colours and horizontal and vertical lines. This taught me a lesson, namely that there is no easy way, not even through science. Our cooperation with the GRAV³ was also ephemeral as we joined out of enthusiasm for what its name suggested: a research group more interested in artistic research than careers and selling pictures. Other members, however, were keen to show works and sell them as soon as possible, which was understandable, considering that they had to make ends meet and provide for their families. In this shape the GRAV didn't suit us anymore, and we parted ways. Firstly, I followed the zealous adherents of geometric abstraction, but then I'd had enough, and committed a 'crime': I drew circles. Yet the gravest sacrilege was when I bended a straight line, which is prohibited by the 'code secret' of geometric abstraction. That's why I usually say that these are my illegitimate children.

In the 1950s, you worked together with your husband. What was the reason behind your decision to work independently in the 1960s, and how did it affect your artistic process?

We always had different approaches to the artistic process in the first place, which only got more evident with time. Feri held views that were stricter and far more radical, and was occupied with theoretical problems, whereas I liked 'adventure' and wandering off the beaten track. When I painted something, Feri would inquire why I had done this instead of that, why I had chosen this colour over that, and so on. Often, I couldn't give an exact explanation as you don't always have one, but he wouldn't rest until I came up with something. Despite the different opinions, or as a matter of fact because of them, this helped a good deal in my work. I talk and have debates with him in my mind to this day, I know when and where he would disagree. He became fascinated with theoretical research more and more, and I with creation. In 1960, when Feri became associate of the CNRS,⁴ our collective work ended.

When and why did you choose to let others execute your works?

This is a genre where concept is key. In all likelihood the idea came from Moholy-Nagy who said that he could give instructions on the design of a poster over the phone. The execution must be as perfect and as impersonal as possible. I made up programmes and manually drew them as far as possible. It was boring and very time-consuming: drawing the lines and filling the shapes... Feri said that there were more important things for me to do and made a suggestion. 'We will hire an assistant for you, and in the freed-up time you'll work for me as a secretary.' Great, I replied, and soon I had an assistant to deal with technical issues.

And then you received assistance from something else, too – the computer.

Indeed; and when I started to work with the computer, people were furious and said that I was dehumanizing art.

This seems an extreme reaction today, in those days, however, it must have been surprising and odd that instead of pencils and paint an artist would use a computer. Moreover, you were among the first.

When the opportunity arose to use a computer, I grabbed it. Somehow, I learned to code, although I was always in need of expert help. The more sophisticated and complicated the technology was, the less I was able to understand and use it. I always had to fall back on experts who on the one hand 'proofread' everything, and on the other hand knew what to do when I was stuck. There was an extraordinary person. In 1968, I was working completely illegally in the computation centre of the university in Orsay. I had no permission whatsoever to work there, not to mention that normally they would charge a huge fee. Fortunately, this was the period of the student revolts, that is, of continuous demonstrations and talks, and as a consequence there were only three people in the building: a technician, a cleaner, and I. The technician was bored and helping out a young chick was all that he could wish for. He was a master of his craft. Later, once I had a PC, I worked alone. Then the German architect and collector Axel Rohlf's came into my life. He bought some of my pictures and at one point came by to say that he had lost his job as an architect and that he wanted to be a publisher. He asked whether I was willing to work with him. Why, of course, I answered. By the way, the boy's mother is Hungarian. We worked together. Two copies at a time, one for him and one for me. I find it very convenient that I have nothing to do with the price and quality of the paper, the ink, and the like; he deals with everything. Everyone says that I'm a fool, that I'm doing it wrong,

but I'm more than satisfied with it. Why? Because I was always aware of what I can and cannot do technically. The computer was a great help since it drew the thousand odd squares for me thus enabling further work, although my knowledge, or the lack thereof, limited the possibilities. This boy works with a computer company that is able to realize the most far-fetched things. It's just divine how the category of the impossible recedes. One by one I return to the ideas that I once considered unrealizable, I make some sketches, and hand them over to Axel. Prints are then made from them. Axel is an 'integrist' follower of concrete art and always wants to win me over. No matter what I show him, he wants to persuade me of this or that... but I resist.

Recently, you had a longer hospital stay. But no matter when I came to visit, you were drawing.

Naturally, the simpler things I shall continue to do myself, and I utilized the time in the hospital as there were few things with which I could occupy myself. Back home you always have better things to do. What I'm experimenting with right now is that I put my pencil on the paper and then proceed from there without lifting it; then I lift it, and the piece is ready. Picasso also did similar things, he has a book about it, too. However, the real inspiration was an engraving by Claude Mellan that I happened upon earlier. He made an image of Jesus⁵ where he moved his burin in circles altering only the width of the line. Imagine, you see a picture consisting of a single line that is at times thicker and then thinner again. I took the 'one-liner' bait, and that's what I'm working on right now. Maybe these sketches will become an installation or, perhaps, something else, I don't know yet.⁶ I drew them on the back of the *carte du jour* of the hospital and named them after the dish of the day: Stroganoff, aubergine, courgette, and so on. Let me show you something funny, give me the green exercise book. Now, a prelude to all this is the history

behind my signature: at first, I wrote a neat, geometric M so that it would fit into a square. When I grew tired of it, I signed VM with one line. Later, as I was getting faster and faster, I realized that when written fast, it wasn't too bad, and I made a few drawings where the line comes in on the left, continues in the VM, and then vanishes on the right. There were three or four of these drawings, but later I forgot them. In the hospital I realized that they would make for a perfect little booklet: just one line, a section on each page, continuing on the next. I don't know whether Bernard Chauveau⁷ will make it happen, but until now, he always got into the spirit of my strange and baffling ideas.

As regards your series Letters from My Mother, you once said that contrary to popular belief it wasn't born of sentimentality. It's time you dispelled this false idea! After we left Hungary, every week I used to receive a letter from my mother. Her handwriting was very interesting and beautiful like that of Elizabethan girls. She wrote in italicized blackletter. What made it special to me was that since my mother had a nervous disposition, the letters at the beginning of a line had an even slant while those at the end were somewhat whimsical. With each passing year, the beginnings became more whimsical, too.

This falls into line with what lies at the heart of the order-disorder theme of yours. Your mother's handwriting is based on order, the order of an acquired ability, which then disintegrates.

Yes. At the academy we learned that should a pictorial composition be imbalanced, you have to balance it. If you paint a pear here, you have to paint an apple there; a leek here, a garlic there. It was the imbalance in my mother's handwriting that caught my eye. *Letters from My Mother* (56, 57) violates all classic rules of composition as everything is pushed to the right. I wanted to try whether contra-composition

was possible. I love breaking the rules, I love quitting the 'party', I love misbehaving. Elaborating on this theme was a very lengthy procedure; one idea led to another. For example, one thing I tried was to simulate my mother's handwriting on the computer, whereby I inserted my own script in the interline spacing. I write completely different round, upright letters, and the outcome was a mishmash of opposites. I made a version where every second line of her simulated handwriting would tilt backwards instead of forwards. I was so taken with this issue that when Feri attended a colloquium in Canada, I for once didn't go with him so that I could dedicate myself to my work. *Letters from My Mother* was a resounding success, but by and large people falsely interpreted it as a girl's love for her mother's memory. I did love my mother very much, it was, however, the visual aesthetic that made a lasting impression on me, which I toyed with for a long time.

I suppose, then, that your Sainte-Victoire series has nothing to do with Cézanne or as a matter of fact, with the beauty of nature. Was it the skyline itself that attracted you?

The Sainte-Victoire is a different story. It was born of a time when, having followed Feri to an American seminar, I had nothing to do except to read and daydream in libraries. At that point, I was a bit tired of straight lines, circles, and ellipses; of regular shapes in general.

This was in the 1970s, wasn't it?

Yes, at the end of the 70s, but I'm warning you, fact-check all the dates, because yesterday and forty years ago are the same to me. If you ask me, how old I am, and I say that I'm thirty, you shouldn't believe me. Now, one fine day I was flipping through some scientific journals in the library when I found Gauss' papers on functions. I was hooked. The so-called Gauss distribution looks like a more or less regular

bell curve; I tried to inject a little disorder into this. I was overenthusiastic, I made Gaussian curves for an entire month, although these had at that point nothing to do with the Sainte-Victoire. On our last day in Philadelphia, our briefcase was stolen with a month's work in it. No money, no keys, no papers were missing – just our work. I said that I didn't want to hear about Gauss and his distribution ever again. It is, then, my fate not to be concerned with them. Years went by and I had an exhibition at Aix. One morning I open the window shutters of our room, and what do I see? A Gaussian curve with disorder: the Mont Sainte-Victoire. Wow, I thought, this is fate, but for the first time in my life I had neither a pen nor paper, so I used the paper that the sideboard was covered with and tore it in the shape of the mountain. I've been fascinated by this motif ever since, I tore, I drew, I painted, on the computer, on photos... I even made a book that has pages cut into strips. I took a certain hue of blue and I painted the right-hand slope of the Sainte-Victoire. I let it dry, chose another page, and once again I painted the right-hand slope using a different kind of blue; page by page until I was finished. The hue and the width were different every single time. Depending on the pairing of the pages, there are endless variations of pictures. (124, 125) The Sainte-Victoire haunts me to this day. Once, I was just leaving the house, when I saw the Sainte-Victoire in the flaking plaster of a neighbouring building. I hurried back to fetch my camera and I took a photo which I then edited on the computer. I've never shown this series as yet. (112, 113)

One of your latest works, that also offers a multitude of possible pictures, hangs in your studio now, but is soon going to be transported to your autumn exhibition in Budapest. (14, 15)

This was done a few years ago after one of my paintings. Three concentric squares make up the

picture, that are cut diagonally making a total of twelve parts. We literally added a new dimension to it, and now people can move the pieces around on an even inox surface with the help of magnets. Somebody who buys it can make millions of pictures from it since the twelve pieces enable countless variants. This is the most pleasing thing for me for what I don't like about pictures is once they're ready, it's a sacrilege to alter them. They are hanged in a drawing room and become lifeless.

I must admit I haven't been able to find a connection between your Klee series and Klee himself.

Klee in and of himself doesn't belong to my 'programme', but I've always had a liking for him, and I still do. His paintings were my first Western European 'love', Kandinsky, on the other hand, however strange it may sound, never interested me. It's hard to say why, it's like love: you don't get to decide who you fall in love with. Logically, I should like Kandinsky, but I don't. Klee, however, is dear to me, which one way or another certainly seeps into my work. Let me show you something to clear things up. Recently, someone gave me a Klee reproduction which stroke my fancy so much that I pasted it into my notebook. Just have a look at where I went from there. Quite a simple pattern: this is my world. I can't help thinking about something, I make a drawing, throw it away, make a second one, then a third... I elaborate on an idea irrationally and at a glacial pace. A while back, I received another Klee, the *Scarecrow*. That motif I used for a collage. Only a few reproductions make it into my notebook, but most of them are from Klee. However, the series *À la recherche de Paul Klee* (finished only on second try) has in fact nothing to do with Paul Klee, but why should I have chosen a different title? (14) As a matter of fact, my photo series *Montparnasse sur sable* is a Klee series, too.

I found a fascinating essay, hardly ever mentioned in catalogues, that you and your husband published in a journal I've never heard of: Mesures.

Mesures was a Brussels-based constructivist art magazine started by my friend, painter Jean-Pierre Maury⁸ in 1988. The above-mentioned text (*Mesure, géométrie, science de l'art*) was written at his request. What made this magazine special was, and I liked this very much, that artists opined about their or other artists' work, that is, they were the only contributors. Maury didn't want art historians and critics writing the articles, because they, says Maury, always alienate the subject matter, writing about themselves instead of what they see. Every issue came with a silkscreen print; the first one, for example, had a wonderful Sol LeWitt.

You work with unbelievable zeal for your age. Where does your energy come from?

When I turned 85, I said to my friend, François Morellet who is two years younger than me: 'Now we're still in good health, we feel fine, let's get in a car and drive into the ocean.' Morellet's answer was: 'I'll lend you my car, but I'm not going.' And so, we had a few more

years to work once more. I'm so intrigued by my work and so occupied by what I do that often I think about it during the nights, too. Not long ago, I went to bed after I've made some minor changes in a picture. At 1 A.M. I woke up and felt an urge to have a look at it then and there, i.e. in dim light. I was amazed how beautiful it was. Then I realized, that in half-light even an ugly woman is beautiful. Someone from Germany asked me what I thought about the 'gilets jaunes'. The class struggle between rich and poor, educated and uneducated, and those who speak languages and those who don't has been around since time immemorial. These are worlds that are antagonistic, that arouse hatred on the one side and contempt on the other. As for myself I want to be selfish, I want my remaining days to be peaceful, comfortable, and serene; I can't be bothered to care about politics, wars and catastrophes. You see, being old is not pleasant (and the only cure is death), but there are also some advantages to it. First and foremost, being free. Being young means compliance, struggle for fame and success. When you're old, you can do whatever you want to do, you can create freely, unless you aim to impress.

¹ The main influence on István Örkényi Strasser's school was the German expressionist movement *Der Sturm*.

² The exhibition in question: *L'avant-garde hongroise à la galerie Der Sturm*. 15 March – 12 May 2018, Galerie le Minotaure & Galerie Alain Le Gaillard.

³ Groupe de Recherche d'Art Visuel (Visual Art Research Group).

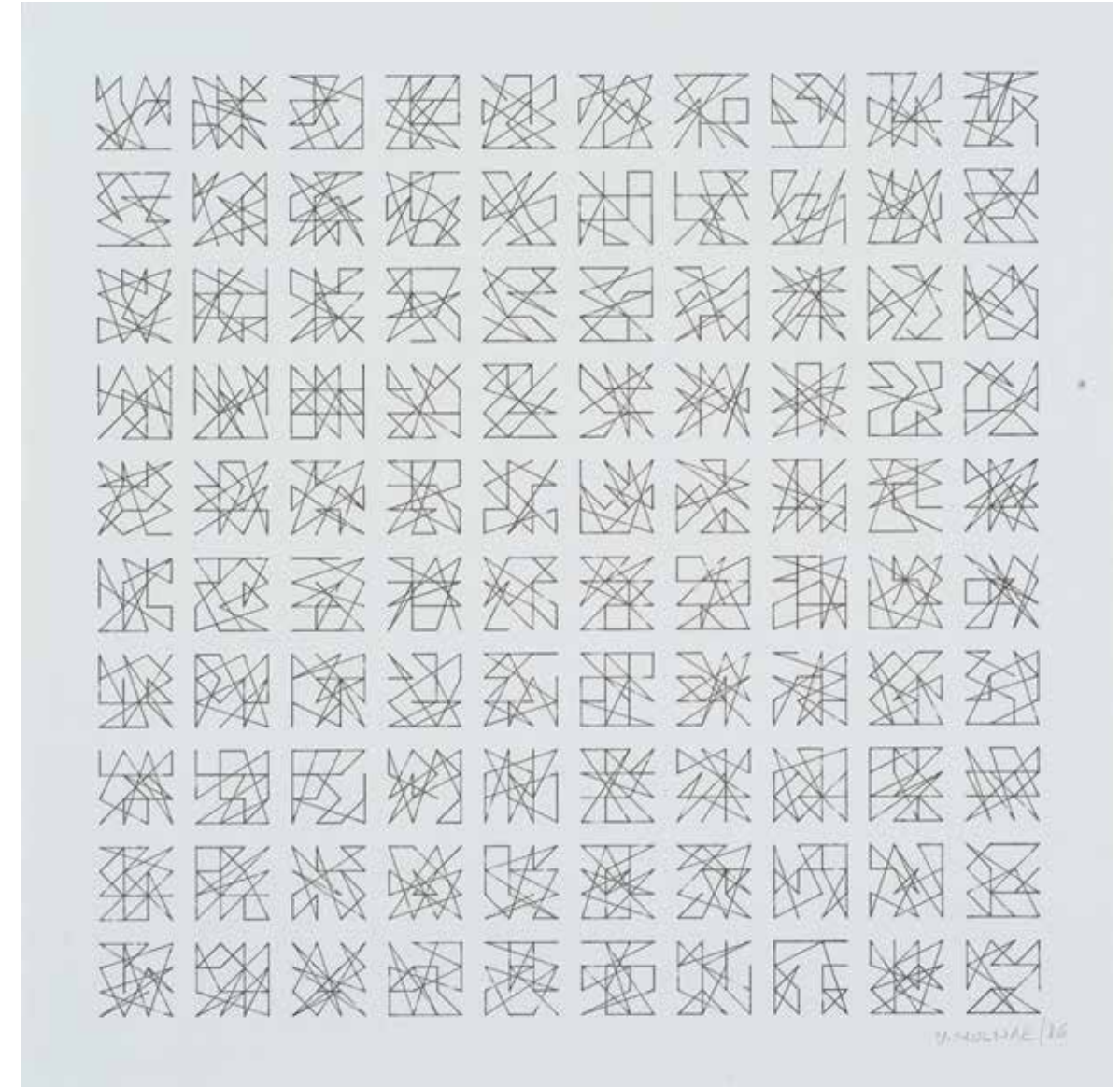
⁴ Centre National de la Recherche Scientifique (National Center for Scientific Research).

⁵ *Sainte Face du Christ sur le voile de Véronique*, a work by French painter and engraver Claude Mellan (1598-1688).

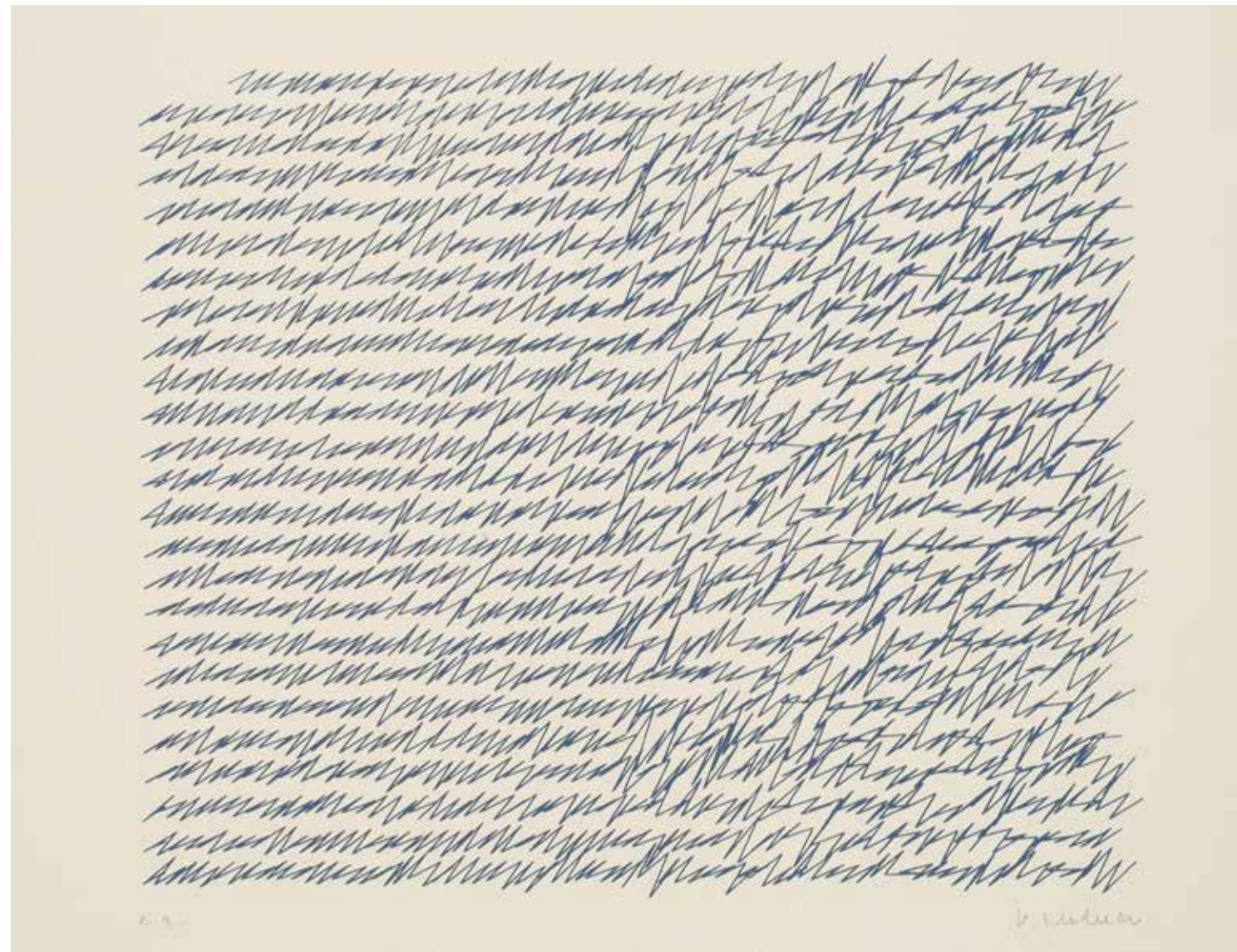
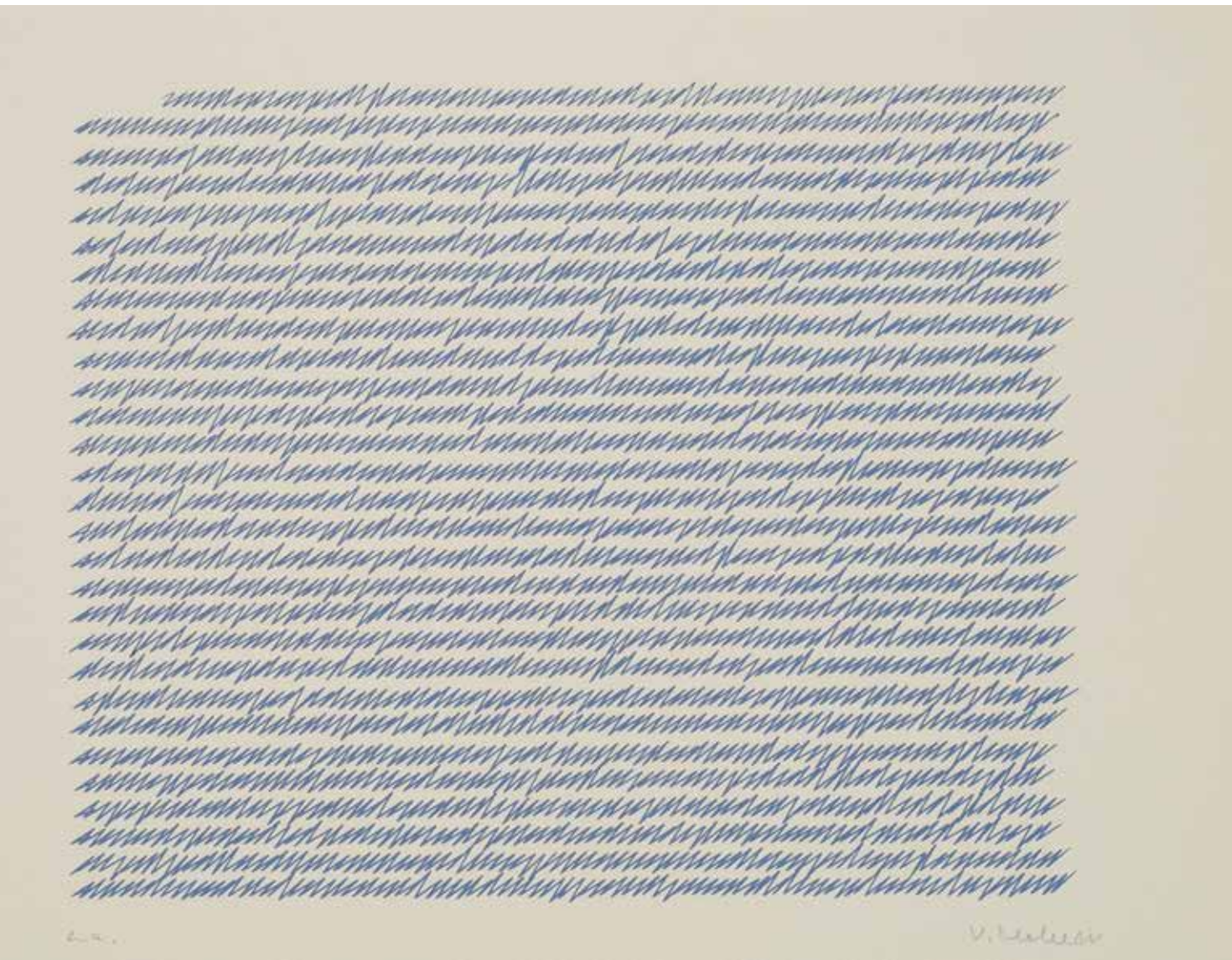
⁶ Upon leaving the hospital, Vera Molnar continued work on the sketches and made a five-metre-long 'strip' from the drawings put side by side, which can be rolled up and which was reproduced by the so-called *jet d'encre* technique. It bears the title *Parcours Sainte-Marie*. (129) An homage not to religious zeal but to the name of the hospital.

⁷ Bernard Chauveau is a publisher and gallerist, several of Vera Molnar's works were published under his auspices.

⁸ Jean-Pierre Maury (1948) is a Belgian constructivist painter currently living in Paris.



Hommage à Dürer, 1986, tinta, papír | encre sur papier | ink on paper, 360x360 mm



Lettres de ma mère, 1988, szitanyomat | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 6x(300x420 mm)



Cím nélkül No. 2. | sans titre No.2. | without title No.2., 1972, tinta, papír | encre sur papier | ink on paper, 360x310 mm



Cím nélkül No. 1. | sans titre No.1. | without title No.1., 1972, tinta, papír | encre sur papier | ink on paper, 360x310 mm

„A KÉTSÉG JOBBAN TETSZIK, MINT A MEGOLDÁS.”

« LE DOUTE ME PLAÎT MIEUX QUE LA SOLUTION »

'I PREFER DOUBT OVER SOLUTIONS'



KUMIN MÓNKA:

„A KÉTSÉG JOBBAN TETSZIK, MINT A MEGOLDÁS.”

MEGJEGYZÉSEK VERA MOLNAR MŰVÉSZETÉRŐL

Művészetének ismerői rendszerint kétféle kontextusban értelmezik Vera Molnar *œuvre*-jét: egyrészt az európai modernista művészeti hagyomány felől, melyet folyamatosan definiál/újraértelmez, másrészt a tudomány felől, mely az információelmélet, valószínűségelmélet, szemiotika, strukturalizmus „tágabb mezőjében” jelöli ki a helyét.¹ Művészettörténeti kontextusa az 1910–20-as évek konstruktivizmusán alapuló geometrikus absztrakt művészet, közelebbről annak franciás változata (François Morellet, Julije Kniefer, Aurélie Nemours), Vincent Baby szavaival: „konceptualizmussal flörtölő anarcho-konstruktivizmus.”²

1947-ben fejezte be tanulmányait a budapesti Képzőművészeti Főiskolán, majd tanársegédként ott is maradt. Szakdolgozatát Cézanne és a kubizmus problémájáról írta.³ Vera Molnar a főiskolás évek kapcsán több ízben felidézte François Gachot óráit.⁴ Gachot 1924 óta élt Budapesten, 1926-tól a Képzőművészeti Főiskola lektoraként franciát tanított és közben a modern francia művészet felé fordította a hallgatók figyelmét. Reprodukciókat mutatott Matisse-től, Cézanne-től és a kubistáktól. Vera tőle hallott először Joyce *Ulysses*éről is.⁵ A Nouvelle Revue Française és André Gide köréből érkező Gachot nemcsak Franciaországban népszerűsítette a magyar irodalmat és képzőművészetet, hanem hazai

folyóiratokban is számos írása jelent meg a modern francia művészet mestereiről.⁶ A klasszikus művészeti oktatásban részesült Molnar már a főiskolás évek alatt absztrakt művészetnek vallotta magát.⁷ A klasszikus komponálástól az absztrakcióig vezető folyamatban az átjárást a kubizmus jelentette. Egyszerre mentesítette a figurativitás kötöttségétől és az absztrahálás totális szabadságának terhétől. „Valami kapaszkodót találtam a kubizmusban” – emlékszik vissza.⁸

Az absztrakció kérdése, elsősorban a Kállai Ernő köré csoportosuló modern művészek, illetve az Európai Iskola kiállításai kapcsán, meghatározó jelentőségű volt a hazai művészeti életben is. Azonban az 1946-ban induló, 1947 folyamán élesedő absztrakció-vita – Lukács György hírhedt írásával⁹ és többek közt Kállai Ernő, Rabinovszky Máriusz, Pogány Ö. Gábor, Szegi Pál vitacikkeivel – már külföldön érte Vera Molnart. Ugyanis a művész férjével – a szintén festőként végzett, majd a tudományos percepciókutatás felé forduló – Molnár Ferencsel (François Molnar) együtt 1947 májusában egy állami ösztöndíj jóvoltából Rómába utazott, majd decemberben egy hatnapos vízummal Párizsba ment. Vera Molnar azóta is ott él. A házaspárt Trauner Sándor mutatta be a párizsi Café Select „magyar asztalának” (Beöthy István, Beöthy Steiner Anna, Monda de Misztrik,

Csáky József). Vera művészi gondolkodására ekkoriban a konstruktivizmus, a neoplaszticizmus és az orfizmus hagyományaira építő „hűvös geometria” képviselői (Michel Seuphor, Félix del Marle, Sonia Delaunay, Jesus Raphael Soto) hatottak.

1957-ben ismerkedtek meg François Morellet-vel. Morellet későbbi visszaemlékezése szerint olyan új experimentális művészettel kívántak kísérletezni, mely új művészet-tudományként szolgálhat. François Molnar, mint meggyőződéses baloldali gondolkodó, kritizálta a művészet áruként való felfogását. Az 1960-ban alapított C.R.A.V. (Centre de recherche d'art visuel) – melynek rövid ideig a Molnar házaspár is tagja volt – az individuális kifejezés helyett hangsúlyosan kollektív, fogyasztói kultúra ellenes, a művészetet a vizuális kutatás „szolgáltatába” állító, tudományos interdiszciplináris pozíciót képviselt.¹⁰ A François Molnarral való közös kutatómunka révén Vera a matematika és az információelmélet meglehetősen maszkulin világába került, hogy aztán 1968-tól ő legyen az egyik első komputerművész.

Munkamódszeréről frappáns összefoglalást ad a férjével közösen kidolgozott, *Molnart*-programról (1974–1976) írt szöveg.¹¹ A meghatározott szabályok szerint működő program által generált képek az alaplemek arányának/elrendezési módjának apró változtatásaiból, Vera Molnar szavaival: „1 % rendetlenség” hozzáadásával adódnak. 1959-től a „machine imaginaire”, majd a hatvanas évek közepétől a valódi számítógép és a plotter segítségével generált művek az alapformákban rejlő variációs lehetőségek szisztematikus végigjártását célozzák. Bár a folyamat teljesen mechanikus, a képmező manipulálásának célja – a művész szavaival – a „kielégítő esztétikai állapot” létrehozása.¹² Vagyis a művész dönt és szelektál, a számítógép csak eszköz, vagy, az egyik sokatmondó képcím szerint: „a számítógép a kéz tükre”.

Vera Molnar nyilvános szereplése későn indult, első önálló kiállítása 1976-ban volt. Az évtizedek során

tudatosan épített *œuvre*-jében a struktúrát és véletlent összekapcsoló szisztematikus geometria személyes, sajátos érzékenységről árulkodó vonásokkal párosul, mely alkalmassá teszi a „geometrikus” kánon árnyalására.

A művészi referenciapontok kijelölése azonban már az 1940-es évek közepe óta folyamatosan tart. „Még nem fejeztem be a főiskolát, amikor absztrakt festőnek tekintettem magam. Az egész festői pálya abban áll, hogy elindul egy irányba, az nem tetszik, megpróbál egy másikat. Azt szoktam mondani, hogy kirándulásokat teszek. Amikor a konstruktivizmus már nem elégített ki, mert saját tapasztalataim alapján rájöttem, hogy nem ez az igazi, mással kezdem foglalkozni. Így jutottam el arra az útra, amelyen most járok. Azt is tudni kell azonban, hogy a múlt művészete beleivódik az emberbe, nehéz elhatárolódní tőle. És bár tényleg szeretnék minél jobban elszakadni a hagyományoktól, ez egyelőre nem sikerül. (...) A múlt és a jövő művészete között ingadozom, hol előre, hol hátra tekintek.”¹³

Vera Molnar már az 1940-es évek végétől készített *homage*-okat. Egyik visszaemlékezése szerint a Sonia Delaunay-vel való – saját művészete szempontjából meghatározó – találkozás kapcsán adódott az ötlet. *A találkozásokon* van a hangsúly, a művészi gondolkozásmód analízisén, a kompozíciós eljárás újraértelmezésén, manipulálásán, tovább gondolásán. A művész rendszerint alapformák segítségével, minimális vizuális események beiktatásával írja át saját vizuális nyelvére „választott mesterei”, Theo van Doesburg, Monet, Cézanne, Klee, Malevics, Naum Gabo egy-egy művét. Vera Molnar *homage*-ai az elődöket kisajátító játékos gesztusról árulkodnak, mellyel mintegy beleszövi magát a művészi, tudományos és kultúrtörténeti referenciák hálójába.

A művész 1948-ban figyelte fel Dürer 1514-es *Melancholia* című rézkarcán a jobb felső sarokban lévő „bűvös négyzetre”, melynek lényege, hogy a 4x4 részre osztott négyzetben 1-től 16-ig elhelyezkedő

számokat függőleges, vízszintes vagy átlós irányban összeadva mindig 32-t kapunk.¹⁴ Kezdetben Vera növekvő sorrendben kötötte össze a négyzet számait. Az így létrejövő tükörszimmetrikus vonalstruktúra lett számos – a zenei variációkat is megidéző – sorozat alapja. Később véletlenszerűen kötötte össze a 16 pontot, vagy a pontok, illetve a négyzetháló „1%-nyi” manipulálásával teremtett egyre növekvő „rendetlenséget”. A ciklus kiemelkedő darabja az 1990-es, 50 méter hosszú, reutlingeni installáció (*Hommage Dürer – fonal halad át 400 tű fokán*), ahol a négy darab, egyenként öt variációból álló egység közti kapcsolatot a falon végigfutó, tűkön átvezetett fonal jelezte. Ebben az esetben a vonal már a térbe kilépő tárgyként jelenik meg.¹⁵

A Klee *homage*-ok története 1970-ben kezdődött, amikor Vera felfedezte Paul Klee 1927-es *Variationen (Progressives motiv)* című művét, „Minden ott volt, amiket kerestem, az elemek egyenletes kiosztása megzavart redundanciával.”¹⁶ Amikor 2005-ben visszatért a témához, kiindulópontja nem volt más, mint a berni Kunstmuseumban őrzött, 1932-es *Ad Parnassum*, mely Klee ún. „pointillista” korszakának szintetizáló főműve.¹⁷ A *Montparnasse* címet viselő festmények, fotók, papírmunkák sorozata elsősorban képi analízis. A figuratív elemek redukciója a minimumra (egyenesre, három/szögekre és a körre), hogy aztán kezdetben szisztematikusabb, majd szabadabb variációkat végezzen, melyek célja egyfajta „oda-vissza mozgás konstrukció és dekonstrukció között.”¹⁸ A fő motívum ezúttal is hegy, a mitológiai Parnasszus-hegy: Apolló és a múzsák lakhelye, melynek határozott piramidális formájában – a szakirodalom szerint – a Klee egyiptomi utazásai során látott piramisok emléke is ott lappang.¹⁹ Vera számára pedig aktiválódik az összes korábbi hegy-vonal, a Dunántúli-dombságtól a Fujin át, a Mont Saint-Victoire-ig, vagy – némileg átvitt értelemben – a párizsi Montparnasse-ig, a modern művészet

emblemikus „lakhelyéig”. A Montparnasse-sorozat darabjain a háromszög modulációról van szó (apró elmozdulásoktól az elforgatásig), a vonalak, szögek kitarító faggatásáról a fotókon megörökített homokba rajzolt formáktól az acél lapokig. Klee számára az *Ad Parnassum* által reprezentált „pointillizmus” a különféle forma-, anyag- és technikai kísérletek terepe. Vera Molnar többször utalt rá, hogy a Montparnasse-sorozatnak nincs közvetlen köze Klee-hez, a sorozat experimentális jellege kapcsán mégis felsejlik Klee és a *Pedagógiai vázlatkönyv* első monda: „Útjára ered egy aktív vonal szabadon, céltalanul; séta ez, csak úgy a séta kedvéért.”²⁰

Klee sétája egy másik „vonalat” is érint. Ez pedig nem más, mint a Montaigne Sainte-Victoire (Cézanne hegye) görbéről készült, több száz darabos, kollázsokat, gesztusfestményeket, printeket, szerigrafákat, akrilképeket és fotókat tartalmazó ciklus. A történet a művész kamaszkorában Pán Imre Andrassy úti könyvesboltjában indult, amikor egy 1911-es Hokusai monográfiában felfedezte a híres Fuji-sorozatot.²¹ Majd a főiskolás évek alatt – Gachot óráin – figyelte fel Cézanne hegyére. A hegy-görbe gondolat már megjelenik az 1946-os *Dunántúli dombság, Geometrikus dombok* címet viselő absztraháló ceruzarajz sorozatán is. Később a téma feledésbe merült, egészen az 1980-as évek elejéig, amikor Vera férjével egy amerikai tartózkodása alkalmával, egy cambridge-i könyvtárban talált egy Gauss-görbéről szóló könyvet. E statisztikai felmérések eszközéül is szolgáló szabályos haranggörbében épp a rendezetlenség lehetőségét látta és egy program segítségével, „1 % rendetlenség” hozzáadásával transzformációk sorozatát, egyre szabálytalanabb görbéket hozott létre. A hegy-görbéhez történő visszacsatolás pedig valamivel később Aix-en-Provence-ban történt meg, amikor az ablakból kipillantva Vera Molnar hirtelen szembesült a Sainte-Victoire kontúrájában a maga ideálisan tökéletes Gauss-görbéjével. Mivel más nem volt a keze ügyében, néhány

papírlap tépésével rögzítette a „motívumot”. Később ezt az eljárást továbbgondolva különféle kék színű papírlapokat választott, melyeket szintén a hegyprofil mentén tépett meg. Majd vörös alapra ragasztotta a lapokat, kis rést hagyva a tépés mentén. Vera hegygörbéje e rés negatívjában jelent meg. A tépés folyamata irányított, ám az eredmény a papír „történéseinek” is ki van szolgáltatva: az anyag esetlegessége a véletlen, az „1%-nyi rendetlenség” a struktúrában. A tépések és gesztusok egyúttal az életmű kezdettől jelenlevő személyes, érzéki, spontán „másik” oldalára irányítják a figyelmet.

A Sainte-Victoire-ral „rések” és „tépések” mentén folytatott párbeszéd aztán a 2012-es könyvobjektben teljesedett ki.²² Egy négy vízszintes sávra vágott jegyzetfüzet ötletéből kiindulva Vera négyféle színű és vonal-vastagságú gouache-gesztussal rögzítette Cézanne hegyét. (124, 125 A száztizenkét oldalas könyv így pontosan 6 765 201 Saint-Victoire-t tartalmaz, mely – félig-meddig szándékosan – formailag is felidézi a generatív költészet francia mestere, Raymond Queneau *Százezer milliárd költeményét*.²³

A textualitás, a nyelvjátékok iránt fogékony művész egy azóta elhíresült mondatban összegezte művészetét: „A három »kon« között helyezkedem el: konceptualisták, konstruktivisták és a komputerek.”²⁴ Ami nemcsak a művész szellemességéről árul el sokat, hanem alkotói módszereiről is. A képhez és a szöveghez való sajátos viszonyról a művész *livrimage*-ai árulnak el a legtöbbet. A Vera Molnar-i neologizmus (magyarul talán kevésbé frappánsan: *kép(es)könyv*-ként fordítható) olyan, gyakran csak egy-egy példányban megjelenő, „lapozható képre” utal, mely – a művész szavaival – „nem olvastatja, hanem láttatja magát”. A művekben ismétlődő motívumok alapján, a művész monográfusa, Vincent Baby, a *livrimage*-ok négy típust különböztette meg: négy-szögek, vonalak, „kontrakockák” (Tatlin kontrareliefjei után), valamint kézírás imitáló művek.²⁵ Melyek, Molnar frappáns meghatározása szerint: „Nem tekint-

hetők sem irodalomnak, sem beszédnek. Csak képek.”²⁶ Az írást mint a referencialitástól eloldódott képi jel-hagyás problémáját, az édesanyja írásképét idéző, felülíró *Anyám levelei* (1984–1990) című ciklus érinti a legmélyebben. (56, 57) A sorozaton az édesanya emléke és a vele való sajátos kommunikáció került előtérbe.²⁷ Molnar anyja halála után kezdi tovább írni annak „gótikus-hisztérikus” leveleit, melyeket, ahogy fogalmazott, „önmagához szimulált”.²⁸ Vera Molnar leveleinek tétje az íráskép egyenletes text-úrájának megbontása, összezavarása. Ugyanakkor, folytatva az 1960-as években elkezdett *hommage* műveket, személyes emléktusról is beszélhetünk: az ismerős nyomára történő ismétlődő rátalálásról. Ami lenyűgözi a levelek sorában, az a „ki-egyensúlyozatlanság crescendója”.²⁹ A műveken a szabadkézi és komputergenerált vonalstruktúra gyakran szerepel együtt. A komputerrel generált, egyre rendezetlenebbé váló vonalstruktúra közé szabad kézzel iktatja az ellentétes műveletet, vagyis az egyre rendezettebb sorokat. Az *Anyám levelei* rámutatnak Vera műveinek másik gondolati magjára: „el-lene menni” a szabályoknak. A klasszikus komponálással ellentétes elv ez: a klasszikus kompozíció elleni „támadás”, a „rosszul komponálás” elve.³⁰ Vagyis a *kétely*, illetve a kutatás, mint kvázitudományos eljárás, mely máris visszamutat Cézanne-ra, pontosabban Maurice Merleau-Ponty híres szövegére. A *Cézanne kételye* 1945-ben jelent meg Franciaországban és nagy hatással volt a fenomenológia iránt fogékony művészek és teoretikusok körében.³¹ Így François Molnar számára is, aki François Morellet 1958-as, a Galerie Colette Allendyben (Párizs) megrendezett kiállításának katalógusában idézte fel Cézanne „kételyeit”: „Ha megértjük Cézanne kételyeit, akkor talán Morellet festményeit is meg fogjuk érteni.”³² A szöveg, mely említi is a szerzőt, lényegében Merleau-Ponty szövegének szabad értelmezése, tovább gondolása. Amely a pszichológizáló, illetve elméletekből kiinduló

művészetfelfogás helyett az észlelés folyamatába való belemerülést és az arra adott (ön)reflektív választ hangsúlyozza. Felfogásában a bizonyosság, a befejezettség elhomályosítja a reflektív látást, az élet érzékelését. „A festő nem bolond” – idézi szövege végén François Molnar az ismert cézanne-i *bon mot*-t.³³ Egy későbbi szövegének Vera ugyanezt a címet adta: *A bizonyosság efemer pillanata. „A festő nem bolond” (Paul Cézanne)*³⁴

Vera Molnar a „rátaláló” (finder)³⁵ művészek örököse. Kutatásait, vizuális találkozásait gondosan vezetett naplók sorában (*journaux intimes*) rögzíti, melyben az egyes témákat vázlatrajzok, ragasztások, fotók, jegyzetek segítségével dolgozza fel. Egyfajta lelőhely ez, ahová akár évtizedekkel később is fordulhat inspirációért.

Cézanne maga is „rátaláló” (finder) művészként határozta meg magát („Je cherche en peignant”).³⁶ Életműve a „képződő” természet megragadását célzó élethosszig tartó keresés, mely szinte sosem jut el a „realizációig”. Az egyes formákban (pl. a négyzetben) vagy a színekben rejlő variációs lehetőségek szisztematikus végigjátszása Vera Molnar számára hasonlóan erős készletelés, mint Cézanne esetében a látvány totalitásának megragadása. Cézanne-hoz hasonlóan Molnar estében is a felfedezés folyamatán van a hangsúly: a végcél helyett a véletlen. Repetitíven felhordott autonóm festékfoltjaival – Shiff értelmezésében – Cézanne, a „rátaláló” művész jutott a legmesszebb az „eredetiség” megértésében, az „eredetiség technikájának” megteremtésében.³⁷ Vera Molnar olvasatában Cézanne elsősorban szeriális művész. A Cézanne-, Monet- vagy Klee-ciklusok darabjai is sorozat mivoltukban nyerik el valódi jelentésüket. Molnarnál mindez az „eredeti” felszámolásához vezet. A művész szavaival: „Nem csupán egyetlen műalkotás van, hanem zónák vannak, egyfajta »terrénum«, ahol a dolgok érdekessé válnak. Ezért áll a variáció, a szeriális gondolkodásom középpontjában. Nem gondolok egyetlen képre, ennek vége.”³⁸

Vera Molnar tehát a „befejezetlent” keresi, a „létesülőt.” „A kétség jobban tetszik, mint a megoldás” – nyilatkozta egy alkalommal.³⁹ Erre a fajta hipotetikus festő-gondolkodásra utalnak egyvonalas kísérletei, többek közt a Sainte-Victoire-ciklus művei között. A vonal általában balról-jobbra indult, majd megszakítás nélkül visszatért balra, majd ismét jobbra, és így tovább. Az oda-vissza futó vonalaknak nemcsak a száma nő lapról lapra, hanem a vastagsága is. Az eljárás következtében egymást hol keresztező, hol kioltó, hol összeolvadó görbék struktúrája jön létre. Vera *pentimento* módszernek nevezte ezt az eljárást, majd hozzátette: „Meggondolod magad. Az egész életem *pentimento* volt. Mindig ezt csinálom.”⁴⁰ Legutóbbi kórházi tartózkodása alkalmával a napi menü hátoldalára készített hasonló rajzokat. „Leteszem a ceruzámat a papírra, elindulok vele valamerre, aztán egyszer csak felemelem és kész a mű. Picasso is csinált ilyeneket, van is egy kis könyve róla” – emlékezett vissza.⁴¹ A Cézanne nyomán önmagát szintén „rátaláló” művésznek aposztrofáló Picasso⁴² életművét valóban végigkísérik az egyvonalas rajzok. Egyrészt az 1920-as évek színházi munkáihoz kapcsolódó könyvillusztráció, másokat saját örömeire, egyfajta *tour de force*-ként készített.⁴³ A rajzolás processzusa érdekelte, a vonalstruktúra végtelen változása. A vonalban rejlő lehetőség, és nem „a” végeredmény. Rajzai kapcsán Picasso maga is a *felfedezést* hangsúlyozta: „Elértem a pillanatot, amikor a gondolataim mozgása jobban érdekel, mint maga a gondolat.”⁴⁴ A kortársak (pl. Henri Michaux) a személyiség spontán megjelenését értékelték Picasso egyvonalas rajzaiban.⁴⁵ Vera kórházi menükártyára rögzített egyvonalas rajzaiból pedig egy öt méteres felhengerelhető „szalag” lett. A kézjegy személyességét hordozó vonalból a gondolatmozgás némileg személytelenített rögzítése, ahol a vonal, a „rajz” hagyományos dimenzióiból kilépve egyfajta literális formává, önelvű, tárgyias jelzéssé vált, hasonlóan a reutlingeni Dürer-installáció fonalához.

Vera Molnar művészete „múlt és jövő között ingadozik”, mégis a rá jellemző frappáns szellemességgel és éleslátással foglalja össze saját művészi pozícióját, munkamódszerét: „Picasso azt mondta: Nem keresek,

találok. Ez egy kicsit rám nézve is igaz, ezzel-azzal próbálkozom és valami egészen mást találok, mint amit kerestem.”⁴⁶

¹ Lásd a jelen kötetben Szöllősi-Nagy András átfogó tanulmányát.

² Vincent Baby: Introduction. In: AMIC – BABY 2012. 9.

³ Szöllősi-Nagy András: Vera Molnar Context and chronology. In: SZÖLLŐSI-NAGY 2012. 26.

⁴ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁵ Ld. uo.

⁶ Többek közt Kassák Lajos *Munka* című lapjának, majd az *Alkotásnak* is munkatársa volt. A témáról bővebben I. François Gachot: Egy elmúlt ország emlékei I-II, In: Irodalomtörténet, 1971/4. 910-925.; 1972/1. 86-102., illetve Földi Eszter: François Gachot műkritikusi tevékenysége Magyarországon (1924-1949) In: FEJEZETEK A MAGYAR MŰVÉSZETKRITIKÁBÓL 2002. 28–38.

⁷ CSERBA 1996. 8–9.

⁸ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁹ LUKÁCS 1947. 115-127. A témáról bővebben I. Pataki Gábor: „Van alkonyat, mely olyan, mint a hajnal.” Képzőművészeti viták 1948–1949. In: STANDEISKY 1998.

¹⁰ Bővebben I. Kumin Mónika: A konkrét művészettől a minimalizmusig. Fogalmi vizsgálódások a Vass László Gyűjtemény kapcsán. In: GOSZTONYI 2014. 40–41.

¹¹ Vera Molnar: A Molnart program (1974–1976) bemutatása.

In: LIGETFALVI 2012. 15–21.

¹² Uo.

¹³ CSERBA 1996. 8–9.

¹⁴ Vera Molnar: Az Hommage à Dürer ciklus (1948–1992).

In: LIGETFALVI 2012. 97–107.

¹⁵ Dietmar Guderian: Művészi szabadság és a számítógép.

In: MAURER – PROSEK 2007–2008. 8–16.

¹⁶ Isabelle Ewig: Paul Klee hat mich. In: AMIC – BABY 2012. 42.

¹⁷ Flavia Frigeri: 'The peaceful character of compromise':

Paul Klee's 'so called pointillism'. In: GALE 2013. 162–163.

¹⁸ Isabelle Ewig: Paul Klee hat mich. In: AMIC – BABY 2012. 44.

¹⁹ Flavia Frigeri: 'The peaceful character of compromise':

Paul Klee's 'so called pointillism'. In: GALE 2013. 162–163.

²⁰ KLEE 1980. 6.

²¹ A sorozatról részletesen I. MOLNAR 2000. 37–40.; Kumin Mónika:

Vera Molnar / Cézanne. Megjegyzések Vera Molnar Sainte-Victoire című sorozatához. In: GESKÓ – KUMIN 2010. 20–57.

²² MOLNAR 2012.

²³ Entretien entre Vera Molnar et David Quéré. In: MOLNAR 2012. o. n.

²⁴ Az eredeti angol mondat jobban visszaadja a megfogalmazás szellemességét: 'I situate myself between the three »cons«: the conceptualists, the constructivists and the computers.' Idézi: Catherine de Zegher: A Century under the Sign of Line: Drawing and its Extensions (1910–2010). In: BUTLER – DE ZEGHER 2010. 104.

²⁵ Vincent Baby: A „livrimage”. In: LIGETFALVI 2012. 47–69.

²⁶ I. m. 48.

²⁷ MOLNAR 1992. 42–49.

²⁸ I. m., 42.

²⁹ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

³⁰ Uo.

³¹ MERLEAU-PONTY 1996. 76–89. A témához I. SHIFF 2008.

³² François Molnar: Morellet festményei: az alapok nyomában (1958). In: FALUDY 2011. 185–191.

³³ I. m. 191.

³⁴ Vera Molnar: Un moment éphémère de certitude « Le peintre n'est pas un imbécile. » Paul Cézanne. http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/VM1980_moment.pdf, utolsó elérés 2019.06.30.

³⁵ A fogalom részletes tárgyalásához I. SHIFF 1984, 55–152.

³⁶ I. m. 222.

³⁷ I. m. 69.

³⁸ Axel Rohlf's interjúja Vera Molnarral. In: MAURER – PROSEK 2007–2008. 27.

³⁹ I. m. 25.

⁴⁰ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁴¹ Ld. a jelen kötetben Cserba Júlia interjút

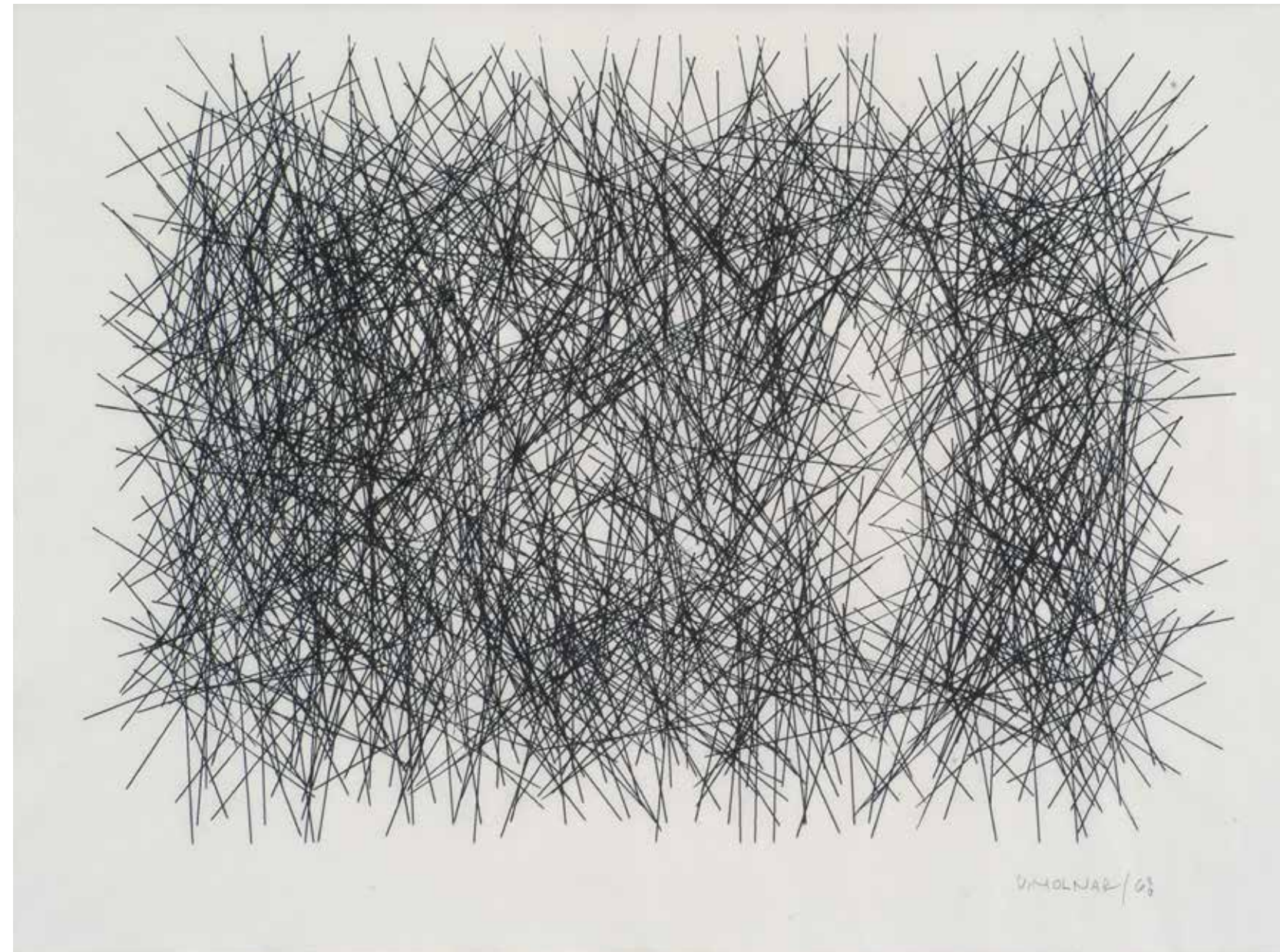
⁴² Bővebben I. John Elderfield: Picasso's Extreme Cézanne.

In: RISCHER – SACHS 2009. 207–225.

⁴³ GALASSI 1997. 6–11.

⁴⁴ I. m. 17.

⁴⁵ I. m. 5.



Interruptions No 1, 1968, tinta, papír | encre sur papier | ink on paper, 350x450 mm



Cím nélkül | sans titre | without title, 1987, szitanyomat | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 370x800 mm

MÓNIKA KUMIN:

« LE DOUTE ME PLAÎT MIEUX QUE LA SOLUTION »

COMMENTAIRES SUR L'ART DE VERA MOLNAR

Les connaisseurs de l'art de Vera Molnar interprètent son œuvre dans deux contextes : soit dans celui de la tradition artistique européenne qu'elle redéfinit en permanence, soit par le prisme de la science, en plaçant son travail dans le « champ plus large » de la théorie de probabilités, de la sémiotique et du structuralisme.¹ Son contexte d'histoire de l'art est l'abstraction géométrique basée sur le constructivisme des années 1910 et 1920, plus précisément sur sa version française (François Morellet, Julije Knifer, Aurélie Nemours), selon les mots de Vincent Baby: « un anarcho-constructivisme qui flirte avec le conceptualisme ».² Elle a terminé ses études en 1947 à l'École supérieure des arts de Budapest puis elle y est restée en tant qu'assistante. Elle a fait sa thèse sur Cézanne et le problème du cubisme.³ Au sujet des années à l'école supérieure, Vera Molnar s'est rappelée à plusieurs reprises des cours de François Gachot.⁴ Il vivait à Budapest depuis 1924, il enseignait le français en tant que lecteur à l'École supérieure des arts à partir de 1926 tout en attirant l'attention des étudiants sur l'art moderne français. Il montrait des reproductions de Matisse, de Cézanne et des cubistes. C'est de lui que Vera Molnar a pour la première fois entendu parler d'*Ulysse* de Joyce.⁵ Venant de la Nouvelle Revue Française et du cercle d'André Gide, Gachot a non seulement popularisé la littérature et l'art hongrois en France mais il a également publié dans des revues hongroises de nombreux écrits sur les maîtres de l'art moderne français.⁶ Molnar, qui avait reçu un enseignement artistique classique, se considérait comme une artiste abstraite dès ses années d'école

supérieure.⁷ C'est le cubisme qui représentait la passerelle au sein du processus menant de la composition classique à l'abstraction. Cela libérait à la fois des contraintes de la figurativité et du poids de la liberté totale de l'abstraction. « Dans le cubisme, j'ai trouvé quelque chose à quoi m'agripper », se rappelle-t-elle.⁸ La question de l'abstraction était déterminante dans la vie artistique hongroise pour les artistes modernes se regroupant autour d'Ernst Kállai et pour les expositions de l'École européenne. Cependant, le débat sur l'abstraction qui a débuté en 1946 et qui s'est intensifié courant 1947 – d'abord avec le fameux écrit de Georges Lukacs⁹ et avec notamment les articles polémiques d'Ernst Kállai, de Máriusz Rabinovszky, de Gábor Pogány Ö. et de Pál Szegi – a trouvé Vera Molnar à l'étranger. L'artiste s'est en effet rendue à Rome en mai 1947, grâce à une bourse de l'État, avec son mari Ferenc Molnár (François Molnar) – également diplômé en peinture qui s'est ensuite tourné vers la recherche perceptive scientifique – puis à Paris en décembre de la même année avec un visa de six jours. Vera Molnar y vit depuis. C'est Sándor Trauner qui a présenté le couple à la « table hongroise » du Café Select à Paris (Étienne Béthely, Anna Béthely, Steiner, Misztrik de Monda, József Csáky). À cette époque-là, la pensée artistique de Vera était influencée par les tenants de la « géométrie froide », basée sur les traditions du constructivisme, du néoplasticisme et de l'orphisme (Michel Seuphor, Félix del Marle, Sonia Delaunay, Jesus Raphael Soto). Elle a rencontré François Morellet en 1957. Selon les souvenirs de Morellet, ils souhaitaient tenter un nouvel art expérimental pouvant servir de nouvelle science de l'art. François Molnar, en tant que penseur convaincu de

gauche, critiquait l'idée de l'art comme marchandise. Le C.R.A.V. (Centre de recherche d'art visuel) fondé en 1960 – dont le couple Molnar était membre pendant une courte période – représentait une position interdisciplinaire scientifique, fortement collective, contre la culture de la consommation et plaçant l'art « au service » de la recherche visuelle.¹⁰ De par le travail de recherche avec François Molnar, Vera s'est retrouvée dans le monde très masculin des mathématiques et de la théorie de l'information pour devenir ensuite, à partir de 1968, l'une des premières artistes numériques.

Le texte au sujet du programme *Molnart*, développé avec son mari, résume de manière frappante sa méthode de travail.¹¹ Les images créées par un logiciel qui fonctionne selon des règles déterminées sont formées par les minuscules changements de la proportion des éléments de base, en ajoutant « 1% de désordre » selon les mots de Vera Molnar. Les œuvres créées à l'aide de la « machine imaginaire » à partir de 1959 puis du véritable ordinateur et du plotter à partir du milieu des années 60 ont pour but de parcourir systématiquement les possibilités de variations contenues dans les formes de base. Bien que le procédé soit complètement mécanique, l'objectif de la manipulation du champ visuel – d'après les mots de l'artiste – est de créer un « état esthétique satisfaisant ».¹² C'est-à-dire que c'est l'artiste qui décide et choisit, l'ordinateur n'est qu'un outil, ou selon le titre parlant de l'une des images: « l'ordinateur est le miroir de la main ».

La présentation au public de l'art de Vera Molnar a démarré tardivement, sa première exposition date de 1976. Dans son œuvre construite sciemment au fil des années, la géométrie systématique liant structure et hasard se conjugue à des traits qui montrent une sensibilité personnelle et particulière permettant de nuancer le canon « géométrique ».

Cependant, la désignation des points de référence artistiques dure sans interruption depuis le milieu des années 1940. « Je n'avais pas encore terminé l'école

supérieure quand je me considérais comme une peintre abstraite. Toute la carrière artistique n'est autre qu'un départ dans une direction, qui déplaît, puis on en essaie une autre. J'ai l'habitude de dire que je fais des excursions. Quand le constructivisme ne m'a plus satisfaite parce que je me suis rendu compte d'après mon expérience que ce n'était pas la bonne direction, j'ai commencé à m'occuper d'autre chose. C'est ainsi que j'ai pris le chemin sur lequel je me trouve toujours. Il faut aussi savoir que l'on est imprégné par l'art du passé, il est difficile de s'en détacher. Et même si je souhaite me détacher le plus possible des traditions, je n'y arrive pas encore. (...) J'oscille entre l'art du passé et du futur, je regarde tantôt vers l'arrière, tantôt vers l'avant ».¹³

Vera Molnar a réalisé des hommages dès la fin des années 1940. D'après l'une de ses réminiscences, l'idée lui est venue lors d'une rencontre – déterminante du point de vue de son propre art – avec Sonia Delaunay. L'accent est sur les rencontres, l'analyse de la pensée artistique, la reconsidération, la manipulation et la poursuite de la réflexion sur le procédé de composition. L'artiste réécrit systématiquement dans son propre langage visuel une œuvre de ses « maîtres choisis », Theo van Doesburg, Monet, Cézanne, Klee, Malevitch et Naum Gabo à l'aide de formes de base et en insérant des expériences visuelles minimales. Les hommages de Vera Molnar font preuve d'un geste ludique s'appropriant les prédécesseurs avec lequel elle s'insère presque dans le réseau des références artistiques, scientifiques et d'histoire culturelle.

C'est en 1948 que l'artiste a remarqué le « carré magique » situé en haut à droite de la gravure de Dürer intitulée *La mélancolie* datant de 1514 dont le principe est que les chiffres de 1 à 16, placés dans le carré divisé en 4x4 parties et additionnés verticalement, horizontalement ou en diagonale donnent toujours 34.¹⁴

Au début, Vera reliait toujours les chiffres du carré en ordre croissant. La structure avec une symétrie linéaire ainsi créée est devenue la base de nombreuses séries

invoquant aussi des variations musicales. Ensuite, elle a relié au hasard les 16 points ou créé un « désordre » croissant en manipulant « de 1% » les points ainsi que le carré. La pièce significative du cycle est l'installation de Reutlingen, longue de 50 mètres et datant de 1990 (*Hommage à Dürer – 400 aiguilles, traversées par un fil*) où le lien entre les quatre pièces, une unité composée séparément de cinq variations, était matérialisé par un fil parcourant tout le mur et passant à travers des aiguilles. Dans ce cas-là, le fil apparaît comme un objet entrant dans l'espace.¹⁵

L'histoire des hommages à Klee a débuté en 1970 lorsque Vera a découvert l'œuvre de Paul Klee intitulée *Variationen (Progressives Motiv)* de 1927, « tout ce que je cherchais s'y trouvait, la répartition égale des éléments avec une redondance troublée ».¹⁶ Quand elle a ressorti le thème en 2005, son point de départ n'était autre que l'*Ad Parnassum* de 1932, conservé au Kunstmuseum de Berne, qui est le chef-d'œuvre synthétisant l'époque appelée « pointilliste » de Klee.¹⁷ La série de peintures, de photos et de travaux papier intitulée *Montparnasse* est d'abord une analyse visuelle, notamment la réduction au minimum des éléments figuratifs (droite, triangles, cercle) pour effectuer des variations d'abord plus systématiques puis plus libres dont l'objectif est une sorte de « mouvement d'aller-retour entre construction et déconstruction ».¹⁸ Le motif principal est là aussi une montagne, le Mont Parnasse de la mythologie: la demeure d'Apollon et des muses dont la forme pyramidale – selon la littérature spécialisée – fait référence au souvenir des pyramides observées par Klee durant ses voyages en Egypte.¹⁹ Pour Vera, tous les anciens contours de montagnes s'activent, des collines de Transdanubie à la Montagne Sainte-Victoire en passant par le Mont Fuji ou – quelque peu au sens figuré – jusqu'au Montparnasse parisien, la « demeure » emblématique de l'art moderne. Il est question des modulations du triangle sur les pièces de la série sur Montparnasse (à partir des minuscules mouvements

jusqu'aux rotations), à partir de l'interrogation des lignes et des angles, des formes dessinées dans le sable et perpétuées sur les photos jusqu'aux planches d'acier. Pour Klee, le « pointillisme » représenté par l'*Ad Parnassum* est le terrain des différentes expérimentations de formes, de matériaux et de techniques. Vera Molnar a souvent fait remarquer que la série sur Montparnasse n'avait aucun lien direct avec Klee mais, vu le caractère expérimental de la série, on peut penser à Klee et à la première phrase des *Esquisses pédagogiques* : « Ligne active prenant librement ses ébats ; promenade pour la promenade, sans but particulier ».²⁰

La promenade de Klee concerne aussi une autre « ligne ». Il s'agit du cycle sur la courbe de la Montagne Sainte-Victoire (la montagne de Cézanne) qui contient plusieurs centaines de pièces, de collages, de peintures gestuelles, d'impressions, de sérigraphies, d'acrylliques et de photographies. L'histoire a commencé à l'adolescence de l'artiste, dans la librairie d'Imre Pán sur l'avenue Andrassy, lorsqu'elle a découvert la célèbre série sur le Mont Fuji dans la monographie de Hokusai de 1911.²¹ Puis elle a remarqué durant ses années d'école supérieure – aux cours de Gachot – la montagne de Cézanne. L'idée de courbe-montagne apparaît dès 1946 avec sa série abstraite de dessins au crayon intitulée *Collines de Transdanubie, Arbres et collines géométriques*. Le sujet a ensuite été oublié jusqu'au début des années 1980 lorsque Vera a trouvé un livre sur la courbe de Gauss dans la bibliothèque de Cambridge durant un séjour aux États-Unis avec son mari. Elle a justement vu la possibilité du désordre dans cette courbe en cloche régulière servant aussi comme outil d'études statistiques et elle a créé une série de transformations, des courbes de plus en plus irrégulières en y ajoutant « 1% de désordre » à l'aide d'un logiciel. Le retour à la courbe-montagne s'est produit quelques temps plus tard à Aix-en-Provence quand Vera Molnar a soudainement fait face à la courbe idéalement imparfaite de Gauss dans le contour de la Sainte-Victoire. Comme elle n'avait rien

d'autre à portée de main, elle a reproduit le « motif » en déchiquetant quelques feuilles de papier. Plus tard, en poursuivant ce procédé, elle a choisi différentes feuilles de papier bleu qu'elle a déchiquetées en suivant le contour de la montagne. Elle a ensuite collé ces feuilles sur un fond rouge en laissant une petite ouverture suivant le déchiquetage. La courbe-montagne de Vera est apparue dans le négatif de cette fente. Le procédé de déchiquetage est contrôlé mais le résultat dépend aussi des « propriétés » du papier: l'éventualité du matériau est le hasard, le « 1% de désordre » dans la structure. Les déchiquetages et les gestes attirent l'attention sur un autre aspect de son œuvre, plus personnel, sensoriel et spontané, présent dès le début de son parcours.

Le dialogue avec la Sainte-Victoire qui suit les « fentes » et les « déchiquetages » s'est complété ensuite dans le livre-objet de 2012.²² En partant de l'idée d'un cahier de notes découpé en quatre bandes horizontales, Vera a reproduit la montagne de Cézanne avec des gestes de gouache de quatre couleurs et de quatre épaisseurs de ligne. Le livre de 112 pages contient ainsi précisément 6765201 Sainte-Victoire qui – plus ou moins intentionnellement – évoque sur le plan formel également les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, le maître français de la poésie générative.²³

L'artiste réceptive aux textualités et aux jeux de langage a résumé son art dans une phrase célèbre depuis: « Je me situe entre les trois 'cons': les conceptualistes, les constructivistes et les computers ». ²⁴ Cela n'explique pas seulement le trait d'esprit de l'artiste mais également ses méthodes de création. Ce sont les *livrimages* de l'artiste qui en disent le plus long sur la relation particulière à l'image et au texte. Le néologisme de Vera Molnar fait référence à des « images feuilletables », parues souvent en exemplaires uniques, qui – selon les mots de l'artiste – ne se lisent pas mais se regardent ». Selon les motifs récurrents dans les œuvres, Vincent Baby, le biographe de l'artiste, propose de distinguer quatre types de

livrimages: carrés, lignes, « contre-carrés » (d'après les contre-reliefs de Tatline) ainsi que les œuvres imitant l'écriture à la main.²⁵ D'après la définition frappante de Molnar, ces *livrimages* « ne peuvent être considérés ni comme de la littérature, ni comme de la parole. Seulement des images ». ²⁶

La problématique de l'écrit comme la signalisation visuelle détachée de la référentialité est développée le plus profondément dans le cycle intitulé *Lettres de ma mère (1984-1990)* qui évoque et reconsidère l'écriture de sa mère. (Cat. XXX.) Dans cette série, le souvenir de la mère et la communication particulière entre elles sont placés au premier plan.²⁷ Après la mort de sa mère, Molnar reprend l'écriture des lettres « gothiques-hystériques » de celle-ci « simulées pour elle-même », selon ses mots.²⁸ L'enjeu des lettres de Vera Molnar est de défaire, de perturber la texture régulière de l'écriture. Néanmoins, en poursuivant les hommages commencés dans les années 1960, nous pouvons également parler d'actes de souvenirs personnels ; il s'agit de retrouver encore une fois les traces familiales. Ce qui la stupéfait dans les lettres, c'est le « crescendo du déséquilibre ». ²⁹ La structure linéaire à main levée et générée par ordinateur figurent souvent ensemble dans les œuvres. Elle insère à main levée les opérations contradictoires, c'est-à-dire les lignes de plus en plus ordonnées entre la structure linéaire de plus en plus désordonnée générée par ordinateur. Les *Lettres de ma mère* pointent du doigt un autre noyau de réflexion des œuvres de Vera: « aller à l'encontre » des règles. Il s'agit d'un principe contraire à la composition classique, une « attaque » contre la composition classique, le principe de « mauvaise composition ». ³⁰

Soit le *doute*, ainsi que la recherche comme démarche quasi-scientifique qui renvoie déjà à Cézanne, plus précisément au célèbre texte de Maurice Merleau-Ponty. *Le doute de Cézanne* est paru en France en 1945 et a fortement influencé les artistes et les théoriciens sensibles à la phénoménologie.³¹ De même pour

François Molnar qui a évoqué les « doutes » de Cézanne dans le catalogue de l'exposition de François Morellet en 1958 à la Galerie Colette Allendy de Paris: « Si nous comprenons les doutes de Cézanne, nous comprendrons peut-être alors les tableaux de Morellet aussi ». ³² Le texte qui mentionne aussi l'auteur est en fait la libre interprétation, la suite de la réflexion du texte de Merleau-Ponty qui souligne l'immersion dans le procédé de perception et la réponse (auto) réflexive à y apporter au lieu d'une conception artistique psychologisante partant de théories. Dans sa conception, la certitude et l'accomplissement voilent la vision réflexive et la perception. « Le peintre n'est pas un imbécile », cite François Molnar à la fin de son texte le bon mot bien connu de Cézanne.³³ Plus tard, Vera a donné ce même titre à l'un de ses textes: *Un moment éphémère de certitude. « Le peintre n'est pas un imbécile » (Paul Cézanne)*. ³⁴

Vera Molnar est l'héritière des artistes « trouveurs » (finder). ³⁵ Elle note ses recherches et ses rencontres visuelles dans des journaux intimes tenus avec soin dans lesquels elle traite certains thèmes à l'aide de croquis, de collages, de photos et de remarques. C'est une sorte de source vers laquelle on peut se tourner pour trouver de l'inspiration même des décennies plus tard.

Cézanne s'est lui-même considéré comme un artiste « trouveur » (« Je cherche en peignant »). ³⁶ Son œuvre est une recherche perpétuelle ayant pour objectif de saisir la nature « en formation » qui n'arrive quasiment jamais jusqu'à la « réalisation ». Le parcours systématique des possibilités de variations contenues dans certaines formes (par exemple les carrés) ou dans les couleurs est une motivation toute aussi forte pour Vera Molnar que la saisie de la totalité du visuel dans le cas de Cézanne. Comme pour ce dernier, l'accent pour Molnar est également sur le procédé de découverte, sur le hasard au lieu du but final. Selon l'interprétation de Shiff, c'est Cézanne, l'artiste « trouveur », qui est allé le plus loin dans la compréhension de « l'authenticité » et dans

la mise en œuvre de « la technique de l'authenticité » avec ses touches de peintures autonomes appliquées de manière répétitive.³⁷ Dans la lecture de Vera Molnar, Cézanne est d'abord un peintre de séries. Les pièces des cycles sur Cézanne, Monet ou Klee obtiennent leur véritable sens dans leur nature de série. Chez Molnar, tout cela mène à l'éradication de « l'authentique ». Selon les mots de l'artiste, « il n'existe pas seulement une unique œuvre d'art mais des zones, une sorte de 'terrain' où les choses deviennent intéressantes. C'est pour cela que la variation et la sérialité se trouvent au centre de ma réflexion. Je ne pense pas à une seule image, cela est révolu ». ³⁸

Vera Molnar cherche donc « l'inachevé », « la chose en cours de création ». « Le doute me plaît mieux que la solution », a-t-elle déclaré un jour.³⁹ C'est à ce type de réflexion hypothétique d'artiste que font référence ses expériences du trait unique, notamment ses œuvres du cycle sur la Sainte-Victoire. De manière générale, la ligne part de la gauche vers la droite, revient ensuite vers la gauche sans coupure, puis de nouveau vers la droite et ainsi de suite. Non seulement le nombre des lignes allant et venant augmente de page en page mais leur épaisseur également. Suite au procédé, une structure de courbes qui tantôt se croisent, tantôt s'annulent, tantôt s'effacent mutuellement se forme. Vera a appelé ce procédé *repentir* et a ajouté: « On change d'avis. Toute ma vie est *repentir*. Tout le temps je fais ça ».⁴⁰ Durant sa dernière hospitalisation, elle a réalisé des dessins similaires au dos des menus du jour. « Je pose mon crayon sur le papier, je pars dans une direction puis je le lève à un moment donné et l'œuvre est prête. Picasso faisait lui aussi cela, il existe un petit livre à ce sujet », se rappelle-t-elle.⁴¹

L'œuvre de Picasso, qui s'apostrophe lui-même en tant qu'artiste « trouveur » dans les pas Cézanne⁴², est en effet jalonnée de dessins unilinéaires. Une partie de celles-ci sont des illustrations de livres liées à ses travaux de théâtre dans les années 1920, une autre partie a été

réalisée pour son propre plaisir comme une sorte de tour de force⁴³. C'est le processus de dessin, le changement infini de la structure du trait et la possibilité qui se cache dans le trait qui l'intéresse, pas « le » résultat. Au sujet de ses dessins, Picasso lui-même soulignait la *découverte* : « Je suis arrivé au moment où le mouvement de mes pensées m'intéresse plus que la pensée elle-même »⁴⁴. Les contemporains (comme Henri Michaux) ont remarqué l'apparition spontanée de la personnalité dans les dessins unilinéaires de Picasso⁴⁵. Par ailleurs, les dessins unilinéaires de Vera réalisés sur les menus de l'hôpital ont donné un « ruban » de 5 mètres de long pouvant être roulée en cylindre. Le trait véhiculant

la nature personnelle de la signature manuscrite est devenu la sauvegarde quasiment impersonnelle du mouvement de la pensée - où la ligne, le « dessin » sort des dimensions traditionnelles - c'est-à-dire une sorte de forme littérale, un signe objectif, comparable au fil de l'installation de Dürer à Reutlingen.

L'art de Vera Molnar « oscille entre passé et futur » mais elle résume sa propre position artistique et sa méthode de travail avec le trait d'esprit frappant et la lucidité qui la caractérisent: « Picasso a dit: 'Je ne cherche pas, je trouve'. C'est un peu vrai pour moi aussi, j'essaie ceci et cela et je trouve tout à fait autre chose que ce que je cherchais ».⁴⁶

¹ Voir l'étude d'András Szöllősi-Nagy dans le présent ouvrage.

² Vincent Baby: Introduction. In: AMIC – BABY 2012. 9.

³ András Szöllősi-Nagy: Vera Molnar. Context and chronology. In: SZÖLLŐSI-NAGY 2012. 26.

⁴ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁵ Ibid.

⁶ Il a notamment travaillé pour la revue de Lajos Kassák intitulée *Munka* [Travail] puis pour *Alkotás* [Création]. Plus d'informations sur le sujet: François Gachot: Egy elmúlt ország emlékei I-II [Les souvenirs d'un pays passé I-II] In: *Irodalomtörténet*, 1971/4. pp. 910-925. ; 1972/1. 86-102. et Eszter Földi: François Gachot műkritikusi tevékenysége Magyarországon (1924-1949) [L'activité de critique d'art de François Gachot en Hongrie (1924-1949)], In: FEJEZETEK A MAGYAR MŰVÉSZETKRITIKÁBÓL 2002. 28-38.

⁷ CSERBA 1996. 8-9.

⁸ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁹ LUKÁCS 1947. 115-127. Plus d'informations sur le sujet : Gábor Pataki: « Van alkonyat, mely olyan, mint a hajnal. » [Il existe des crépuscules qui sont comme l'aube] Képzőművészeti viták 1948-1949 [Débats artistiques 1948-1949], In: STANDEISKY 1998.

¹⁰ Voir : Mónika Kumin: A konkrét művészettől a minimalizmusig. Fogalmi vizsgálódások a Vass László Gyűjtemény kapcsán. [De l'art concret au minimalisme. Études conceptuelles au sujet de la Collection László Vass] In: GOSZTONYI 2014. 40-41.

¹¹ Vera Molnar: A *Molnart* program (1974-1976) bemutatása [Présentation du programme Molnart (1974-1976)] In: LIGETFALVI 2012. 15-21.

¹² Ibid.

¹³ CSERBA 1996. 8-9.

¹⁴ Vera Molnar: Az « Hommage à Dürer » ciklus (1948-1992). In: LIGETFALVI 2012. 97-107.

¹⁵ Dietmar Guderian: Liberté artistique et l'ordinateur. In: MAURER – PROSEK 2007-2008. 8-16.

¹⁶ Isabelle Ewig: Paul Klee hat mich. In: AMIC – BABY 2012. 42.

¹⁷ Flavia Frigeri: 'The peaceful character of compromise': Paul Klee's 'so called pointillism'. In: GALE 2013. 162-163.

¹⁸ Isabelle Ewig: Paul Klee hat mich. In: AMIC – BABY 2012. 44.

¹⁹ Flavia Frigeri: 'The peaceful character of compromise': Paul Klee's 'so called pointillism'. In: GALE 2013. 162-163.

²⁰ KLEE 1980. 6.

²¹ Plus de détails sur la série *Vera Molnar: Variations Sainte-Victoire*. Nouvelles l'Estampe. Mai-Juin 2000. 37-40., M. Kumin : Vera Molnar / Cézanne. Megjegyzések Vera Molnar Sainte-Victoire című sorozatához [Remarques sur la série Sainte-Victoire de Vera Molnar]. In: GESKÓ – KUMIN 2010. 20-57.

²² MOLNAR 2012.

²³ Entretien entre Vera Molnar et David Quéré. In: MOLNAR 2012. Sans page.

²⁴ Ce trait d'esprit, qui passe en français aussi, est originellement en anglais: 'I situate myself between the three' «cons»: the conceptualists, the constructivists and the computers.' Cité par Catherine de Zegher: A Century under the Sign of Line: Drawing and its Extensions (1910-2010) In: BUTLER – DE ZEGHER 2010. 104.

²⁵ Vincent Baby: A „livrimage” [Le « livrimage »]. In LIGETFALVI 2012. 47-69.

²⁶ Op.cit. 48.

²⁷ MOLNAR 1992. 42-49.

²⁸ Op. cit. 42.

²⁹ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

³⁰ Ibid.

³¹ MERLEAU-PONTY 1996. 76-89. Au même sujet voir SHIFF 2008.

³² François Molnar: Morellet festményei: az alapok nyomában (1958) [Les peintures de Morellet: Sur les traces des bases]. In: FALUDY 2011. 185-191.

³³ Op.cit. 191.

³⁴ Vera Molnar: Un moment éphémère de certitude « Le peintre n'est pas un imbécile » à la Cézanne. http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/Vm1980_moment.pdf, dernière consultation 2019.06.30.

³⁵ Pour l'étude détaillée du concept voir: SHIFF 1984, 55-152.

³⁶ Op.cit. 222.

³⁷ Op.cit. 69.

³⁸ Entretien d'Axel Rohlf avec Vera Molnar. In: MAURER – PROSEK 2007-2008. 27.

³⁹ Op. cit. 25.

⁴⁰ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁴¹ Voir l'entretien de Júlia Cserba dans le présent volume.

⁴² Pour plus de détails voir John Elderfield: Picasso's Extreme Cézanne.

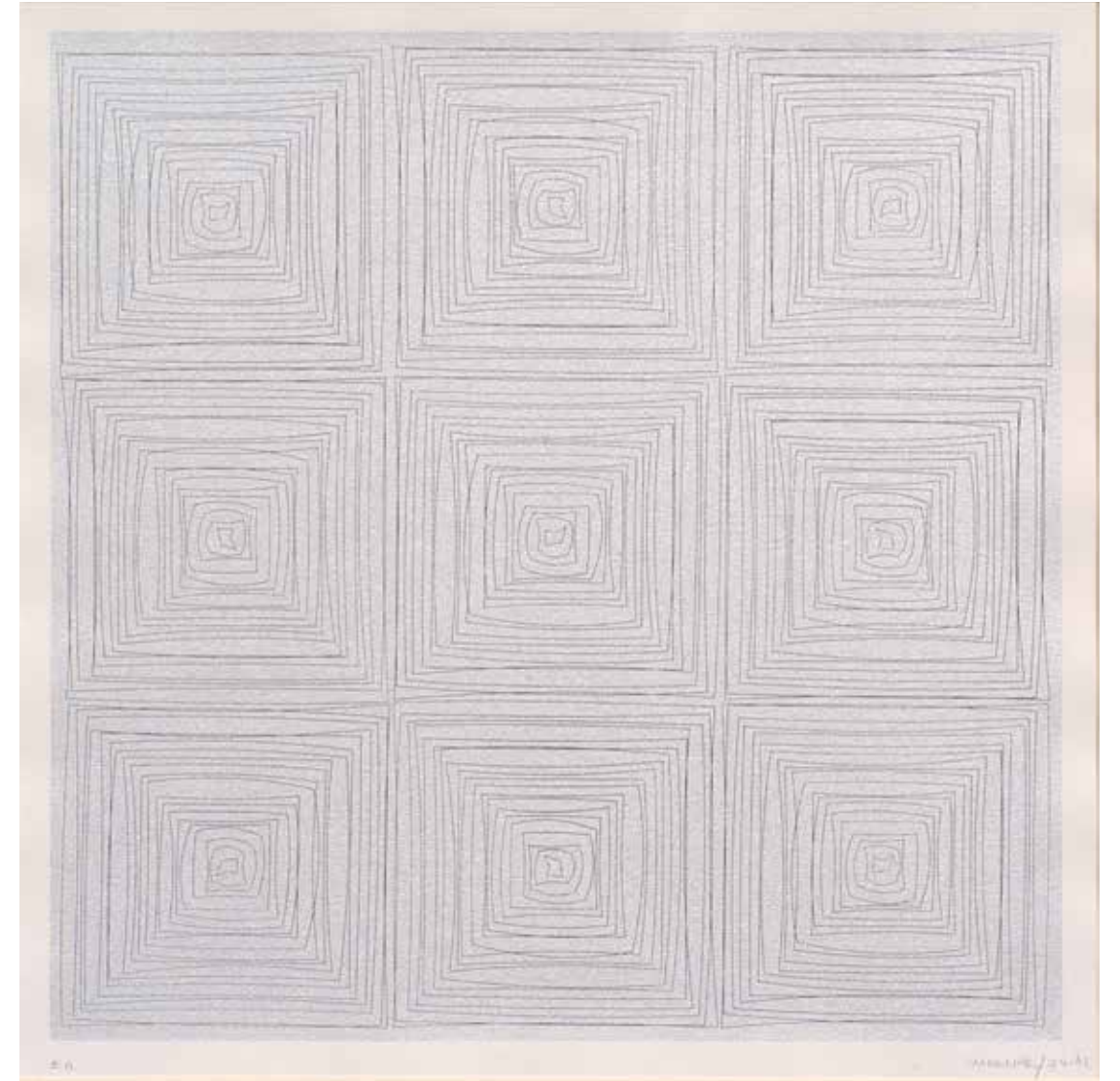
In: RISCHER – SACHS 2009. 207-225.

⁴³ GALASSI 1997. 6-11.

⁴⁴ Op. cit. 17.

⁴⁵ Op. cit.5.

⁴⁶ Entretien d'Axel Rohlf avec Vera Molnar. In: MAURER – PROSEK 2007-2008. 25.

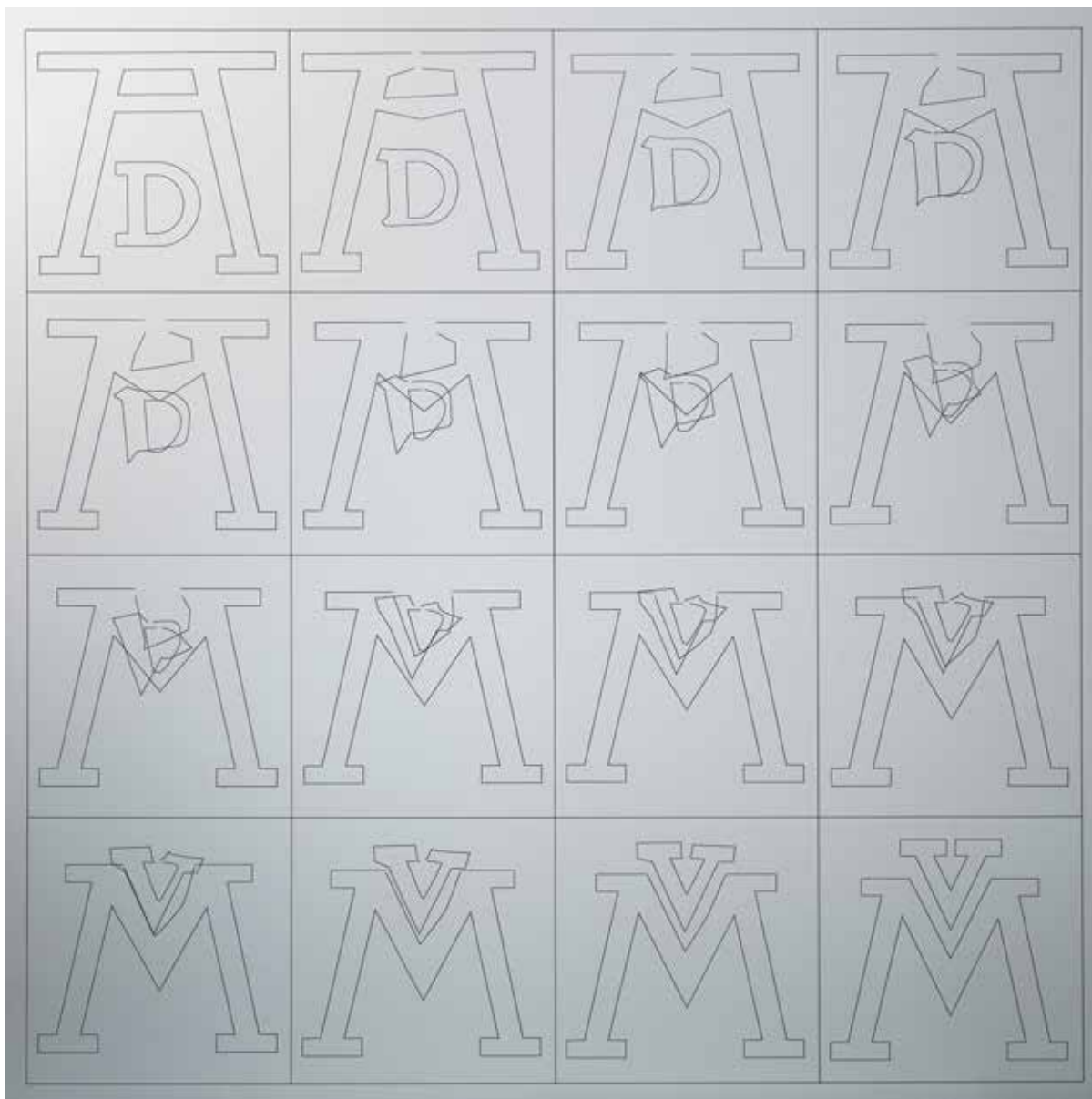


Ordinateur, Miroir de la main, 1974-82, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 500x500 mm

MÓNIKA KUMIN:

'I PREFER DOUBT OVER SOLUTIONS'

NOTES ON THE ART OF VERA MOLNAR



There is a tendency among the connoisseurs to interpret Vera Molnar's oeuvre in two specific contexts; on the one hand within the legacy of European modernism, which she constantly challenges and reinterprets, and on the other hand as a remote branch of the 'wider scientific disciplines' of information and probability theories, semiotics, and structuralism.¹ The art historical frame of reference of her work is the geometric abstraction based on the constructivism of the 1910s and 20s, more precisely the French version thereof (François Morellet, Julije Kniefer, Aurélie Nemours); as Vincent Baby puts it: 'anarcho-constructivism flirting with conceptualism.'²

Vera Molnar finished her studies at the Academy of Fine Arts in Budapest in 1947, where she then worked as an instructor. She wrote her thesis about Cézanne and cubism.³ One thing that stood out for her

during college were the lectures of François Gachot.⁴ Living in Budapest since 1924, Gachot was French reader at the Academy of Fine Arts from 1926 onwards; he taught French and directed his students' attention to French art. He showed them Matisse, Cézanne, and the cubists. He introduced Vera to Joyce's *Ulysses*, too.⁵ Acquainted with the circles of the *Nouvelle Revue Française* and André Gide, Gachot not only promoted Hungarian literature and art in France but also wrote exhaustively in Hungarian magazines on the masters of French modernism.⁶ Having received a classical education in art, Molnar considered herself an abstract artist already during her college years.⁷ To her, the passage from classic composition to abstraction was cubism. It lifted the burden of both the fixity of figural painting and of the total freedom of abstraction. 'With cubism I caught hold of something', she says.⁸

The question of abstraction was of utmost importance to the Hungarian art scene mainly due to the modern artists grouped around Ernst Kállai and the exhibitions of the European School. However, as the abstraction

debate started in 1946 escalated in 1947 (due to, firstly, the infamous article of György Lukács⁹ and the polemics of Ernst Kállai, Máriusz Rabinovszky, Gábor Ö. Pogány, and Pál Szegi), Vera Molnar was already living abroad. The truth of the matter is that the artist and his husband Ferenc Molnár (François Molnar), who also studied painting but then delved into the scientific study of perception, went with a help of a state scholarship to Rome in May 1947, from where she travelled to Paris with a six-day visa in December. She's lived there ever since. The couple was introduced to the 'Hungarian table' (István Beöthy, Anna Beöthy Steiner, Monda de Misztrik, József Csáky) of the Café Select in Paris by Sándor Trauner. At this point Vera's artistic vision was influenced by the representatives of 'cold geometry' (Michel Seuphor, Félix Del Marle, Sonia Delaunay, Jesús Raphael Soto), a movement that followed in the footsteps of constructivism, neoplasticism, and orphism.

In 1957, she met François Morellet. According to his recollections, they wanted to experiment with a new form of art, a science of art, as it were. A devout leftist thinker, François Molnar disapproved of art as commodity. Established in 1960, and counting, albeit for a short time, the Molnars among their ranks, the CRAV (Centre de Recherche d'Art Visuel) stood for a collective, anti-consumerist, exhaustively and interdisciplinary art – art as a means of visual research rather than individualistic self-expression.¹⁰ Through the cooperation with François Molnar she found herself in the rather masculine world of mathematics and information theory, only to become one of the first computer artists in 1968.

We find a concise summation of her work process in the text about *Molnart* (1974-1976), a programme that she and her husband developed.¹¹ The programme generates pictures with slight changes (adding 'one percent disorder' as Vera Molnar puts it) in the proportions and arrangement of the original shapes

according to a set of rules. These works generated from 1959 onwards with the 'machine imaginaire', and later, from the mid-1960s onwards, with a computer and a plotter, aim at systematically trying every possible variation of basic shapes. Despite the process being entirely mechanical, the purpose of manipulating the image, in the artist's own words, is the creation of a 'satisfactory aesthetic state'.¹² Meaning that it is the artist who makes the decisions and the selection, the computer being but a vehicle, or as one of the titles reads – 'the computer is the mirror of the hand'.

Vera Molnar made a late debut; she had her first solo exhibition in 1976. Her oeuvre, the result of decades of consistent progress, whereby structure and coincidence are joined together by systematic geometry coupled with a unique sensibility, has the makings of a fresh angle on the 'geometric' canon.

However, her search for artistic points of reference has started as early as the mid 1940s. 'I was still studying, but I considered myself an abstract painter nevertheless. A painter's career is nothing but going in a direction, not liking it, and trying another one. I always say that I take excursions. When, having experienced it firsthand, I realized that constructivism was not the real deal, I turned my attention to other things. Thus, I chose a path that I haven't left ever since. But then again, one mustn't forget that art from the past finds its way into one's work; you can't disavow it. And even though I want to cut as many ties with the past as possible, I haven't succeeded yet. (...) I oscillate between the art of the past and of the future; looking at times forward and at times backward.'¹³

It was no later than the late 1940s that Vera Molnar started doing *homages*. According to her, the idea came about after encountering Sonia Delaunay, a major influence on her work. The emphasis is on *encounters*, on the analysis of artistic thinking, on the reinterpretation, manipulation, and elaboration of the process of composition. The artist, for the most part,

transcribes works of her 'chosen masters' (Theo van Doesburg, Monet, Cézanne, Klee, Malevich, Naum Gabo) into her own visual language using basic shapes and slight visual alterations. Vera Molnar's *homages* appropriate tradition playfully while also carving out a place for her in the web of artistic, scientific, and cultural historical references, as it were.

It was in 1948 that the 'magic square' in the upper right corner of Dürer's 1514 engraving *Melancholia* caught her eye; now, said contraption is a square that is divided into sixteen smaller squares, each containing a number between 1 and 16 with every horizontal, vertical, and diagonal row adding up to 32.¹⁴ At first, Vera connected the numbers in ascending order. This in turn resulted in a symmetrical line structure that laid the groundwork for several series that are often evocative of musical variations. Later on, she connected the dots randomly, or created growing 'disorder' by manipulating the dots and the grid 'one percent' at a time. The cycle reached a peak with the 1990 Reutlingen installation (*Hommage à Dürer – 400 Needles Crossed by a Thread*); fifty metres long and made up of four five-piece parts, the variations were connected by a thread going through needles alongside the wall. Here, the thread is no longer a mere two-dimensional element, but an object.¹⁵

The story of the Klee homages goes back to 1970 when Vera happened on Paul Klee's *Variationen (Progressives Motiv)* from 1927; 'It was everything I was searching for: an even distribution of elements with disordered redundancy.'¹⁶ Returning to this subject in 2005, her starting point came to be 1932's *Ad Parnassum*, a crowning achievement of Klee's so-called 'pointillist' period,¹⁷ held in the Bern Kunstmuseum. Above all, *Montparnasse* – a series of paintings, photos, and works on paper – is a visual analysis. All figural elements are reduced to the essentials (lines, triangles, and circles) with systematic variations gradually making room for freer ones in order to achieve 'a to-and-fro between

construction and deconstruction.'¹⁸ Again, the central motif is a mountain, the mythological Parnassus, home of Apollo and the Muses; a pyramidal volume which, according to the literature, evinces memories of the pyramids that Klee saw during his visits in Egypt.¹⁹ To Vera, however, all earlier mountainscapes come into play: the Transdanubian Hills, the Fuji, and the Mont Sainte-Victoire, including the emblematic Montparnasse in Paris, 'home' to modern artists, so to speak. What we have here is a modulation of triangles (slight movements, but also full rotations), a meditation on lines and angles through photos of shapes drawn in the sand and sheets of steel. For Klee, the 'pointillism' of *Ad Parnassum* was a means of form, material, and technique experiments. On several occasions, Vera Molnar hinted at the fact that there is no direct connection between the Montparnasse series and Klee; the experimental quality of her work brings Klee, as well as the first sentence of his *Pedagogical Sketchbook*, to mind, nevertheless: 'An active line on a walk, moving freely, without goal. A walk for a walk's sake.'²⁰

However, Klee's walk leads us to a further 'line' of thought. Namely, the cycle born of the contour of the Montagne Sainte-Victoire (Cézanne's mountain), that is, a group of hundreds of collages, gestural paintings, prints, silkscreens, acrylic paintings, and photos. It all started with a young Vera Molnar encountering Hokusai's Fuji series in a 1911 monograph in Imre Pán's bookshop in Andrassy Avenue.²¹ Her attention turned toward Cézanne's mountain during her college years thanks to Gachot. In fact, mountain contours make an appearance in her near-abstract series of pencil drawings titled *Transdanubian Hills, Geometric Hills and Trees* as early as 1946. The subject was not touched upon until the early 1980s, when while in America with her husband, she found a book about the Gaussian curve in a library in Cambridge, MA. In the symmetric bell curve shape (used, for example, in statistical

surveys) she saw the possibility of disorder, and with the help of a programme she added ‘one percent disorder’, generating in turn transformations: curves gradually becoming less and less orderly. She, however, came full circle some time later in Aix-en-Provence; looking out of the window, she discovered the ideal for the Gaussian curve with disorder – the contour of the Sainte-Victoire. Having nothing else at hand, she ‘took a picture’ of the sight using paper tearing. Later, as an extension of the technique, she tore overlapping sheets of paper in different shades of blue. These were then pasted onto a crimson background with gaps between the separate sheets. Thus, a negative image of the mountain emerged from the gaps. Tearing the paper is a controlled process, the result, however, depends partly on the ‘accidents’ of the paper: the irregularities of the material bring chance – ‘one percent disorder’ – in the structure. Moreover, the tears and gestures bring the ever-present, personal, sensual, spontaneous element of the oeuvre to the fore.

The Sainte-Victoire dialogue of ‘tears’ and ‘gestures’, then, found fulfilment in the book object of 2012.²² Taking the idea of a sketchbook with four horizontal strips as a starting point, Vera painted Cézanne’s mountain with gouache strokes in four different colours and varying widths. As a result, the 112-page book contains a total of exactly 6,765,201 Sainte-Victoires, conjuring up, more or less intentionally, the *Hundred Thousand Billion Poems* of Raymond Queneau, the *doyen* of French generative poetry, along the way.²³

Having a flair for textuality and language-games, the artist summed up her art in a now famous sentence as follows: ‘I situate myself between the three »cons«: the conceptualists, the constructivists and the computers.’²⁴ A testimony not only to the artist’s wit but also to her creative process. However, it is her *livrimages* that speak volumes about her special relationship to image and text. Vera Molnar’s neologism (which translates as ‘imagebook’) refers to ‘paginated

images’ often published in a single copy that ‘are not to be read, but looked at’, as she puts it. Monographer Vincent Baby divides the *livrimages* into four categories according to motifs: rectangles, lines, contra-squares (after the contra-reliefs of Tatlin), and works imitating handwriting.²⁵ As Molnar’s apposite saying goes, ‘These can be regarded neither as literature, nor parlance. These are just images.’²⁶

Script as a visual trace freed from referentiality is at the core of the *Letters from My Mother* (1984–1990) cycle that evokes and rewrites the handwriting of the artist’s mother. Here, the emphasis is on the mother’s memory and on communication with her.²⁷ (56, 57) After the death of her mother Molnar went on with writing the ‘Gothic-hysterical’ letters of the deceased, in her words, ‘assimilating’ them.²⁸ The motive behind Vera Molnar’s letters is the shake-up, in fact, the dislocation of the even texture of the script. However, it is also a personal tribute along the lines of the homages of the 1960s; a following in the footsteps of someone dear. What overwhelms her is the ‘crescendo of imbalance’.²⁹ Often, manual and computer-generated line structures coexist in these works. Into the computer-generated line structures tending toward entropy, the inverse operation, i.e. orderly lines, is introduced manually. *Letters from My Mother* sheds light on another conceptual *raison d’être* of Vera’s work: ‘going against the grain’. Hers is a theory of counter-composition, in fact, of ‘bad composition’: an ‘attack’ on classical composition.³⁰

In other words, it is doubt as a quasi-scientific approach which leads us back to Cézanne, or, more precisely, to Maurice Merleau-Ponty’s famous text. *Cézanne’s Doubt* was first published in France in 1945 and had a significant impact on artists and theoreticians receptive to phenomenology.³¹ Hence, on François Molnar, too, who made mention of Cézanne’s ‘doubts’ in the catalogue of François Morellet’s 1958 exhibition at the Galerie Colette Allendy Paris: ‘If we understand

Cézanne’s doubts, we might be able to understand Morellet’s paintings, too.’³² Part and parcel of it are an interpretation of and an elaboration on the paper of Merleau-Ponty, who in fact figures in the text, which argues for a notion of art where immersion in the perception process and self-reflection, rather than psychology and theories, play the key role. To his mind, certainty and completeness obscure reflective seeing and the perception of life. ‘The painter is not an imbecile’ – Cézanne’s *bon mot* is cited by François Molnar at the end of his text.³³ Eventually, Vera would title one of her texts *The fleeting moment of certainty. ‘The painter is not an imbecile’ (Paul Cézanne)*.³⁴

Vera Molnar as an artist is a successor of ‘finders’.³⁵ She keeps a diary (*journaux intimes*) that painstakingly records her researches and visual encounters, illustrating them with sketches, paste-ups, photos, and notes. A repository of sorts, where inspiration can be found decades after deposition.

Cézanne, too, considered himself a ‘finder’ artist (‘Je cherche en peignant’).³⁶ His oeuvre is a lifelong search for a capturing of nature ‘in the formation’; an aim hardly ever ‘realized’. Exhausting all variations of a specific shape (of the square, for example) or colour systematically is as strong an urge for Vera Molnar as the capturing of the scenery in its totality was for Cézanne. As with Cézanne, in the case of Molnar emphasis is on the process of discovery – on chance rather than results. According to Shiff, with his autonomous patches of colour applied repetitively, the ‘finder’ Cézanne came closest to the understanding of ‘originality’ – to the creation of a ‘technique of originality’.³⁷ In Vera Molnar’s interpretation Cézanne is first and foremost a serial artist. Her Cézanne, Monet, or Klee cycles become meaningful only when viewed as series. In her case this leads to the elimination of the original. In her words: ‘There’s no such thing as a single artwork, there are only zones – a ‘terrain’, as it were, where things become interesting. That’s why

variation and seriality are at the core of my thinking. I don’t mean a single picture, that’s over.’³⁸

Vera Molnar, then, seeks the ‘incomplete’, that what is ‘becoming’. ‘I prefer doubt over solutions’ – she once remarked.³⁹ Her one-line works, e.g. the ones in the Sainte-Victoire cycle, bear testimony to this hypothetical way of painterly thinking. As a rule, the lines run from left to right, returning without interruption to the left, then back to the right, etc. With every page, the lines grow not just in number but in width, too, resulting in a structure where the lines intersect or negate each other, or, at times, become one. Vera calls this technique *pentimento*, and comments on it as follows: ‘One changes one’s mind, my whole life has been a *pentimento*, I do it all the time.’⁴⁰ Recently, while in hospital, she made drawings like this on the back of the *carte du jour*. ‘I put my pencil on the paper and then proceed from there without lifting it; then I lift it, and the piece is ready. Picasso also did similar things, he has a book about it, too’, she reminisced.⁴¹

Indeed, the oeuvre of Picasso, an avowed ‘finder’ in the vein of Cézanne⁴², is dotted with one-liners. A part of them, book illustrations, was made in the 1920s for his theatrical work while others for his own amusement as a *tour de force*, as it were.⁴³ He was fascinated by the process of drawing and by the ever-changing line structures. By the potential of the line instead of ‘the’ end result. Where his drawings are concerned, Picasso, too, lays emphasis on *discovery*: ‘I’ve reached the moment when the movement of my thought interests me more than the thought itself.’⁴⁴ His contemporaries (e.g. Henri Michaux) celebrated Picasso’s one-liners as a spontaneous manifestation of personality.⁴⁵ Vera’s one-liners drawn on hospital menus, on the other hand, were made into a five-metre roll-up ‘strip’. The line, a testimony to personality, gives way to a rather impersonal imprint of the movement of thought, where the line leaves the confines of traditional drawing, and,

similar to the Dürer installation's thread in Reutlingen, becomes a literal form, an autonomous objective sign. Vera Molnar's art 'oscillates between past and future'; she, however, sums up her artistic position and work

process with wit and clairvoyance, as is her wont: 'Picasso said, I don't search, I find. To a degree this holds true for me, too; I dabble in things, and I always find something that I wasn't looking for.'¹⁴⁶

¹ See András Szöllősi-Nagy's comprehensive paper in this volume.

² Vincent Baby: Introduction. In: AMIC – BABY. 2012. 9.

³ András Szöllősi-Nagy: Vera Molnar Context and Chronology. In: SZÖLLŐSI-NAGY 2012. 26.

⁴ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁵ Cf. ibid.

⁶ He contributed articles to Lajos Kassák's magazines, *Munka* and *Alkotás*. For this topic, see also: François Gachot: Egy elmúlt ország emlékei I-II [Remembrances of a Country Past]. In: Irodalomtörténet, 1971/4. 910-925.; 1972/1. 86-102.; Eszter Földi: François Gachot műkritikusi tevékenysége Magyarországon (1924-1949) [Art Criticism of François Gachot in Hungary (1924-1949)]. In: FEJEZETEK A MAGYAR MŰVÉSZETKRITIKÁBÓL 2002. 28–38.

⁷ CSERBA 1996. 8–9.

⁸ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁹ LUKÁCS 1947. 115–127. For this topic see also: Gábor Pataki: „Van alkonyat, mely olyan, mint a hajnal.” Képzőművészeti viták 1948–1949 [‘There Are Dusks That Are Like Dawns.’ Art Debates 1948–1949]. In: STANDEISKY 1998.

¹⁰ See also: Mónika Kumin: A konkrét művészettől a minimalizmusig. Fogalmi vizsgálódások a Vass László Gyűjtemény kapcsán [From Concrete Art to Minimalism. Conceptual Investigations Apropos the László Vass Collection]. In: GOSZTONYI 2014. 40–41.

¹¹ Vera Molnar: A Molnar program (1974-1976) bemutatása. In: LIGETFALVI 2012. 15–21.

¹² Ibid.

¹³ CSERBA 1996. 8–9.

¹⁴ Vera Molnar: Az Hommage à Dürer ciklus (1948-1992) [The Hommage à Dürer Cycle (1948-1992)]. In: LIGETFALVI 2012. 97–107.

¹⁵ Dietmar Guderian: Művészi szabadság és a számítógép/Artistic Freedom at the Computer. In: MAURER – PROSEK 2007–2008. 8–16.

¹⁶ Isabelle Ewig: Paul Klee hat mich. In: AMIC – BABY 2012. 42.

¹⁷ Flavia Frigeri: 'The peaceful character of compromise': Paul Klee's 'so called pointillism'. In: GALE 2013. 162–163.

¹⁸ Isabelle Ewig: Paul Klee hat mich. In: AMIC – BABY 2012. 44.

¹⁹ Flavia Frigeri: 'The peaceful character of compromise': Paul Klee's 'so called pointillism'. In: GALE 2013. 162–163.

²⁰ KLEE 1980. 6.

²¹ See also: MOLNAR 2000. 37–40.; Kumin, Mónika: Vera Molnar / Cézanne. Megjegyzések Vera Molnar Sainte-Victoire című sorozatához. Vera Molnar / Cézanne. Notes on Vera Molnar Series Variations Sainte-Victoire. In: GESKÓ – KUMIN 2010. 20–57.

²² MOLNAR 2012.

²³ Entretien entre Vera Molnar et David Quéré. In: MOLNAR 2012. n. a.

²⁴ Quoted in: Catherine de Zegher: A Century under the Sign of Line: Drawing and its Extensions (1910-2010). In: BUTLER – DE ZEGHER 2010. 104.

²⁵ Vincent Baby: A „livrimage”. In: LIGETFALVI 2012. 47–69.

²⁶ Op. cit. 48.

²⁷ MOLNAR 1992. 42–49.

²⁸ Op. cit. 42.

²⁹ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

³⁰ Ibid.

³¹ MERLEAU-PONTY 1996. 76–89. See also: SHIFF 2008.

³² François Molnar: Morellet festményei: az alapok nyomában [Morellet's Paintings – In Search of Bases] (1958). In: FALUDY 2011. 185–191.

³³ Op. cit. 191.

³⁴ Vera Molnar: Un moment éphémère de certitude « Le peintre n'est pas un imbécile. » Paul Cézanne. http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/VM1980_moment.pdf; retrieved: 30 June 2019.

³⁵ For a detailed discription of the concept see: SHIFF 1984. 55–152.

³⁶ Op. cit. 222.

³⁷ Op. cit. 69.

³⁸ Axel Rohlf's interview with Vera Molnar. In: MAURER – PROSEK 2007–2008. 27.

³⁹ Op. cit. 25.

⁴⁰ THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017.

⁴¹ See Júlia Cserba's interview with the artist in this volume.

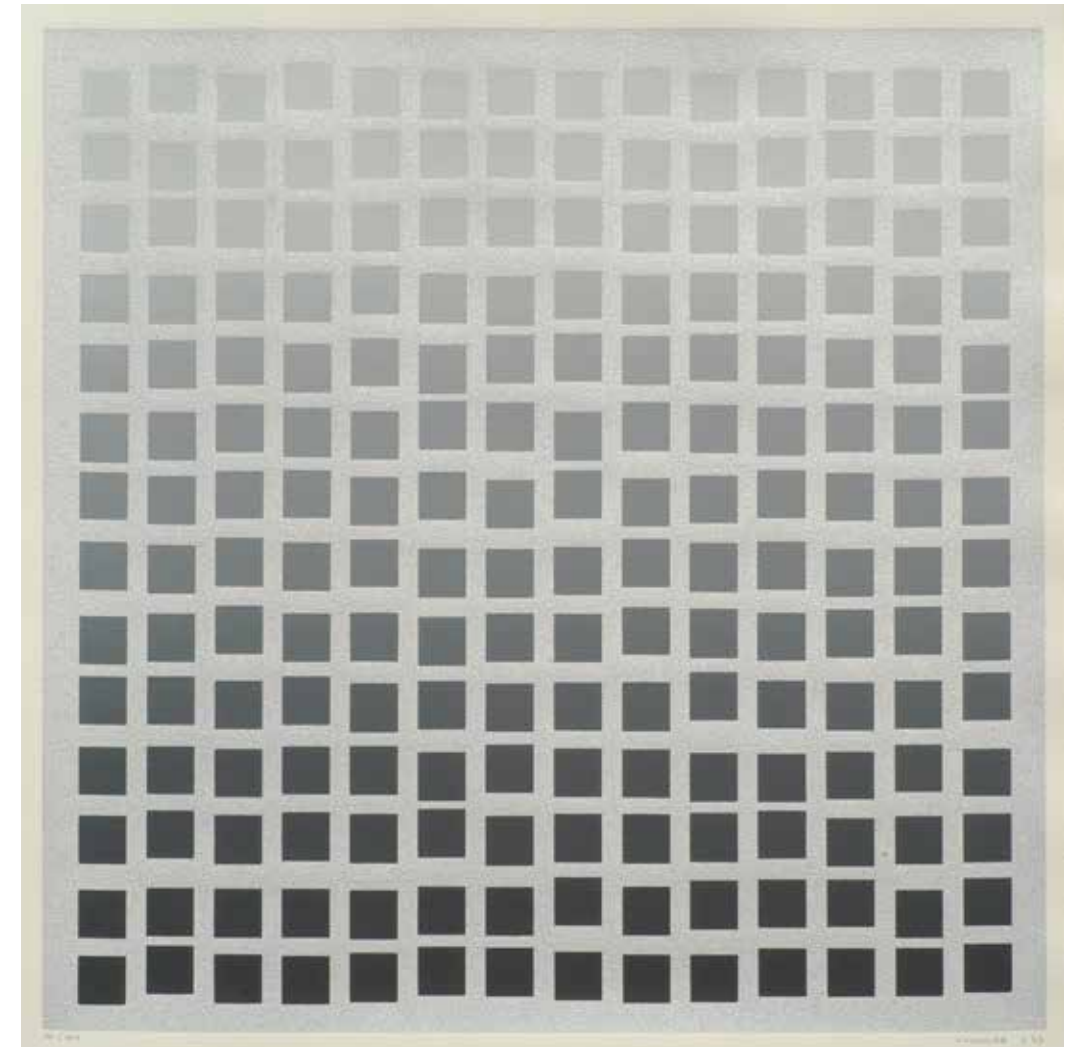
⁴² See also: John Elderfield: Picasso's Extreme Cézanne. In: RISCHER – SACHS 2009. 207–225.

⁴³ GALASSI 1997. 6–11.

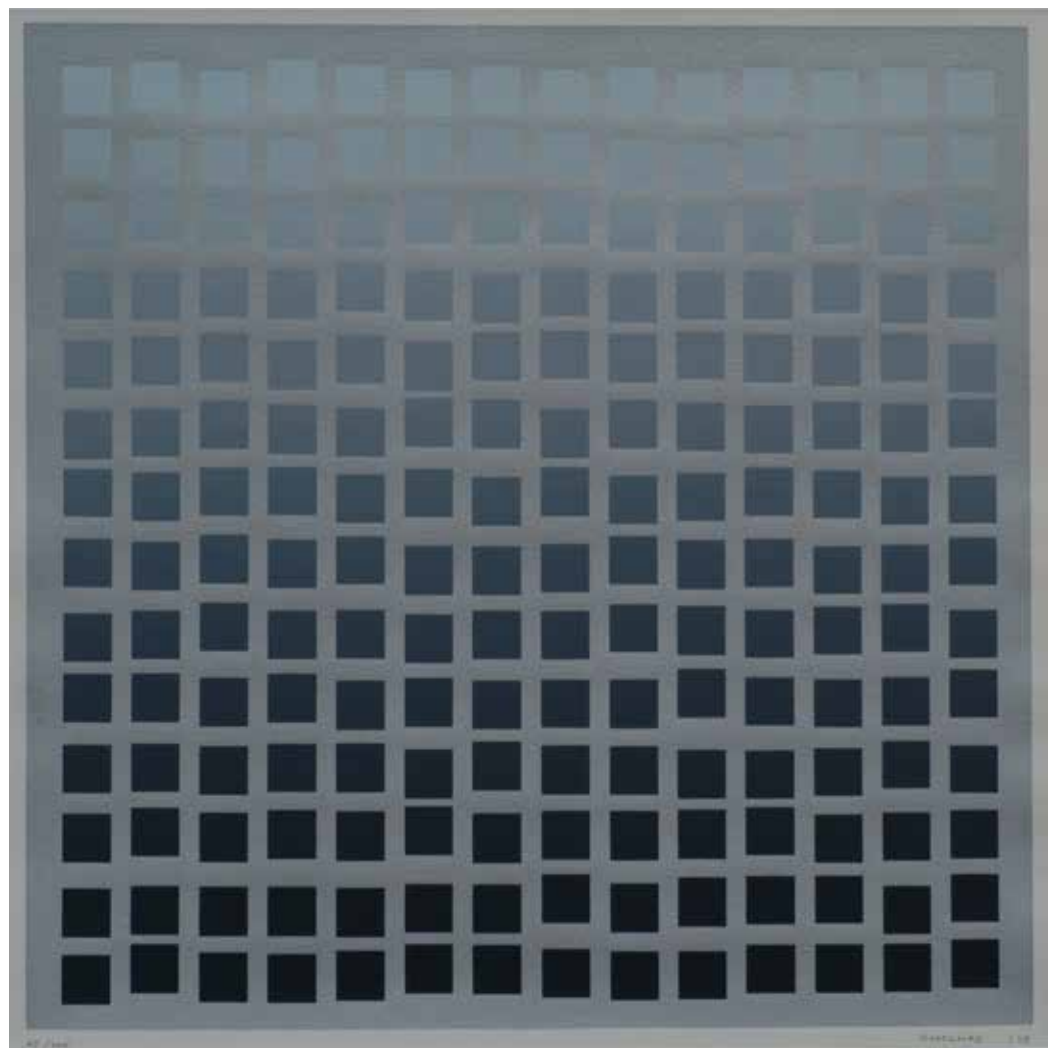
⁴⁴ Op. cit. 17.

⁴⁵ Op. cit. 5.

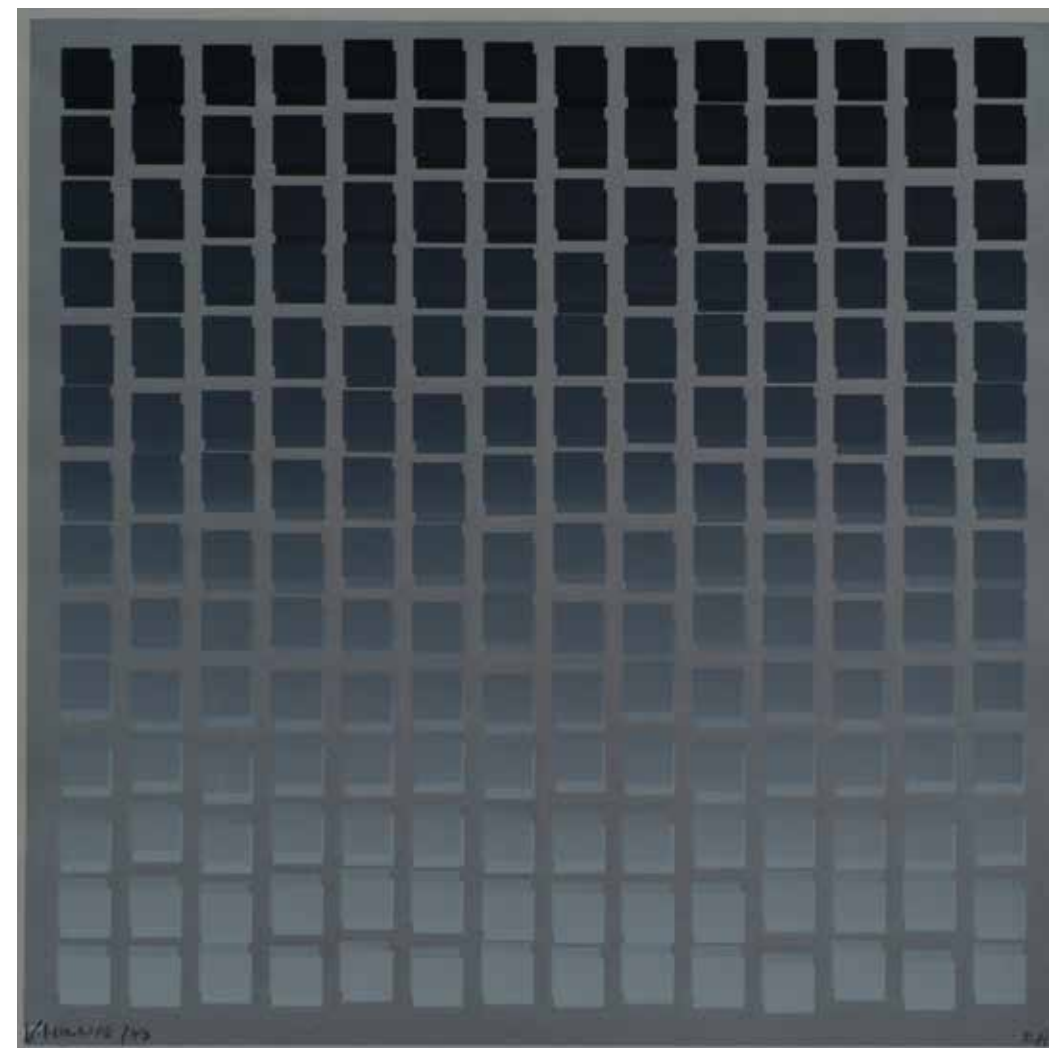
⁴⁶ Axel Rohlf's interview with Vera Molnar. In: MAURER – PROSEK 2007–2008. 25.



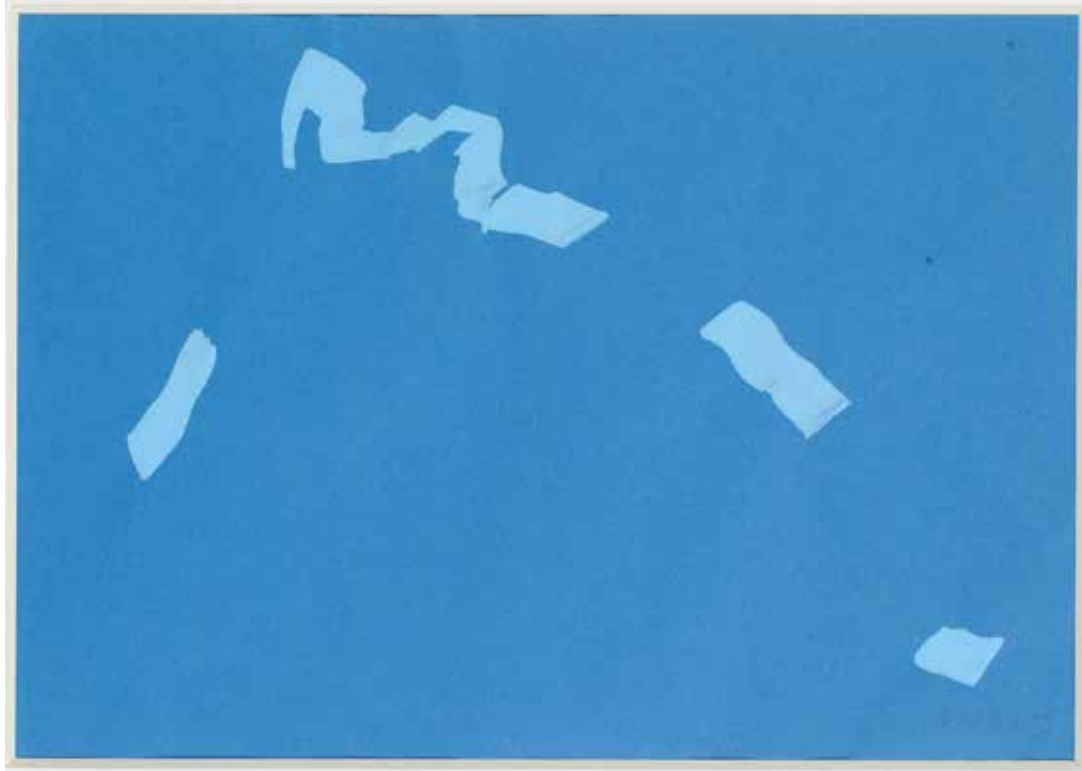
Sfumato noir-argent "A" 1979, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 500x500 mm



Sfumato noir-argent 1, 1979, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 600x600 mm



Sfumato noir-argent 2, 1979, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 600x600 mm



Sainte-Victoire  2003, akril, papír | acrylique sur papier | acrylic on paper, 230x310 mm

Sainte-Victoire  clair, 2003, akril, papír | acrylique sur papier | acrylic on paper, 230x310 mm

Sainte-Victoire blues, 1997, kollázs, papír | collage sur papier | collage on paper, 450x450 mm



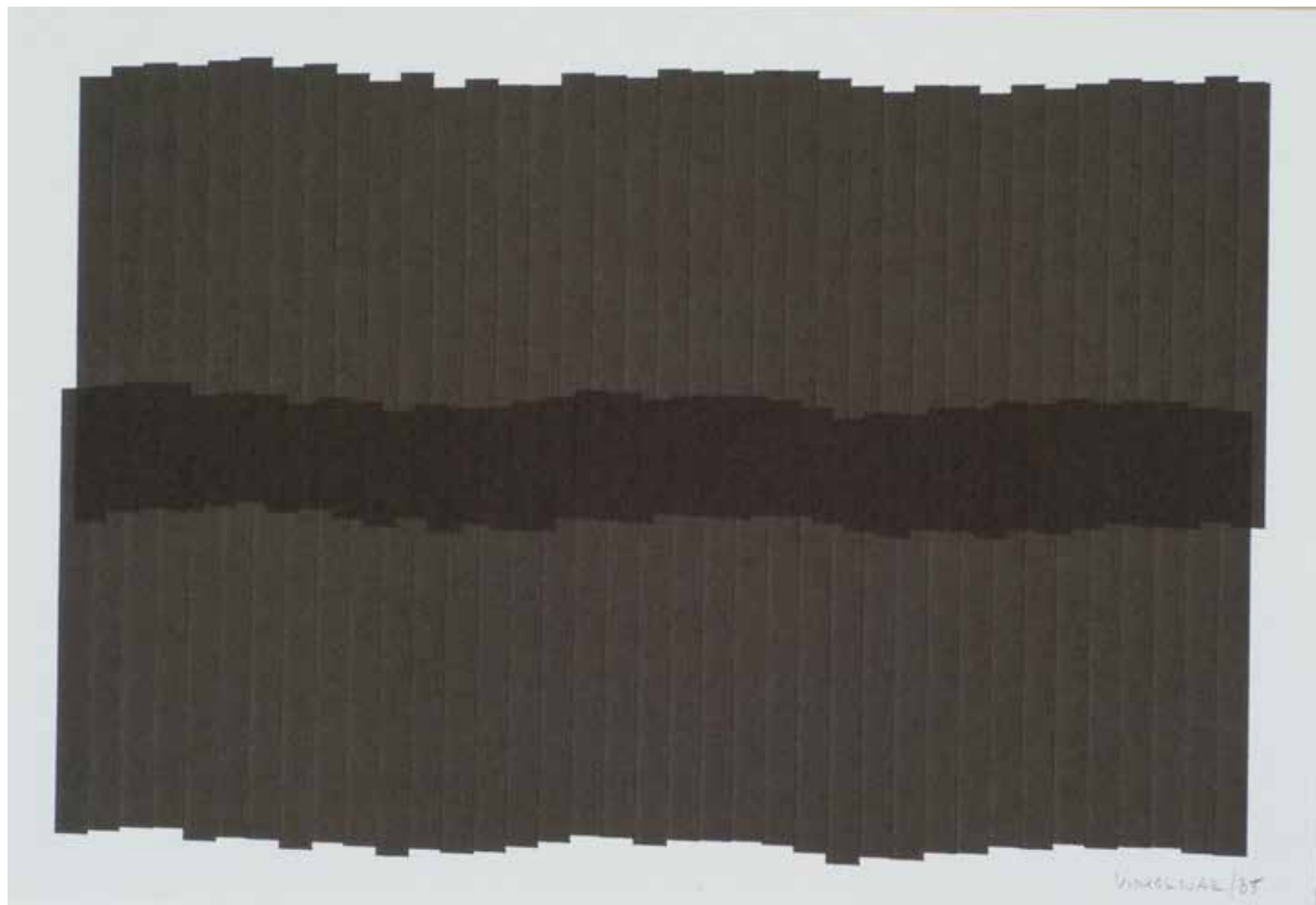


Sainte-Victoire blues II. No.1., 1998, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 498x651 mm

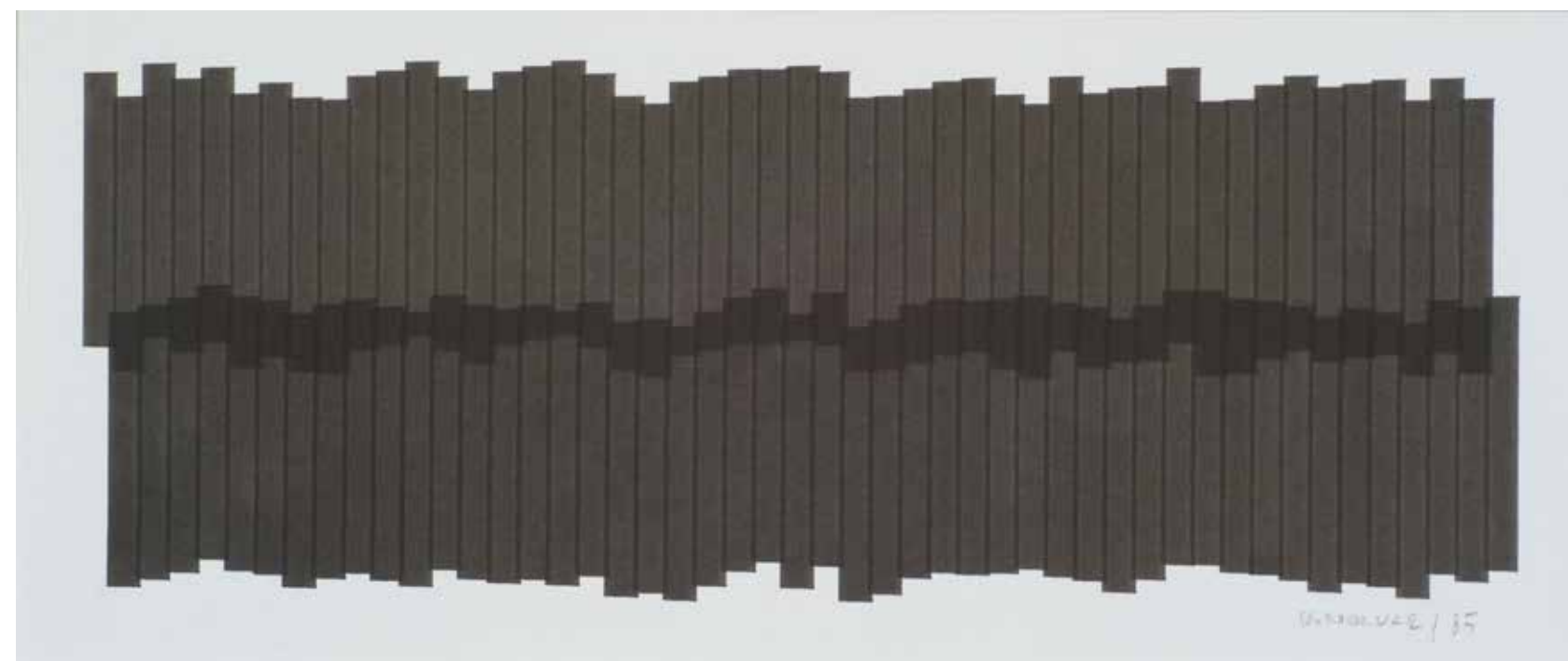
Sainte-Victoire blues II. No.2., 1998, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 498x651 mm

Sainte-Victoire blues II. No.3., 1998, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 498x651 mm

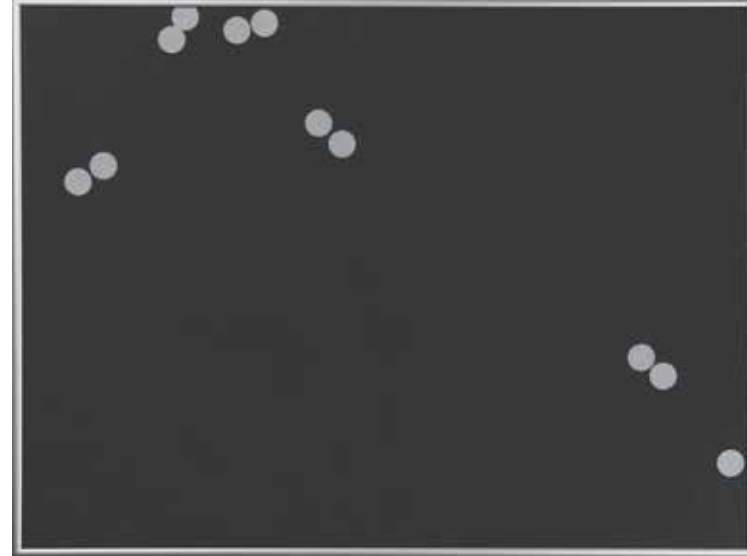
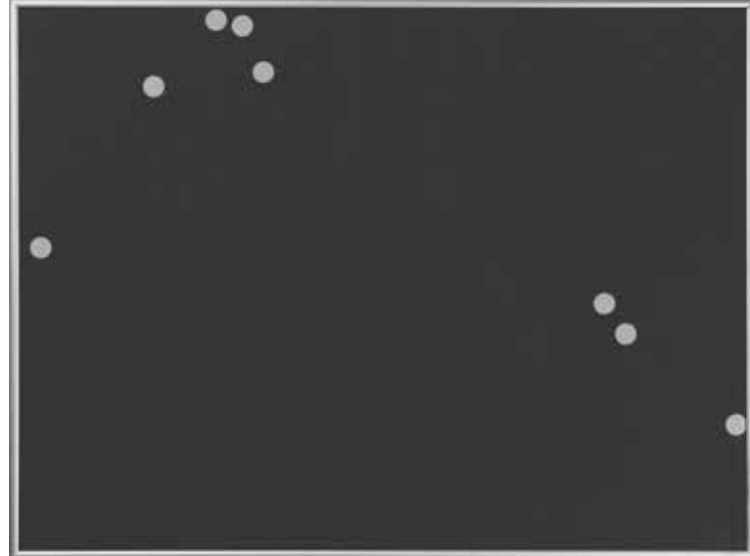
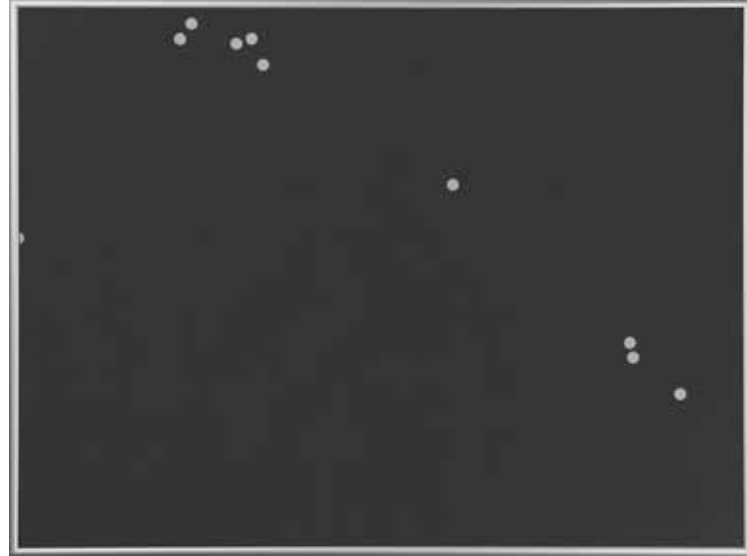
Sainte-Victoire blues II. No.4., 1998, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 498x651 mm



Assemblage à recouvrement, 1985, tinta, papír | encre sur papier | ink on paper, 245x370 mm



La Ciotat, 1985, tinta, papír | encre sur papier | ink on paper, 198x420 mm



La Sainte-Victoire à partir de cercles éparpillés, No.1. 2001, kollázs, papír | collage sur papier | collage on paper, 370x500 mm

La Sainte-Victoire à partir de cercles éparpillés, No.2., 2001, papír, kollázs | collage sur papier | collage on paper, 370x500 mm

La Sainte-Victoire à partir de cercles éparpillés No.3., 2001, papír,kollázs | collage sur papier | collage on paper, 370x500 mm

La Sainte-Victoire à partir de cercles éparpillés No. 4., 2001, papír, kollázs | collage sur papier | collage on paper, 370x500 mm

VERA MOLNAR ÉS A VALÓSZÍNŰSÉG

VERA MOLNAR ET LA PROBABILITÉ

VERA MOLNAR AND THE PROBABILITY

SZÖLLŐSI-NAGY ANDRÁS:

VERA MOLNAR ÉS A VALÓSZÍNŰSÉG:

EIN PROZENT UNORDNUNG

Ez az írás folytatása egy korábbi kísérletnek¹ Vera Molnar (Molnár Vera)² művészetének és a valószínűségszámítás számítógép művészeti alkalmazásának kontextusba helyezésére.

Jóllehet az algoritmikus³ művészet kezdetei száz évre nyúlnak vissza, egészen Malevicsig és Mondrianig, azonban minden kétséget kizáró tény, hogy Vera Molnar úttörő és első volt az algoritmikus és a véletlent tudatosan összekapcsoló és alkalmazó művészek között, hiszen jóval azelőtt, hogy számítógéphez jutott volna, már 1959-ben kidolgozta egy képzeletbeli gép, a *machine imaginaire* működési elvét⁴ és aszerint alkotott, mint egyfajta élő Turing-gép. Számára a kérdés az volt, vajon hogyan tud együtt alkotni a géppel, miként tudja azt az alkotás folyamatába bevonni és nem csak használni mint segédeszközt?

Amiben Vera Molnar eltért a kor konkrét művészei által követett fő csapásirányától, az abból is kitűnik, hogy gondolkodása alapvetően algoritmikus, továbbá hogy a matematika, a játékosság és a véletlen fontos szerephez jutott műveiben. Férjével, François Molnarral⁵ sok közös munkájuk során jutottak olyan következtetésekre a modern tudomány és művészet szoros kapcsolatáról, amelyek sok tekintetben mintegy előrejelezték az évtized fejleményeit. Feri már a hatvanas évek legelején vázolt egy nagyívű programot, ami meglepően pontosan jelezte előre a következő évtized várható eredményeit: a „...topológia, a játékelmélet és a kombinatorika a formák sokkal tágabb köré-

nek megalkotását teszik lehetővé, mint az intuíció. Ezeknek a tudományoknak az eredményeit akarjuk használni. (...) Ha az információelmélet a rend és káosz fogalmával dolgozik, akkor ez pont jó nekünk, mert a műalkotás is pont e két szélsőség között születik meg. Hogy pontosan hol, azt egy új esztétika, a művészet tudománya mondja majd meg.”

A strukturalizmusban és szemiotikában gyökerező fontos elméleti és gyakorlati kérdések azok, melyek Verát és férjét, Ferit izgatták közös életük során⁶. Nehéz elválasztani, hogy kettejük közül ki s mikor fogalmazott meg elméleti kérdéseket, s adott rájuk gyakorlati válaszokat, hiszen egymással folyamatos visszacsatolásban számos közös tanulmányt és néhány közös művet is alkottak. Erről Vera később így vall: „Egyet-mást én is megtanultam tőle, leginkább azt, hogy bár a tudománynak a képzőművészetben is megvan a maga szerepe, a tudományos megközelítés sem olyan biztos”⁷.

A *machine imaginaire* elvének kidolgozásával Vera Molnar az esztétikai képalkotás algoritmikus műalkotás alapjait fektette le – egy gépet definiált, amely adott szabályok szerinti programnak megfelelően működik és generál műalkotásokat oly módon, hogy eljárása megegyezik a digitális számítógépek működési elvével. Erről így ír⁸: „Elképzeltem egy számítógépet, programot terveztem hozzá és lépésről-lépésre egyszerű, behatárolt sorozatokat készítettem, amelyek önmagukban zártak voltak, tehát egyetlen formakombinációt sem hagytam ki. Mihelyt tehettem, a képzeletbeli komputert felcseréltem egy valódi számítógéppel.” Erre azonban még kilenc évet kellett várnia.

Julesz Béla⁹ – akivel Molnárék a Bell Laboratories-ban ismerkedtek meg a hatvanas évek végén amerikai útjuk során – korábbi látáspercepciók kutatásaihoz kapcsolódva, és azokat esztétikai területre kiterjesztve, Vera Molnar művészi programját a következő kérdés irányította: Miképp hat a véletlen – az anyag és az élet alapkondíciója – a művészi alkotás esztétikájára? Ez az a terület, ahol Molnár Vera alapvetően újat hozott és nem „csak” az, hogy az elsők között használta a számítógép mint eszköz adta szimulációs lehetőségeket. Pályatársa, az akkoriban szintén a *Bell Labs*-ben kutató A. Michael Noll (1967) szerint „A számítógéppel az ember nemcsak egy élettelen eszközt teremtett, hanem egy olyan intellektuális és aktívan alkotó partnert, amely teljes kifejltségében egészen új művészi formák és új esztétikai kísérletek megteremtését is lehetővé teszi”. Molnar úttörő szerepe a generatív művészetben tehát a struktúra és a véletlen összekapcsolásában, valamint esztétikai szerepének hiteles tisztázásában van. Ez volt a generációja számára oly fontos Max Bense¹⁰ és a stuttgarti filozófiai iskolájának fő célkitűzése is. A generatív művészet Galanter¹¹ meghatározása szerint egy olyan koncepció, amely a digitális művészetben belül alakult ki és azt jelenti, hogy a számítógép is része az alkotás folyamatának, azaz autonóm rendszerként maga a gép is alkot egy előre meghatározott szabály/algorithmus szerint¹² – épp úgy, mint Vera Molnar *œuvre*-jében. Tehát nem a számítógép mint segédeszköz¹³ alkalmazásáról van itt szó, hanem arról, hogy a gép a saját beprogramozott algoritmus szerint hozzájárul egy mű megalkotásához – az esetek zömében bevonva a meglepetést okozó véletlent, ami Bense szerint a művészeti alkotás sajátja. Bense azzal érvelt,¹⁴ hogy a véletlenszám-generátor biztosítja egy mű „előrejelezhetetlenségét”, amely a programozott műalkotás sajátja. A festőnek van „makroesztétikai koncepciója”, de mindaddig, amíg az utolsó ecsetvonással el nem készül, nem tudja, hogy a „mikroesztétikai” részek milyenek lesznek; „a művészet a meglepetés léha természetén alapszik” – így Bense.

Vera Molnar így vall algoritmikus művészetéről és a véletlen szerepéről: „egyszerű formákat használok, mivel ezek lehetővé teszik számomra, hogy lépésről lépésre ellenőrizsem a képszerkezet keletkezését és közben megpróbálhatom pontosan meghatározni azt a pillanatot, amelyben a ’művészet evidenciája’ láthatóvá válik ...”

A meglepetés és a szokatlan gyakorlatával már a dadaizmus¹⁵ is élt. Ezt az elvet alkalmazta manuálisan Tauer-Árp és Árp is a „valószínűségi törvényszerűségeket követő”, a véletlent mint kompozíciós elvet alkalmazó *Duo-Collages* sorozatuk megalkotásakor a múlt század tízes éveiben. A generatív művészetben azonban a mű egy részét, vagy akár egészét is egy, a véletlent „generáló” autonóm rendszer alkotja. Az autonóm rendszer ebben a meghatározásban nem azonos a „humán operátorral”, azaz az emberrel, hanem attól függetlenül (autonóm módon) határozza meg egy mű jellegét, azaz hoz döntéseket, amelyeket egyébként a művész közvetlenül is megtehetne. Ugyanakkor a művész bizonyos értelemben korlátozza is az autonóm rendszer viselkedését, mert saját művészi makroesztétikai elképzelései szerint programozza működését, tehát teljesen elvonatkoztatni az alkotótól nem lehet.

Vissza az autonóm rendszerhez: miként lehet a véletlent géppel generálni? És lehet-e azt szabályozni? Egyáltalán: miért kell(ene) a véletlennel foglalkozni a művészetben? Hogy jön az ide a 20. században? És miért pont akkor?

Nos, azért, mert a véletlen a kor szinte majdnem minden területével kapcsolatban áll – lett legyen a fizikai valóságról, természeti és társadalmi folyamatokról, az evolúció megértéséről, genetikáról, a hidrológiai ciklusról, a klímaváltozásról, a tőzsdei indexek változásáról, zenéről vagy éppen a nagy hálózatokról szó. A véletlen szerepét tisztázó és alkalmazó *aleatorikus* művészet(ek)¹⁶ kiindulópontja – teljesen azonos módon a 20. század természettudományos megközelítésével – az, hogy a véletlen e jelenségek (műalkotások)

inherens (lényegi) része és nem egy zavaró, negatív hatású tényező, ami vagy a jelenségek nem adekvát leképezéséből vagy éppen hiányos tudásunkból fakad. A véletlen természete és valószínűségi törvénye tehát megismerhető, még ha statisztikusan is, ami nyilvánvalóan nem inferior a tisztán determinisztikus oksági megismerhetőséghez képest.

A művészet a maga sajátos eszközeivel reflektál a korra, amelyben létezik. Az bizonyosan nem véletlen azonban, hogy a véletlen szerepének a fizikai alapjelenségek leírásában való megértése és a véletlennel a művészetben való megjelenése időben nagyon közel esik egymáshoz. A véletlen szerepe a mikro- és makrovilág működésében, valamint a valószínűség mint olyan, már a múlt század elején megjelenik az elméleti fizikában. Einstein 1905-ben publikált négy korszakos tanulmánya, ideértve a Brown-mozgással foglalkozót, alaposan megrendítette az addigi gondolkodást a világról. A húszas évek végének kvantummechanikája, különösképpen Heisenberg bizonytalansági elve, azonban véglegesen és végletesen megváltoztatta a newtoni mechanikán és a Laplace-i determinizmuson nyugvó világképet.

Abraham Moles¹⁷ a tudományos kísérlet elveit hangsúlyozta a hatvanas években rendezett, mára méltatlanul elfelejtett, ám kivételes fontosságú zágrábi *Nove Tendecije* kiállítás-sorozat¹⁸ negyedik szimpóziumán: „A kísérletezés a lehetőségek rendszerezése, valamint feltárása és alapvetően más, mint a próbálgatás. Amit az elmúlt húsz év művészetében láttunk, az mind próbálgatás volt és nem komoly elemzés. (...) A kísérletezés egy algoritmikus feladat ...”. Moles szerint a tudomány és a művészet folyamatai a kísérletezésen át függenek szorosan össze. A hagyományos művészet a *trial-and-error* próbálgatásos elvét követi, szemben a tudományos kísérlet következetességével, megismételhetőségével és szigorúságával. A kísérlet módszertana alapvetően eltér a „spontán géniusz művész” intuíción alapuló önkifejezésétől. Mivel egy kísérlet jól

algoritmizálható, a digitális számítógép ideális eszköz esztétikai kísérletek végzésére és új esztétikai értékek létrehozására – ebben foglalható össze a *computer art* lényege. Moles így folytatja: „A művész többé már nem manuálisan kezeli a tárgyakat és színeket, hanem algoritmusokat használ, amelyek szükségképpen absztraktak ... A művész szerepe innentől kezdve algoritmusok felépítése a lehetőségek szisztematikus feltárására ...”.

Vera Molnarszisztematikus alkalmazta a fenti elveket a kétdimenziós véletlen bolyongást alkalmazó műveiben. A kísérlet és a levonható következtetések tisztasága érdekében Molnar ugyanis a végsőig ragaszkodik az elemi redukcióhoz, s ahhoz, hogy „engem nem érdekelt semmi más, csak a legegyszerűbb forma, a négyzet; mi van akkor, ha rend van, s mi, ha nincs”.

Mi lesz a vizuális percepció, ha egy teljesen véletlen fehér zaj¹⁹ „bezavar” a képbe? Mi történik a szabályos négyzettel, ami egy teljesen determinisztikus jel, ha arra egy sztochasztikus jel, egy kis „rendtelenség”, „mondjuk egy százalék”, ráakodik? És hogyan változik az így definiált kép a Monte Carlo-módszerrel²⁰ generált, adott valószínűségi eloszlású véletlen számok szórásának, vagyis a statisztikailag értelmezhető „ráakodó rendtelenség” mértékének függvényében? Azaz mi lesz a vizuális üzenet esztétikai tartalma, ha a rendtelenség (zaj) szórása nő és több, mint egy százalék? Az *Ein Prozent Unordnung* című (1980) művészkönyvében Molnar erről így ír: „Egy képen belül elkezdtem variálni a rendtelenséget és arra jutottam, hogy minél jobban eltüntettem a rendtelenséget, annál szebb lesz a kép – legalábbis az én ízlésem szerint. Viszont egy kis rendtelenség azért kell. Mondjuk egy százalék, mint ebben a könyvben. Itt húsz nem számozott kép van. Neked kell a sorrendet eldöntened. Mindegyiket négyféleképpen tudod forgatni, így aztán 2 675 004 047 229 796 708 138 352 640 000 képsorozatot kaphatsz. Próbáld ki. És akkor rájössz, hogy milyen hihetetlenül gazdag a szisztematikusságra törekvő műalkotás.”

VERA MOLNAR ET LA PROBABILITÉ :

UN POURCENT DE DÉSORDRE

Cet article est la suite d'un précédent essai¹ qui avait tenté de contextualiser l'art de Vera Molnar (Molnár Vera)² ainsi que l'application de la théorie des probabilités à l'art numérique.

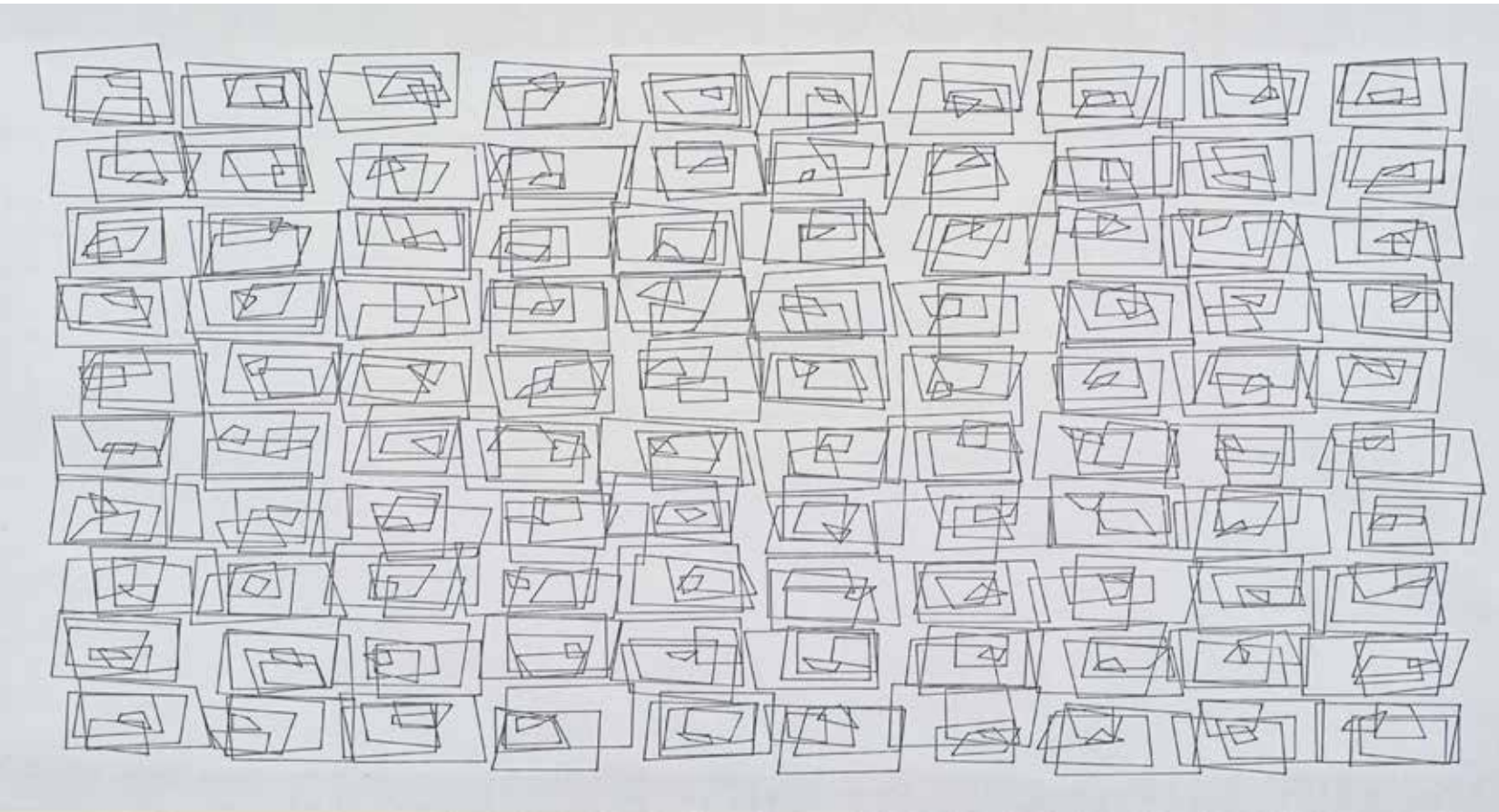
Les origines de l'art algorithmique³ remontent à une centaine d'années, jusqu'à Malevitch et Mondrian, il est pourtant indubitable que parmi les artistes qui établissent et appliquent un lien entre l'algorithme et le hasard, Vera Molnar était une pionnière et même la première. En effet, bien avant d'avoir eu un ordinateur, en 1959 déjà, elle avait élaboré le principe⁴ d'une *machine imaginaire* et travaillait elle-même de cette manière, comme une sorte de machine de Turing vivante. Pour elle, la question était de savoir comment elle arriverait à créer quelque chose avec la machine, comment elle pourrait l'impliquer dans le processus de création et pas seulement s'en servir comme d'un outil.

Vera Molnar s'est écartée des voies généralement suivies par les artistes de l'époque puisque sa façon de penser est fondamentalement algorithmique et que les mathématiques, le ludique et le hasard jouent un rôle important dans son œuvre. De nombreux travaux communs avec son mari François Molnar⁵ les ont amenés à une réflexion sur le rapport étroit entre les sciences modernes et l'art. Précurseurs, ils projetaient déjà les développements qui se sont effectivement réalisés pendant la décennie à venir. Au tout début des années 1960, Feri a déjà esquissé un programme ambitieux prévoyant avec une précision surprenante les résultats de la décennie suivante : « ...la topologie, la théorie des jeux et la logique combinatoire

facilitent la création d'un plus grand ensemble de formes que ne fait l'intuition. Nous voulons profiter des résultats de ces disciplines. ... Si la théorie de l'information travaille avec l'ordre et le chaos, cela nous convient puisqu'une œuvre naît justement entre ces deux extrémités. Où exactement, cela va être défini par une nouvelle esthétique, la science des arts ».

Vera et son mari, Feri étaient stimulés pendant leur vie commune⁶ par les questions théoriques et pratiques enracinées dans le structuralisme et la sémiotique. Il est difficile de voir qui d'eux deux et quand a formulé des questions théoriques et donné des réponses pratiques puisqu'ils avaient préparé de nombreuses études en commun et conçu quelques œuvres communes, en constante rétroaction l'un avec l'autre. Plus tard, Vera confesse : « Il m'a appris plusieurs choses, surtout le fait que même si la science a un certain rôle dans les beaux-arts, une approche scientifique n'est pas si sûre non plus ».⁷ En élaborant le principe de la « machine imaginaire », Vera Molnar a instauré les bases de la création d'images esthétiques par algorithme ; elle a conçu une machine qui fonctionne selon un programme obéissant à des règles précises et qui génère des œuvres artistiques, de la même manière dont fonctionnent les ordinateurs digitaux. Nous la citons : « J'ai imaginé un ordinateur, je l'ai programmé et, pas à pas, j'ai préparé de simples séries limitées qui étaient fermées en elles-mêmes, donc je n'ai écarté aucune combinaison de formes. Dès que je pouvais, j'ai remplacé la machine imaginaire par un vrai ordinateur ». ⁸ Pour ce faire, elle a dû attendre neuf ans encore.

Le programme artistique de Vera Molnar a été orienté



par la question suivante sur la perception visuelle qui rejoint et applique au domaine esthétique les recherches de Béla Julesz⁹ que les Molnar avaient rencontré au Bell Laboratories pendant leur voyage aux Etats-Unis à la fin des années 1960: Quel est l'effet du hasard, condition de base pour la matière et la vie, sur l'esthétique de la création artistique ? C'est le sujet sur lequel Vera Molnar a apporté du nouveau et non « seulement » par le fait qu'elle a exploité le potentiel de simulation de l'ordinateur comme outil. D'après son confrère A. Michael Noll (1967), lui aussi chercheur au *Bell Labs* : « Avec l'ordinateur, on a créé non seulement un outil inanimé mais un partenaire intellectuel et activement créateur qui se développe jusqu'à pouvoir créer des formes artistiques et des expériences esthétiques entièrement nouvelles ». Le rôle précurseur de Molnar dans l'art génératif se manifeste alors dans la mise en rapport de la structure et du hasard ainsi que dans l'explicitation authentique de son rôle esthétique. C'était également l'objectif principal de Max Bense¹⁰ et de son école de philosophie à Stuttgart. L'art génératif, d'après la définition de Galanter¹¹ est une conception apparue dans l'art digital et signifie que l'ordinateur fait partie du processus de création, c'est-à-dire qu'en tant que système autonome, la machine crée elle-même selon un algorithme prédéfini¹² – tout comme dans l'œuvre de Vera Molnar. Donc, il ne s'agit pas ici d'utiliser l'ordinateur comme outil¹³ mais du fait que la machine contribue à la création d'une œuvre selon son algorithme programmé, tout en impliquant dans la majorité des cas le hasard qui nous surprend, ce qui est la spécificité de la création artistique selon Bense. Il explique¹⁴ que le générateur de nombres aléatoires assure la « non-prévisibilité » de l'œuvre ce qui caractérise les œuvres d'art programmés. Un peintre dispose d'une conception « macro-esthétique », mais avant de mettre la dernière touche de couleur il ne sait pas quelles seront les parties « micro-esthétiques »: « l'art est basé sur le caractère futile de la surprise » - dit Bense.

Voici ce que dit Vera Molnar à propos de son art algorithmique et du rôle du hasard: « J'utilise des formes simples parce qu'elles me permettent de contrôler pas à pas l'émergence de la structure de l'image et, entre-temps, je peux essayer de trouver le moment exact où 'l'évidence de l'art' devient visible ... » Déjà le dadaïsme¹⁵ avait pratiqué la surprise et l'inattendu. Tauber-Arp et Arp avaient appliqué manuellement ce principe dans les années 1910 lors de la création de leur série *Duo-Collages* qui « suit les lois de probabilité » et se sert du hasard comme principe de composition. Néanmoins, dans l'art génératif, une partie ou l'ensemble de l'œuvre est créé par un système autonome « générant » le hasard. D'après cette définition, le système autonome n'est pas « l'opérateur humain », c'est-à-dire l'homme, mais il définit la nature d'une œuvre de manière indépendante (autonome), donc il prend des décisions que l'artiste même pourrait prendre directement. Cependant, dans un certain sens, l'artiste limite le comportement du système autonome en programmant son fonctionnement selon ses propres idées macro-esthétiques, par conséquent il est impossible de faire complètement abstraction de l'artiste. Retournons maintenant au système autonome: comment peut-on générer le hasard par une machine ? Et peut-on le contrôler ? Et au fond: pourquoi doit ou devrait-on tenir compte du hasard dans l'art ? Quel est le rapport avec le XX^e siècle ? Et pourquoi justement à ce moment-là ? En fait, c'est parce que le hasard est présent dans pratiquement tous les domaines de l'époque, qu'il s'agisse de réalité physique, de processus naturels ou sociaux, de la compréhension de l'évolution, de génétique, de cycle hydrologique, de changement climatique, de modification des indices boursiers, de musique ou de grands réseaux. Le point de départ des arts *aléatoires*¹⁶ qui tentent d'utiliser le hasard et de comprendre son rôle, tout comme le font les approches des sciences naturelles au XX^e siècle, est le fait que le hasard est une partie

inhérente (essentielle) de ces phénomènes (de ces œuvres) et qu'il n'est pas un facteur négatif ou troublant qui s'expliquerait soit par une projection inappropriée de l'image, soit par nos connaissances insuffisantes. Il est donc possible de connaître la nature du hasard et sa loi de probabilité, même si elle n'est que statistique, ce qui n'est évidemment pas inférieur à une connaissance causale purement déterministe. L'art réagit à son époque avec ses moyens spécifiques. Pourtant, il n'est certainement pas fortuit que la compréhension du rôle du hasard dans la description des phénomènes physiques fondamentaux et l'apparition du hasard dans l'art soient si rapprochées dans le temps. Le rôle du hasard dans le fonctionnement du monde ainsi que la probabilité en tant que telle apparaissent dans la physique théorique dès le début du siècle dernier. Einstein, avec ses quatre études historiques parues en 1905, y compris celle sur le mouvement brownien, a profondément ébranlé les réflexions antérieures sur le monde. À la fin des années 1920, la mécanique quantique, surtout le principe d'incertitude de Heisenberg a fondamentalement et définitivement changé la vision du monde basée sur la mécanique de Newton et sur le déterminisme de Laplace. Abraham Moles¹⁷ avait insisté sur les principes des expériences scientifiques lors du quatrième symposium de la série d'expositions *Nove Tendencije*, aujourd'hui indignement oubliée mais d'une importance exceptionnelle, organisée dans les années soixante à Zagreb¹⁸: « L'expérimentation, la systématisation et l'exploration des possibilités, se distingue fondamentalement des essais. Ce que nous avons vu dans l'art des vingt dernières années n'était que des essais et pas des analyses sérieuses... L'expérimentation est une tâche algorithmique... » D'après Moles, c'est l'expérimentation qui établit un rapport étroit entre les processus scientifiques et artistiques. L'art traditionnel suit le principe des essais du type *trial-and-error*, face à la cohérence, la reproductivité et la rigueur de l'expérience scientifique. La méthodologie de l'expé-

rience se distingue fondamentalement de l'expression de soi fondée sur l'intuition « de l'artiste génie spontanée ». Comme une expérience est algorithmisable, l'ordinateur digital est l'outil idéal pour faire des expériences esthétiques et pour créer de nouvelles valeurs esthétiques – c'est ainsi qu'on peut décrire l'essentiel du *computer art*. Et Moles poursuit: « L'artiste ne traite plus les objets et les couleurs manuellement mais il utilise des algorithmes nécessairement abstraits... À partir de là, le rôle de l'artiste consiste à produire les algorithmes afin d'explorer systématiquement les possibilités... » Vera Molnar applique systématiquement ces principes dans ses œuvres utilisant l'errance fortuite en deux dimensions. En effet, afin de garantir la clarté de l'expérience et des conséquences, Molnar tient à la réduction élémentaire: « Rien d'autre ne m'a intéressée que la forme la plus simple, le carré et ce qui se passe quand il y a de l'ordre et ce qui se passe quand il n'y en a pas ». Quelle sera la perception visuelle quand un bruit blanc¹⁹ totalement fortuit brouille l'image ? Qu'est-ce qui arrive à un carré régulier, signe complètement déterministe, lorsqu'un signe stochastique, un peu de « désordre », « disons un pourcent » s'y superpose ? Et comment se modifie l'image ainsi définie en fonction de la mesure de la distribution des nombres aléatoires, générés par la méthode Monte Carlo²⁰, c'est-à-dire en fonction du désordre superposé, statistiquement interprétable ? Quel sera le contenu esthétique du message visuel si la dispersion du désordre (du bruit) augmente et dépasse un pourcent ? Dans son ouvrage artistique intitulé *Ein Prozent Unordnung* (1980) Molnar dit: « Dans un tableau, j'ai commencé à varier le désordre et j'ai trouvé que plus je faisais disparaître le désordre, plus l'image serait belle, du moins à mon goût. Il faut pourtant un peu de désordre. Disons un pourcent, comme dans ce livre. Ici, il y vingt images non-numérotées. C'est à toi de décider de l'ordre. Tu peux les tourner toutes de quatre manières et tu arrives ainsi à 2 675 004 047 229

796 708 138 352 640 000 séries d’images. Essaie pour voir. Et tu comprendras l’énorme richesse d’un œuvre artistique qui se veut systématique. »

En poursuivant ce courant d’idées, une nouvelle hypothèse et la question suivante émergent : Qu’est-ce qui se passe si, sur le signe formant l’image, ce n’est pas un bruit blanc complètement indépendant qui se superpose mais un bruit à mémoire mesurable par la corrélation Markov²¹, donc un bruit disposant d’une mémoire ? Qu’est-ce qui se passe si la dispersion du signe stochastique se caractérise par des limites différentes, maniables par l’artiste donc régulables ? Ce qui se passe visuellement est clairement illustré par les feuilles de la série graphique *Lettres de ma mère*. (Cat. XXX) Le logiciel ne fait rien d’autre que d’exécuter dans le langage de l’ordinateur les étapes au nombre fini désignées par l’algorithme choisi. Ce qui avait été le choix des couleurs et le mouvement du pinceau, c’est-à-dire le choix des outils, c’est justement ce que fait Molnar avec l’ordinateur: elle le fait fonctionner comme un outil qui est en même temps un co-auteur observé et contrôlé.

Il est important de noter que c’est l’artiste qui décide quand

« …l’évidence de l’art devient visible » … c’est-à-dire qu’il choisit quelle œuvre générée sera acceptée comme œuvre artistique parmi toutes celles que l’ordinateur a créées en utilisant le générateur de nombres aléatoires.²² La décision, comme dans tout processus créateur, dépend donc de l’artiste²³. La décision fait partie de la création, tout comme l’élaboration de l’algorithme. Cette méthode de décision crée un lien avec l’art conceptuel²⁴ et le dépasse en même temps.

Bien que la reconnaissance du rôle du hasard et de son utilisation consciente ait été une nouveauté dans l’art, il y avait pourtant une continuité avec l’histoire antérieure de l’art. À propos des œuvres de François Morellet, François Molnar écrit²⁵: « … Je pourrais mentionner Cézanne avec tous ses doutes… si nous les comprenons, alors nous comprenons la peinture de Morellet… Attention, partisans du hasard, il faut beaucoup réfléchir pour pouvoir créer quelque chose à la base des probabilités. Ceux qui ont peur du hasard doivent suivre la pensée de Cézanne et de Morellet ». C’est vrai, il aurait pourtant fallu se référer ici à Vera, ce que Feri ne pouvait faire, probablement pour des « raisons familiales » …

puisse être si triste, si médiocre. Et ensuite, quand après la guerre nous sommes sortis de sous les ruines, le ventre vide, l’École supérieure est devenue magnifique, tout d’un coup. Je n’ai jamais compris pourquoi ». Vera Gács reçoit une bourse et part pour Rome où elle travaille à la via Giulia. Sous l’effet déprimant des changements politiques en Hongrie, elle n’y rentre pas ; en 1948 elle s’installe à Paris où elle vit et travaille toujours. Gács, après son installation à Paris, travaille avec Ferenc Molnár. Ils se marient et depuis, Vera se nomme Vera Molnar, tandis que Ferenc choisit d’écrire son nom François Molnar. Dans la présente étude nous nous référons à eux par ces noms. Une excellente présentation de œuvre de François Molnar est celle de Judit Faludy. FALUDY 2011.

⁶ François Molnar servait souvent de catalyseur mais aussi d’inhibiteur. On ne s’étonne pas que la première exposition individuelle de Vera ait eu lieu à Londres en 1976, à l’âge de cinquante-deux ans. Feri, penseur convaincu de gauche, préconisait le rôle social de l’art et refusait de traiter l’art comme une marchandise, par conséquent, il détestait les galeries, les galeristes et les expositions et déconseillait vivement à Vera de participer à ce type d’événements.

⁷ CSERBA 2006. 192.

⁸ MOLNAR 2007. Une première version du texte est parue dans le catalogue de l’exposition *Vera Molnar, Lignes, Formes, Couleurs*, Musée Vasarely, Budapest, 1990. MOLNAR 1990.

⁹ Béla Julesz (Budapest, 1928 – États-Unis, 2006), de formation ingénieur électricien, a émigré en 1956 aux États-Unis et a été embauché par les Bell Laboratories où il faisait des recherches en psychologie expérimentale, notamment dans le domaine de la perception visuelle. Chez Bell, il a débuté comme directeur du Département des Processus de perception. La plupart de ses recherches portent sur les questions physiologiques de la psychologie, telles que la perception de la profondeur ainsi que la reconnaissance de formes et de motifs dans un système d’image donné. Julesz était un ami proche des

Molnar, d’après une communication personnelle de Vera (2012) c’était « un type incroyablement intelligent, spirituel, avec une capacité de conception rapide mais en même temps terriblement insolent, embêtant et moqueur. » JULESZ 2000.

¹⁰ Max Bense (Strasbourg, 1920 – Stuttgart, 1990) physicien, philosophe, fondateur avec Abraham Moles de l’esthétique de l’information, plus tard directeur de la Stuttgarter Schule. Ils considèrent que dans les discussions sur la signification et la valeur esthétique on devrait mesurer de manière exacte l’impact pour esthétique et « dépasser les bavardages des historiens de l’art ». [Ceci est la citation de Bense sur l’Auteur.] Les écrits philosophiques, sémantiques et esthétiques de Bense initialement docteur en mécanique quantique, ont exercé une influence importante sur l’art numérique et l’art concret dans les années soixante et soixante-dix, au niveau international. Bien que cette influence soit réelle et mesurable à cette époque-là, certains considèrent que l’esthétique de l’information de Bense basée sur la cybernétique de Norbert Wiener, sur la théorie de l’information selon Shannon et sur la sémiotique de Charles Sanders Peirce n’est pas suffisamment élaborée (GAMWELL2016. 556.) et par conséquent peu utilisable. Dans les années soixante, en Allemagne, c’est d’après l’esthétique de l’information de Bense et de la Stuttgarter Schule que se développe le graphisme digital allemand (Herbert W. Franke, Frieder Nake, Georg Nees, Manfred Mohr), mais l’influence de Bense est perceptible bien au-delà de l’Allemagne.

¹¹ Galanter P: Generative Art Theory. In: PAUL2016. 146-180.

¹² Le terme art génératif fait généralement référence à l’art algorithmique, donc à l’œuvre générée par ordinateur, mais le système autonome peut être différent, notamment: chimique, biologique, mappage de données, mécanique ou robot, randomisation manuelle (par exemple choisir au hasard des numéros dans un annuaire, comme dans les œuvres précoces de François Morellet, bien que cela soit plus difficile de nos jours puisque les annuaires n’existent plus…). Les concepts « art génératif » et « art numérique » sont utilisés dans le présent article de manière un peu imprécise, plutôt comme synonymes.

¹³ Comme par exemple l’utilisation de *Photoshop*TM ou de *Corel Painter*TM dans la conception d’objets visuels, dans l’effacement ou l’ajout de quelque chose dans le processus de rédaction d’une composition.

¹⁴ BENSE 1965.

¹⁵ Pourtant, dans le cas du dadaïsme et plus tard de l’informel, il s’agit davantage d’incidence que de l’utilisation consciente du hasard.

¹⁶ À l’origine du terme il y a le mot latin *alea* ’dé’. L’art aléatoire est un art dont l’aboutissement repose – tout comme le jeu de dés – sur le principe du hasard et de la probabilité. Le terme « musique aléatoire » a été utilisé par Pierre Boulez à propos de ses propres œuvres, mais il ne parvient pas à distinguer de la „musique infinie” de John Cage mais il se réfère à tous les deux comme aléatoires. Dans ses compositions, Boulez a volontairement laissé une certaine liberté à l’artiste dans l’interprétation des séquences et des répétitions, alors que Cage a laissé au hasard même la définition de la composition. Dans la musique aléatoire tous les composants de la musique (hauteur du son, rythme, timbre, etc.) sont produits à l’aide d’un générateur de nombres aléatoires, donc ces compositions, à l’évidence, ne peuvent pas être interprétées plusieurs fois de la même manière.

¹⁷ Abraham A. Moles (Paris, 1920 – Strasbourg, 1992) ingénieur électricien a obtenu son doctorat en acoustique à l’Université de Grenoble. Dans les années cinquante, il a soutenu sa deuxième thèse intitulée *La création scientifique*. Il travaille en Suisse au Laboratoire d’électroacoustique Scherchen aux côtés de Herman Scherchen. Là-bas, il fait connaissance d’éminents compositeurs modernes (Luciano Berio, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Luigi Nono) qui utilisent des outils cybernétiques et aléatoires. À partir des années soixante, il enseigne avec Max Bense à l’Université de Stuttgart. Il a été nommé professeur à la Hochschule für Gestaltung d’Ulm. Il a été président de la Société française de cybernétique. Il tentait d’étendre le concept d’entropie de la théorie de l’information de Claude Shannon au domaine de l’esthétique. Il a fondé l’École de Strasbourg, institution destinée à la recherche en micropsychologie et en sociopsychologie de la communication. En 1973, les éditions Gondolat ont publié son livre *Théorie de l’information et expérience esthétique* en hongrois.

¹⁸ ROSEN 2011.

¹⁹ Bruit blanc: signe aléatoire (processus stochastique) dont les éléments

successifs sont indépendants les uns des autres, c’est-à-dire qu’il n’y a pas d’autocorrélation entre les éléments ; le signe n’a pas de mémoire, l’autocorrélation est nulle en tout point sauf à la valeur appartenant à la décorrélation de zéro où la valeur est un. La densité spectrale du bruit blanc est la même à toutes les fréquences, d’où son nom par analogie avec le spectre de la lumière blanche.

²⁰ La méthode Monte Carlo n’a qu’un rapport très indirect et très lointain avec la capitale de la principauté de Monaco. Bien avant le milieu des années quarante, János Neumann et Stanislaw Ulam, dans le cadre du projet ultra-secret de la première bombe atomique, intitulé Manhattan, ont rencontré dans la définition du chemin libre des neutrons des problèmes d’intégration qui était impossible ou difficile de résoudre avec les méthodes numériques traditionnelles. Ils ont donc élaboré une méthode numérique d’intégration qui utilise des nombres aléatoires. La méthode s’est avérée particulièrement efficace dans le calcul des intégrales multidimensionnelles. C’est à Ulam que l’idée est venue pendant sa convalescence après une opération du cerveau quand les médecins lui ont interdit de réfléchir et n’autorisaient que des jeux de solitaire. À ce moment-là, Ulam s’est posé la question de savoir quelle était la probabilité de gagner contre une distribution donnée de cartes dans un solitaire. Il a partagé ses idées avec Neumann et ensemble ils ont développé la procédure connue sous le nom de méthode Monte Carlo. Pour ce travail clandestin on avait besoin d’un nom de code qui a été trouvé par le physicien Nicholas Metropolis, collègue à Los Alamos de d’Ulam et de Neuman, d’après l’habitude préférée de l’oncle d’Ulam. Cet oncle, à Lemberg, n’arrêtait pas d’emprunter aux proches des sommes qu’il a par hasard mais systématiquement perdues à la roulette à Monte Carlo. C’est ainsi que le nom de code secret de la méthode, Monte Carlo, a été choisi, sans aucun autre rapport avec les salles de jeux. C’est Neumann qui a élaboré le premier algorithme déterministe servant à générer les nombres pseudo aléatoires uniformément distribués. Ce sont des nombres aléatoires dont la probabilité d’occurrence est (uniformément) identique. Un exemple empirique est la distribution de probabilité des derniers chiffres tronqués des numéros d’un annuaire téléphonique ; tous les numéros ont la même probabilité d’occurrence. Il s’agit de la génération de nombres pseudo aléatoires parce que les algorithmes générateurs ont bien un temps de cycle qui, même s’il est long, peut s’épuiser. De nos jours, ce sont des routines standard (en anglais PRNG–Random Number Generator) dans les langages informatiques connus. Les nombres pseudo aléatoires uniformément distribués peuvent ensuite être transformés en nombres pseudo aléatoires arbitrairement distribués pour la création d’œuvres génératives.

²¹ Markovité : propriété d’un signe arbitraire dont les éléments successifs ne sont pas indépendants les uns des autres ; il y a, entre les éléments, un rapport caractérisant la mémoire du signe (la dépendance de ses propres valeurs antérieures). Cette dépendance intérieure est mesurée par la fonction d’autocorrélation dans un cas linéaire. Ce type de signe est souvent appelé bruit rouge. Sans connotation politique, le terme se réfère simplement à l’analogie avec la diffusion spectrale de la lumière rouge.

²² MOLNAR 1981.

²³ Pour être complet, il faut mentionner ici un événement important dans l’art géométrique qui a largement contribué à l’évolution de l’art numérique également. En juillet 1960, Hugo Demarco, Hector García Miranda, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François et Vera Molnar, François Morellet, Moyano, Servanes, Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral fondent à Paris le Centre de Recherche d’Art Visuel (CRAV). Le centre est défini comme une unité de recherche dont la méthode consiste en la création commune, en groupe. Les membres du groupe sont liés par l’opposition à la dominance de l’École de Paris et par leur décision: « [il faut] donner une signification sociale à la géométrie ».

²⁴ Sol LeWitt : « Dans l’art conceptuel, l’idée, c’est-à-dire la conception, est la partie la plus importante de l’œuvre … lorsque l’artiste crée une œuvre conceptuelle, il a déjà pris toutes les décisions relatives à l’œuvre et l’exécution n’est qu’une tâche légère… l’art conceptuel est bon dans la mesure où l’idée est bonne ». Paragraphs on conceptual art, *Artforum*, Juillet 1967.

²⁵ C’est sur la recommandation de François Molnar que la deuxième exposition individuelle de François Morellet a lieu du 6 au 24 mai 1958 dans la Galerie Colette Allendy à Paris. L’extrait est issu du catalogue de l’exposition.

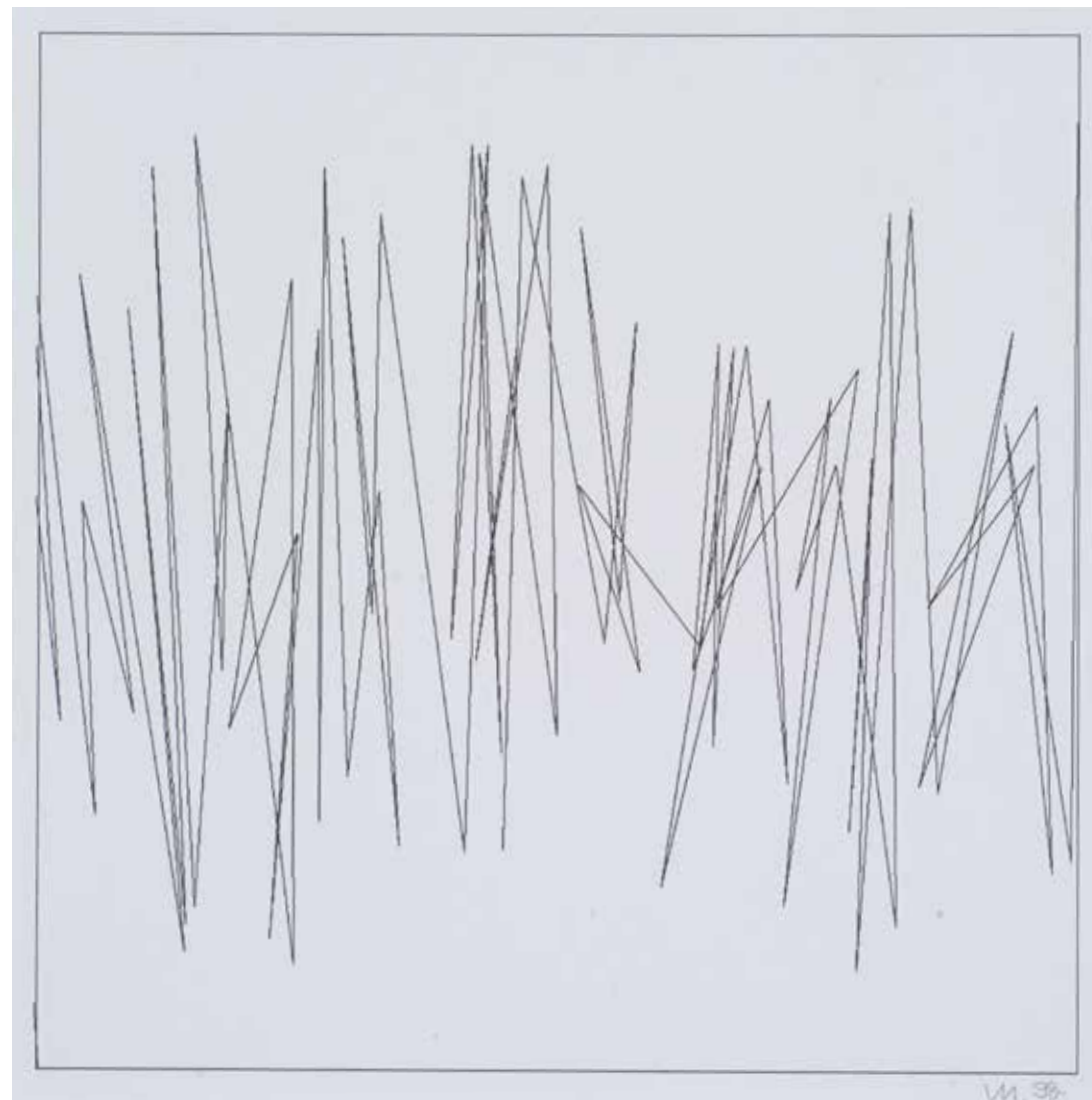
^[1] SZÖLLŐSI-NAGY 2012. 55.

^[2] Vera Molnar (née Vera Gács) a soutenu sa thèse intitulée Cézanne et les cubistes en 1947 à l’École des Beaux-Arts de Budapest. Elle appelle Cézanne, Dürer et Klee « mes saints » et parle d’eux comme auteurs. La Montagne Sainte-Victoire reste systématiquement l’un de ses motifs: « C’est à Budapest que j’ai vu la première fois une reproduction de la ‘Montagne Sainte-Victoire’». Bien plus tard, aux États-Unis, j’ai découvert la courbe en cloche du célèbre mathématicien allemand Gauss. J’ai fait une pile de dessins qui m’ont été volés. J’étais furieuse. Je ne voulais même plus entendre parler de Gauss. Dix ou quatorze ans après j’étais à Aix, un matin j’ouvre ma fenêtre et qu’est-ce que je vois ? La courbe de Gausse ! C’était la montagne Sainte-Victoire. »

^[3] L’algorithme est une suite d’opérations basée sur un ensemble fini d’étapes élémentaires capable de résoudre de manière programmatique un problème donné. On peut créer des algorithmes en différentes langues – en langages de programmation mais aussi en langues humaines naturelles. Le terme « algorithme » est une mauvaise traduction latine du nom d’un mathématicien persan, Al-Khwarizmi, qui avait écrit en arabe. Dans la traduction de son livre révolutionnaire sur le système de numération décimale, Liber Algorithmi de numero Indorum (c’est-à-dire « Livre d’Algorithme sur les numéros indiens »), son nom, Al-Khwarizmi est devenu Al-Gorithmi, d’où « Livre sur l’algorithme des numéros indiens », ce qui correspond à la traduction du génitif latin.

^[4] Il est important d’évoquer l’année 1958 où paraît le livre historique de János Neumann The Computer and the Brain, resté pourtant inachevé à cause de la mort de l’auteur l’année précédente. Les techniques digitales commencent tout juste à émerger et leur hégémonie générale est encore très lointaine.

^[5] Ferenc Molnár (Szentes,1922 – Párizs, 1993) a obtenu son diplôme de peinture en 1947 à l’École supérieure des arts à Budapest, il était l’élève d’István Szőnyi. En 1947, il a émigré à Paris. Vera Gács (Budapest, 1924) était dans la même promotion. Plus tard, Gács rappelle ainsi ces années : « C’était la déception de ma vie : je n’arrivais pas à croire qu’un établissement national



Des hauts et des bas blanc (de la série 4.ver.), 1998, tinta, papír | encre sur papier | ink on paper, 297x210 mm

ANDRÁS SZÖLLŐSI-NAGY:

VERA MOLNAR AND THE PROBABILITY:

EIN PROZENT UNORDNUNG

This writing is a follow up to an earlier study¹ with the objective of placing Vera Molnar's art and the notion of probability, along with its applications in computer art, into context.

Although the origins of algorithmic art go back a hundred years, in fact all the way back to Malevich and Mondrian, there is no doubt that Vera Molnar was a pioneer amongst algorithmic artists who consciously applied the features of randomness in their work. Well before she had access to real computers she developed in 1959 an algorithmic approach that she named the *machine imaginaire*. With that concept she laid down the algorithmic bases of aesthetical image generation.

With this Vera deviated from the orthodox mainstream approach of the concrete artist of the day and also by involving mathematics, gaming and randomness into the process of creation. With her husband, François (Feri) Molnar, they produced a great number of works that led to the conclusion of the strong interrelationship of modern science and art foreshadowing in a way the development of later decades. At the very beginning of the 60s François has

outlined a visionary programme that forecasted much of what later happened in art. He argued that "... topology, game theory and combinatorics will help create a much larger scope of forms than intuition. We want to use the results of these sciences ... If information theory operates with the concept of order and chaos that is just perfect for us, as art is born in between these two extremes. Exactly where it will happen will be identified by a new aesthetics, the science of art."

All through their common life Vera and Feri searched for answers in important theoretical as well as practical questions of structuralism and semiotics. It is not easy to distinguish who did what as they indeed worked closely together and published a number of papers and even joint art works. Later Vera commented that "I have learned a few things from him as well, particularly that science has a role in art and that the scientific approach is not that certain either."²

The question for Vera Molnar here was how to involve a machine into the process of creation and not merely use it as a tool. The machine she imagined was indeed imaginary as it basically contained a set of rules and was not a real machine in the sense of being a piece of hardware. Essentially, she defined an algorithmic machine that functions according to a certain programme, a software in other words, that generates



works of art. Vera Molnar's machine follows the same principle as that of the digital computers. (It is important to note the year, 1959, when fellow countryman John von Neumann's epoch-making book, *The Computer and the Brain*, was published and digital technologies were just starting to spread and were far away from being universally dominant as they are today.) With the *machine imaginaire* Vera has basically defined a Turing-machine, although very likely she was not aware of that, yet she conjectured it³: "I have imagined a computer, designed a programme for it to work and step-by-step I have created finite series that were closed in the sense that no combination of the form was left out. As soon as I could, I have changed the imaginary computer for a real one". However, she had to wait nine years to do so. While visiting the United States in the late sixties, Vera and Feri met their fellow countryman, Béla Julesz⁴ at the Bell Laboratories. By following up Julesz' research on the psychology of perception Vera Molnar posed the following question: How does randomness, the basic condition of matter and life, influence the aesthetics of an artwork? That certainly is an area where Vera brought in something fundamentally new and not only that she was the first to utilize the opportunities computers offer as simulation tools. Research engineer A. Michael Noll, also a pioneer in computer art, worked at the same time at Bell Labs. In his seminal paper⁵ he argued that with "... the computer, man has created not just an inanimate tool, but an intellectual and active creative partner that, when fully exploited, could be used to produce wholly new art forms and possibly new aesthetic experiences". Vera Molnar's pioneering role in generative art is, therefore, in the coupling of structure and randomness as well as in clarifying the aesthetical meaning of generative art. That was also the principal objective of the Stuttgarter Schule, led by Max Bense that had a major impact on the development of generative art.

Galanter⁶ argues that generative art as a concept within digital art means that the computer as an autonomous system is also part of the process of creation, i.e. the computer itself creates according to a well-defined rule/algorithm, as well. The computer here is not a supporting tool but, according to its own algorithm, it does contribute to the process of creation, often involving randomness that generates surprise that, as Max Bense argues⁷, is a particular feature of an artwork. Bense's information aesthetics had a determining role in shaping the attitudes of generative young artists in the '60s including that of Vera, as well. According to Bense, it is the random number generator that provides the "unpredictability" of an artwork that is the principal feature of a generated work. The artist has a "macro-aesthetic concept", however, it is not known until the last stroke of brush what the "micro-aesthetic" parts will look like. "Art is based on the frivolous nature of surprise", declared Bense.

Concerning the role of randomness and algorithmic approach Vera states that "I use simple forms, as they enable me to check step-by-step the development of the structure of the image and in the meantime try to determine the moment when the "evidence of art" becomes visible ..."

Using surprise and the unusual was already a practice by the Dada movement. This principle was first applied by Taueber-Arp and Arp in their Duo-Collage series "following probabilistic laws" in the first decade of the 20th century. In generative art part of or the whole artwork is produced by an autonomous system that generates randomness. This autonomous system is not identical with the "human operator", i.e. the artist, but makes independent decisions of the humans regarding the features of the artwork. At the same time the artist can constrain the behavior of the autonomous system by programming the macro-aesthetical part. Therefore, one cannot totally take out the artist from the process of creation.

Back to the autonomous system: How can a machine generate randomness? And is it controllable? In any case, why should one deal with randomness and probability in art? And how did it appear in the 20th century? And why then?

The answer likely lies in the fact that probability and randomness were connected somehow to every aspect of the epoch, whether it was physics, social or environmental processes, evolution, genetics, hydrology, climate change, the Dow Jones or large networks to mention but a few. The origins of clarifying the role of and applying randomness in aleatoric arts seem to be identical with the approaches of 20th century science by recognizing that randomness is an inherent feature of the works of art and not merely a perturbation or a thing that comes from our inadequate understanding. The nature and laws of randomness could be understood even if by statistics that is obviously not inferior to the purely deterministic causal approach. Art is reflecting to the times when it exists. It certainly is not a random accident that understanding and applying randomness in science and art are fairly near to one another in time. The role of randomness and probability in describing the workings of the micro and the macro world appeared at the beginning of the 20th century physics. Einstein's four seminal papers published in 1905, including the one on Brownian motion, have fundamentally shaken the thinking about the workings of the world. The quantum mechanics of the 20s, particularly Heisenberg's uncertainty principle, has irreversibly changed the world view that had been based on Newtonian physics and Laplacean determinism. At the end of the 60s, Abraham Moles emphasizes the principles of scientific experiments in art: "Experimentation is a systematic mapping of outcomes and is fundamentally different from the trial-and-error method. What we have seen in art over the past twenty years was basically trial-and-error and was not a serious analysis ... Experimentation is an algorithmic task ..."

Moles argues that the processes of science and art are closely linked through experimentation. Traditional art follows the trial-and-error approach as opposed to the coherent, repeatable and rigorous method of scientific experiments. The methodology of an experiment is fundamentally different from the self-expression of a "spontaneous genius artist". As an experiment follows a certain algorithm, the digital computer is an ideal tool to carry out aesthetical experiments. That is the essence of *computer art*. Moles goes on "From here onwards the artist does not handle objects and colors manually, but uses algorithms that are necessarily abstract ... The role of an artist from here on is to construct algorithms and to systematically uncover options ..."

Vera Molnar indeed systematically applies the above principles in her two-dimensional random walk works. She insisted upon elementary reductions and to the idea that "I was not interested in anything else but in the simplest form, the square; and what happens if there is order there and what if there isn't".

What will the visual perception be if a totally random white noise "disturbs" the image? What will happen to a regular square, that is a totally deterministic signal, if a stochastic signal, a bit of a disorder, say, "one per cent", is superimposed upon it? And how does this image change in function of the variance of a random variable generated by the Monte Carlo method as a "superposed disorder"? What will the aesthetical content of the visual message be if the variance of the disorder (noise) grows beyond one per cent? In her art book *Ein Prozent Unordnung*⁸ she explains that: "I started to vary disorder within one image and came to the conclusion that the more I reduce disorder, the more beautiful the image will become – at least according to my taste. However, you still need a little bit of disorder. Say, one per cent as in this book. There are twenty unnumbered images therein. You have to decide the order amongst them. You can rotate each of them in four different ways, so you will then have at the end 2,675,004,047,229,796,7

08,138,352,640,000 image series. Just try it. And then you will realize how unbelievable rich systematic art work creation is.”

Following this logic, a new hypothesis could be set up and a new question could be posed: What happens if, instead of a totally independent white noise, a signal with Markovian correlation or memory, is added? How will the image change and how will that effect visual perception? What happens if the variance of the noise changes? The visual impact of those changes could clearly be seen on the feuilles of the series “*Lettres de ma mère / Anyám levelei*”. (Cat. XXX)The software thus executes in machine language the finite number of steps controlled by an algorithm. What was earlier the choice of color and the use of brush, i.e. selecting the tools, is still done by the artist, but the rest is performed by the computer as a tool, but also as a partner in creation under control. It is important to note that the ultimate decision is up to the artist. She decides which of the computer-generated works is a

piece of art⁹. The decision/selection, as in any other creative process, is up to the artist. The decision is part of the creation the same way as the development of an algorithm. This method of decision is in a way a connection to conceptual art but at the same time it exceeds that¹⁰.

Although, as mentioned before, the role and conscientious application of randomness and probability was not new in art, yet there was continuity with the history of art. In the context of François Morellet’s works François Molnar argues¹¹ that“... I would mention Cézanne with all his doubts ... if we understood his doubts we understood Morellet’s paintings ... Attention, followers of randomness, one needs to think a great deal to create something based on probabilities. Those who are afraid of randomness should follow the way of thinking Cézanne and Morellet had.”

While this is true, the reference should have been made to Vera Molnar. However, François Molnar could not do it – probably for “reasons of family”.

¹ SZÖLLŐSI-NAGY 2012. 55.

² CSERBA 2006. 192.

³ A version of this text was published in MOLNAR 1990.

⁴ Béla Julesz (1928, Budapest – 2003, United States) was an electrical engineer who turned into a visual neuroscientist and experimental psychologist in the fields of visual perception in the United States after he escaped from Hungary in 1956. At Bell Laboratories he led the Sensory and Perceptual Processes Department and later the Visual Perception Research Department. Much of his research focused on physiological psychology topics including depth perception and pattern recognition within the visual system. Julesz was a close friend of the Molnars “an extremely smart, witty and intelligent, but awfully cheeky, naughty and unbearable character who always pulled legs”, mentioned Vera Molnar a few years ago to the author.

⁵ NOLL 1967

⁶ Galanter, P.: Generative Art Theory. In: PAUL 2016. 146–180.

⁷ Published in BENSE 1965.

⁸ MOLNAR 1980

⁹ MOLNAR 1981

¹⁰ “In conceptual art the idea of concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art”, as Sol LeWitt put it in his seminal paper, LEWITT 1967. With her empirical attitude or feedback, Vera Molnar clearly went far beyond this principle.

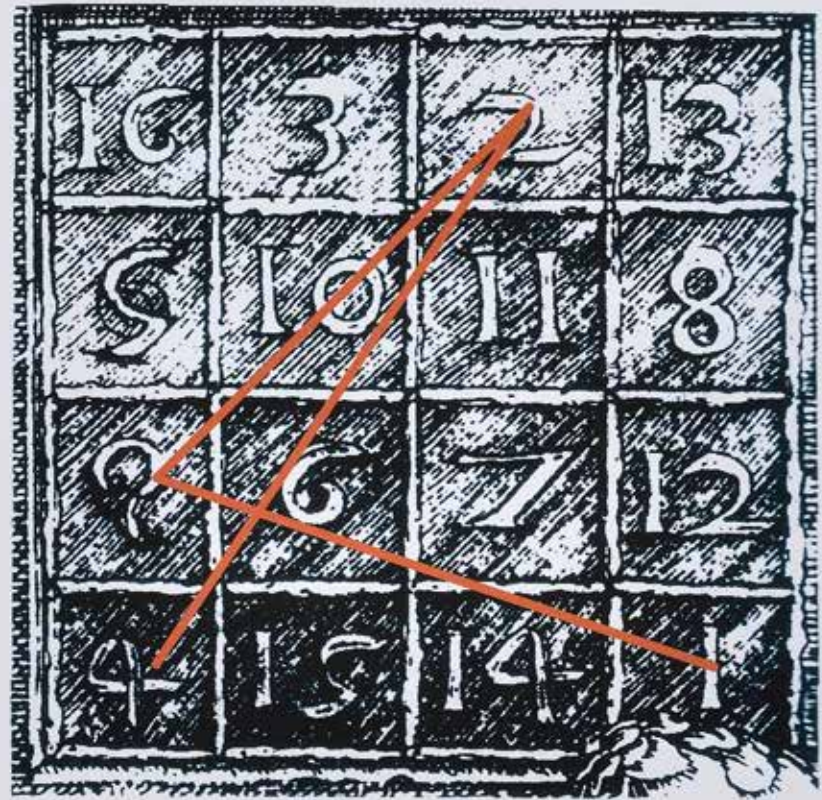
¹¹ Published in the catalogue of François Morellet at the Galerie Colette Allendy, May 6–24, 1958. That was Morellet’s second solo show recommended by François Molnar.



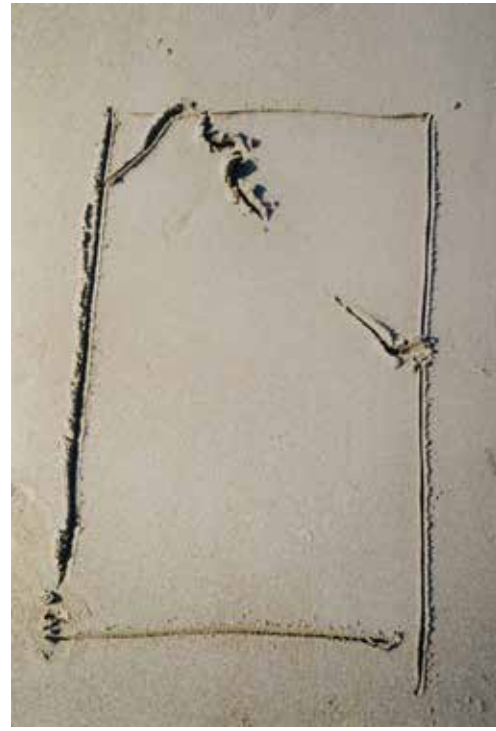
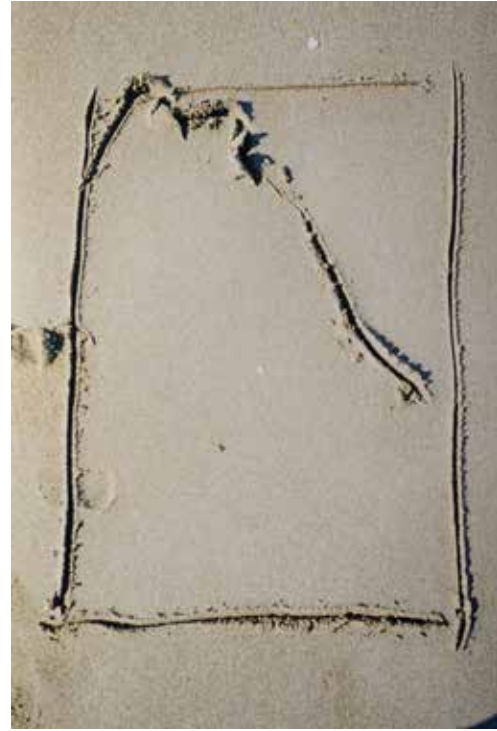
Trame déchirée “B”, 1981, kockás kollázs, papír | collage, papier quadrillé | collage, graph paper, 150x150 mm



Sainte-Victoire des murs, I-VI, 2004, fotó, fotópapír | photo sur papier | photo on paper, 300x300 mm
magántulajdon | collection particulière | private collection



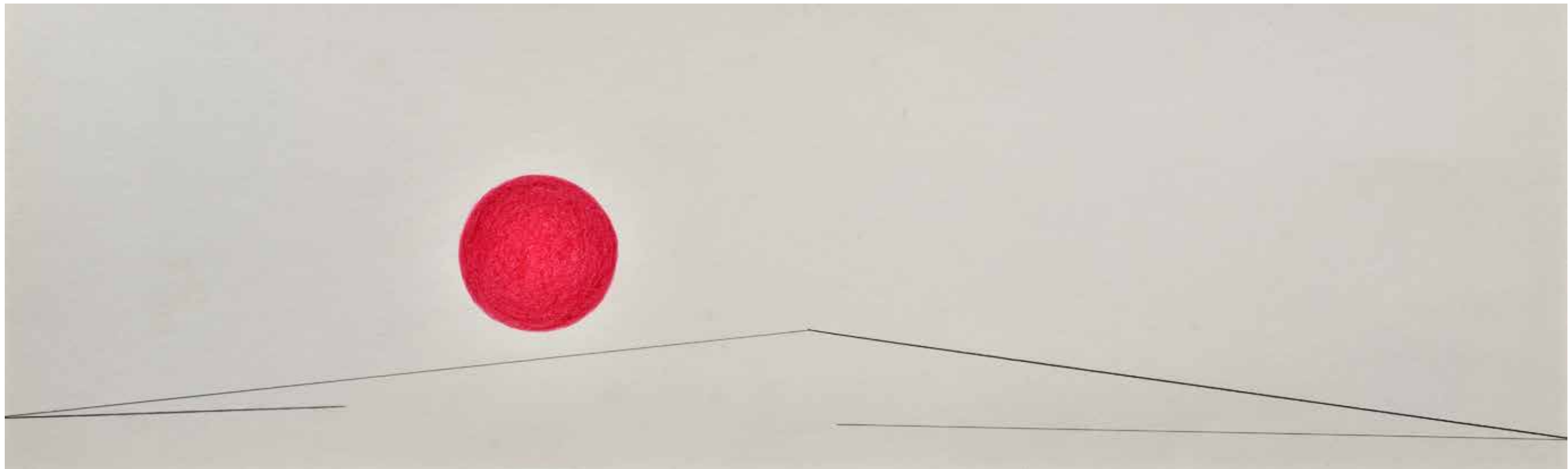
Née en 1924, I-V, 2006, 2007, print, papír | tirage numérique sur papier | digital print on paper, 500x500 mm
magántulajdon | collection particulière | private collection



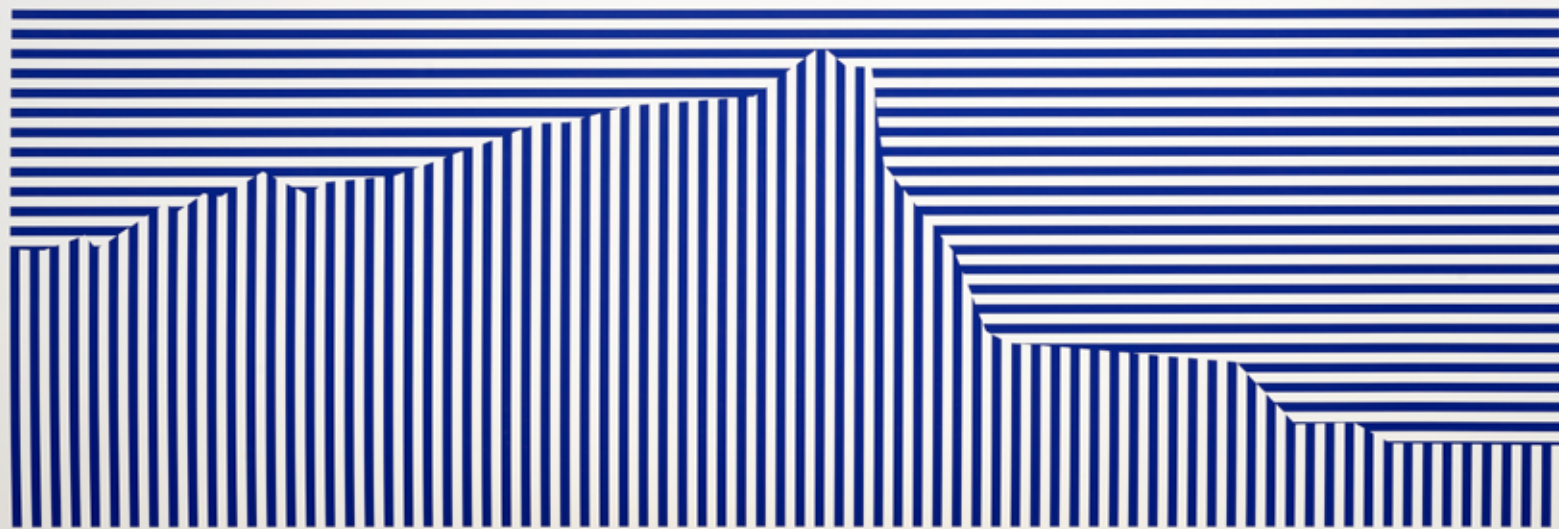
Mont Sainte-Victoire en sable, I-IX, 1990 körül | vers 1990 | round 1990, fotó, fotópapír | photo sur papier | photo on paper
magángyűjtemény | collection particulière | private collection



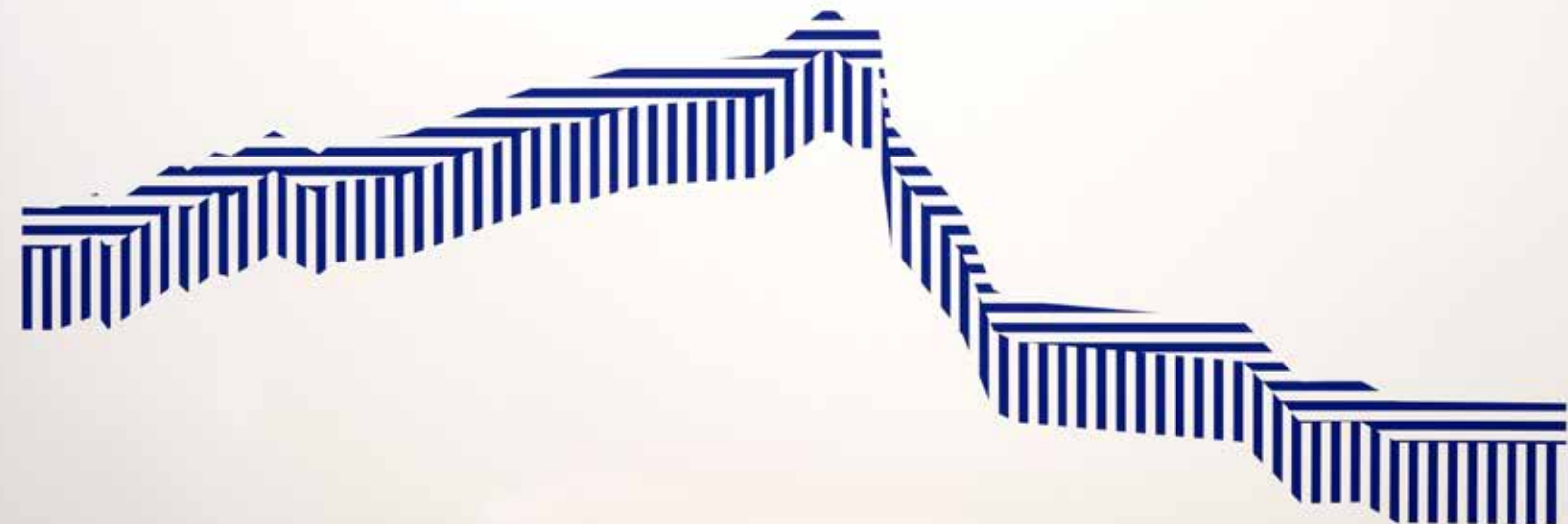
Mont Sainte-Victoire en sable, I-IX, 1990 körül | vers 1990 | round 1990, fotó, fotopapír | photo sur papier | photo on paper
magángyűjtemény | collection particulière | private collection



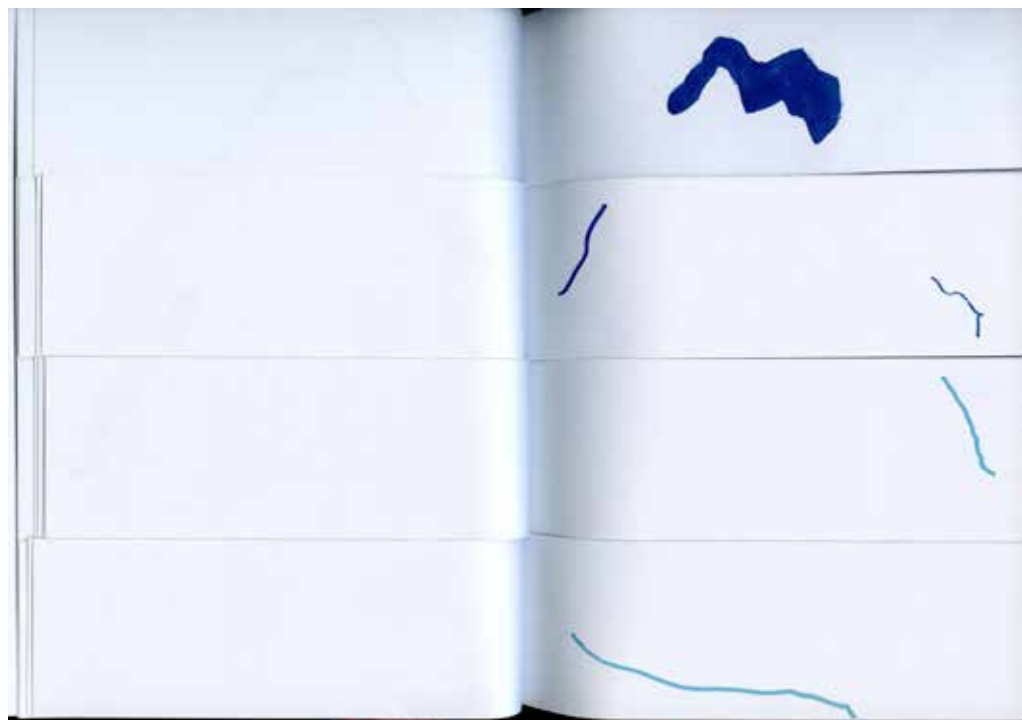
Cercle et ligne brisée (du cycle Montparnasse d'après Klee) 2007, színes ceruza, ceruza, papír | crayon, crayon de couleur, papier | pencil, coloured pencil, paper, 200x650 mm
Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár | Musée de Kiscell – Galerie Municipale | Kiscell Museum – Municipal Gallery



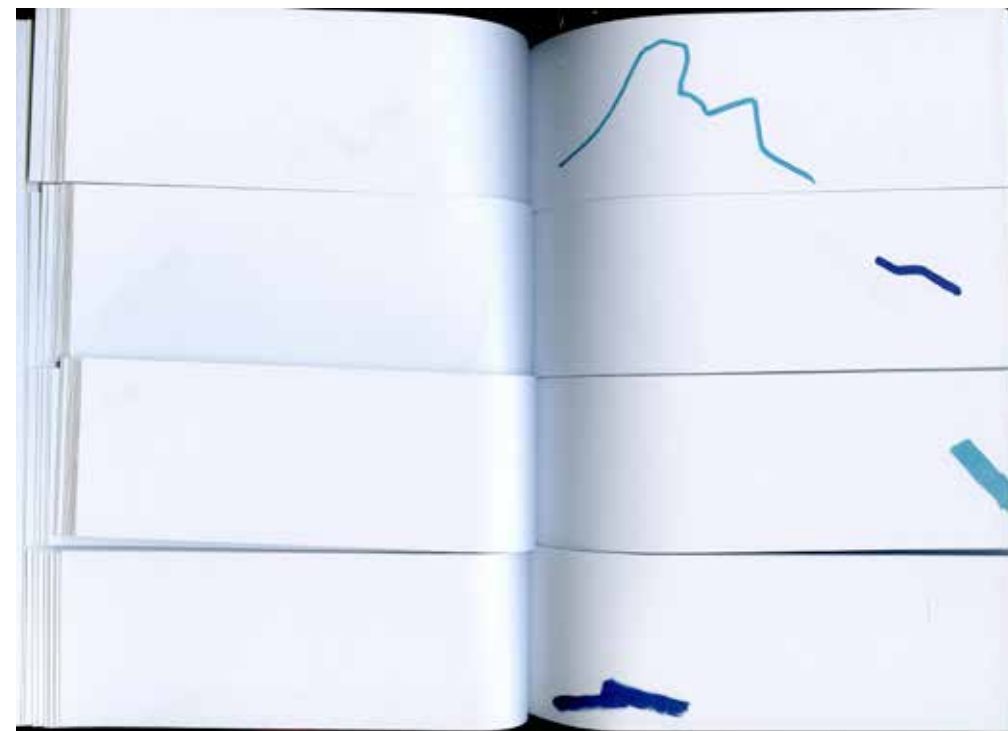
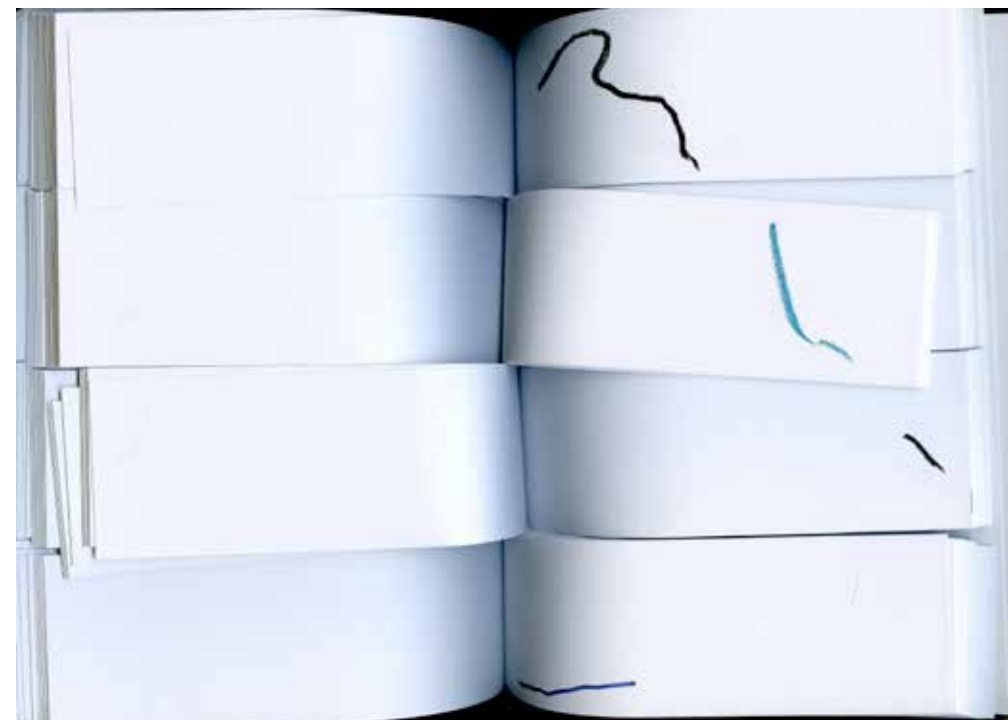
Sainte-Victoire en ligne, I. 2017, szítanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 606x1630 mm
Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár | Musée Kiscell – Galerie Municipale | Kiscell Museum – Municipal Gallery



Sainte-Victoire en ligne, II. 2017, szítanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 606x1626 mm
Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár | Musée Kiscell – Galerie Municipale | Kiscell Museum – Municipal Gallery



Six millions sept cent soixante-cinq mille deux cent une Sainte-Victoire, szitanyomat, papír | sérigraphie sur papier | silkscreen on paper, 21x15 cm

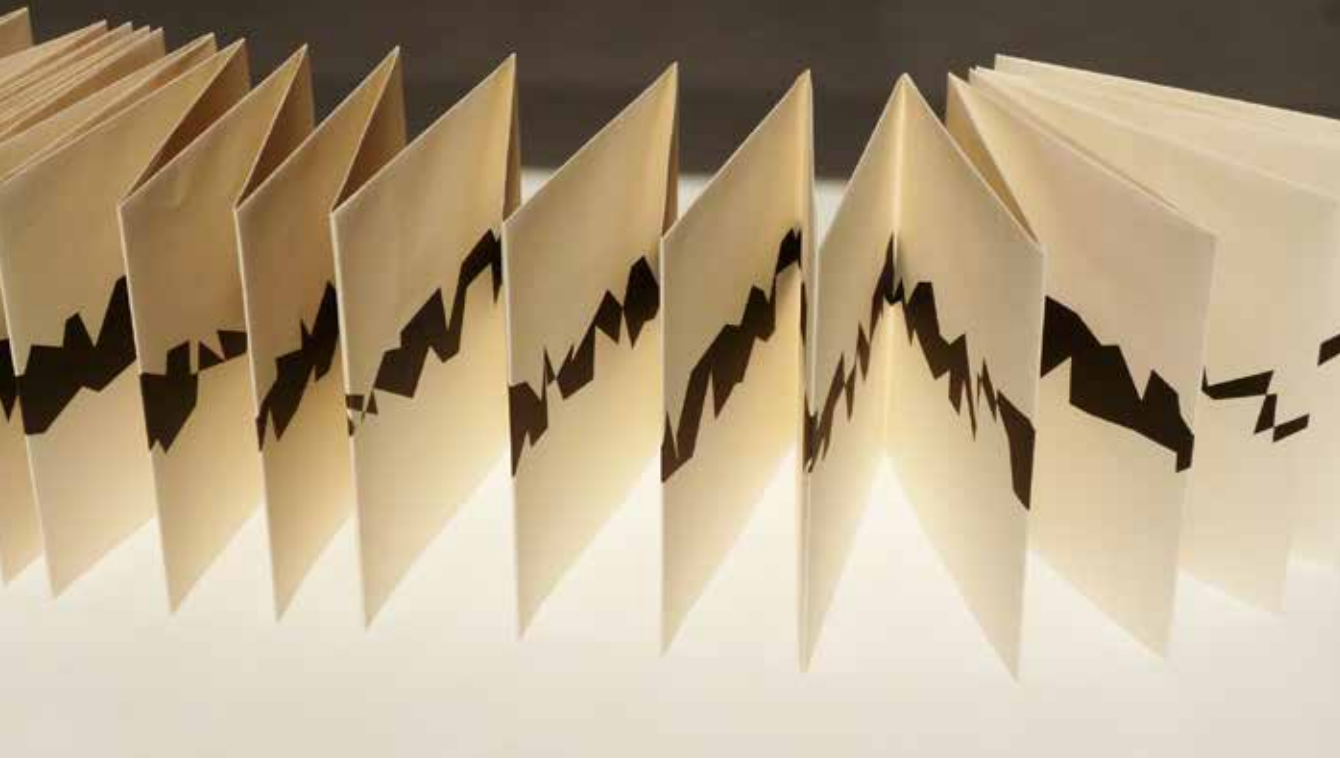


PUBLIKÁCIÓK A SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES GYŰJTEMÉNYRŐL

PUBLICATIONS ON THE SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES COLLECTION

PUBLICATIONS SUR LA COLLECTION SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES

- T. Sz.: Magyar művészek Franciaországban. Válogatás a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjteményből, *Műértő* 2002/6, 23.
- Vámos Éva: Balance en deux. Beszélgetés Nemes Judith-tal, *Balkon* 2002/8, 49–50.
- Lamothe, Nicole: L'Art et L'Europe – À la découverte de l'art dans les Centres Culturels européens, *Univers des Arts*, No. 83, octobre 2003, 36–37.
- Ébli Gábor: A magyar művészetet a nemzetközi kontextus méri. Beszélgetés Szöllősi-Nagy Andrással és Nemes Judittal gyűjteményükről, *Balkon* 2004/7, 15–19.
- Faludy Judit: Rend és rendszer között, *Európai Utas* 2004/3, 33–39.
- Muladi Brigitta: Le Pont – Híd. Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit gyűjteményének kiállítása a szentendrei MűvészetMalomban, *Új Művészet* 2004/10, 3.
- Berecz Ágnes: Egy gyűjtemény, sok történet, *Műértő* 2004/11, 7.
- Török Katalin: Akiknek a műgyűjtés intellektuális szenvedély, *Szentendre és Vidéke* 2004/37, 6.
- Ébli Gábor: Leletmentés és szellemi installáció. Beszélgetés Nemes Judittal és Szöllősi-Nagy Andrással franciaországi magyar gyűjteményükről, *Műértő* 2002/12, 8.
- Román József: Le Pont – Híd. Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit gyűjteménye Szentendrén, *Magyar Hírlap* 2004. október 9–10., 21, 23 és 25.
- Hernádi Miklós: A Párizs-Budapest tengely, *Új Művészet* 2004/12, 36–37.
- Ébli Gábor: *Magyar műgyűjtemények 1945–2005*. Budapest, Enciklopédia, 2006, 248–255.
- Rácz Johanna: Élmény-gyűjtemény: Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit, *Manager Magazin* 2007/5, 78–81.
- Ledényi Attila és Nagy Viktória (Eds.): *Kortárs magángyűjtők*. Budapest, 2007, Edge Communications, 70-71.
- Ébli Gábor: *Műgyűjtés – múzeum – mecenatúra. Esettanulmányok a jelenkori magyar gyűjtéstörténetből*. Budapest, Corvina, 2008, 381.
- Takács Gábor: *Műgyűjtők Magyarországon a 18. század végétől a 21. század elejéig. Bibliográfiai lexikon*. Budapest, Kieselbach, 2012, 333-334.
- Andrási Gábor et al. (Eds.): *Kortársak: gyűjtők és művészek. Hazai és nemzetközi munkák magángyűjteményekben, 2010–2014*, az Új Budapest Galéria kiállításának i-book katalógusa, 2015, https://issuu.com/budapestgaleria/docs/kortarsak_gyujtok-es-muveszek
- Nevelő Judit: A gyűjtés új iránya. Válogatás a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjteményből, *Fotóművészet* 2016/4, 92–101.
- Faludy Judit: Megtestesülés. Válogatás a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjtemény fotóanyagából, *Új Művészet* 2017/4, 12–15.
- Beke László: Hídavatás. Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit „konkrét” gyűjteménye, *Új Művészet* 2017/10, 22–23.
- Szentandrás-Sós Zsuzsanna: Összetett gyűjtői tapasztalat. Szöllősi-Nagy András és Nemes Judit gyűjteménye, *Műértő* 2018/4, 4.
- Jankó Judit: Generációk közti kölcsönhatások. Beszélgetés Nemes Judittal, *Új Művészet* 2018/3, 14–17.
- Ébli Gábor: Magángyűjtés vagy intézményesülés? Beszélgetés Szöllősi-Nagy Andrással, *Art Magazin* 2018/7, 42-47.
- Kovács Gabriella: Párizs, Paris!, *Pont Kulturális Magazin* 2018/4, 14–15.
- Ébli Gábor: Identitáskeresők. Franciaországi magyar művészek kiállítása a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjteményből, *Barátság* 2019. VI. 15., 9704–9705.
- Barta Boglárka: Leletmentéstől a magyar művek nemzetközi kontextusáig, *Demokrata* 2019. V. 29., 52–53.
- Ozsda Erika: Szárnyra keltek. „Disszidens” művészek kiállítása a Bibliamúzeumban, *Magyar Nemzet* 2019. VI. 6., 8.
- Bujdosó Bori: Párizs csinált belőlük gyűjtőt, *Forbes* 2019/9, 114–119.



Ni queue, ni tête, 2014, szétajtható szerigrafia, papír | sérigraphie sur papier de soie | silkscreen on paper foldout, 14x14x7 cm

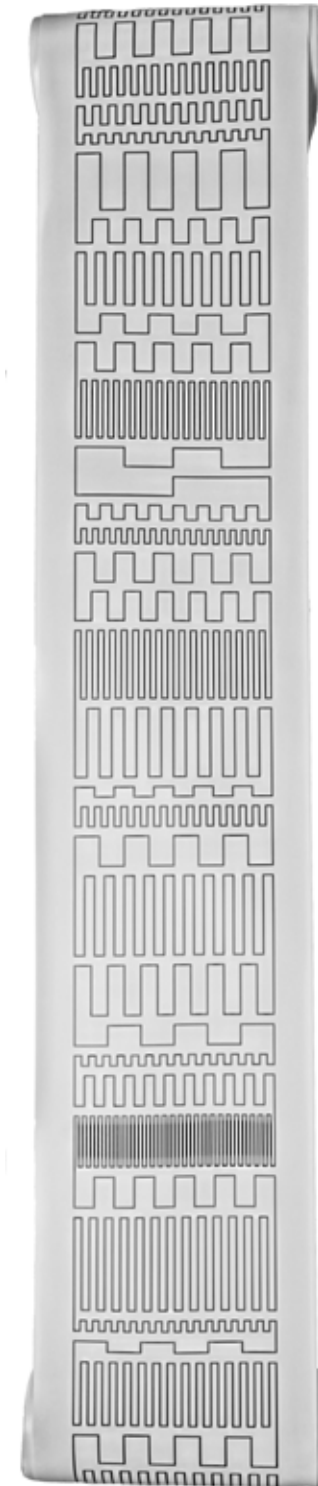


Love Story, 1974, leporelló eredeti fotókkal | dépliant avec photographies | foldout with photos, 8x(14,5x17 cm)



TANGO, 1974, szitanyomat, pausz papír | sérigraphie sur calque | silkscreen on tracing paper, 15x41 cm

Parcours Ste Marie, 2018, C-print, vásznon | impression numérique sur toile | computer print on canvas, 5320x350 mm



BIBLIOGRÁFIA

- AMIC – BABY 2012
Amic, Sylvain
– Baby, Vincent
(Ed.): *Véra Molnar. Une rétrospective 1942/2012*. Bernard Chauveau Éditeur, Paris, 2012
- BENSE 1965
Bense, Max: Graphik. Computer. Bald krumme Linien, *Der Spiegel*, 1965. április 28. 151–152.
- BUTLER – DE ZEGHER 2010
Butler, Cornelia H. – De Zegher, Catherine (Ed.): *On Line: Drawing through the Twentieth Century*. The Museum of Modern Art, New York, 2010
- CSERBA 1996
Cserba, Júlia: A festő és a számítógép. Párizsi beszélgetés Molnár Vera képzőművésszel, a Sorbonne-egyetem tanárával. *Élet és Irodalom*, 1996. március 15., 8–9.
- CSERBA 2006
Cserba, Júlia: *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903–2005*, Vince Kiadó, Budapest, 2006
- FALUDY 2011
Faludy, Judit (Szerk.): *A tekintet szintaxisa* – François Molnár válogatott írásai a kortárs művészet tükrében, Gondolat Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2011
- A MAGYAR MŰVÉSZETKRITIKÁBÓL 2002
Fejezetek a magyar művészetkritikából. Szerk. András Gábor, Tatai Erzsébet, Zwickl András. Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata, Budapest, 2002. AICA-füzetek, 1.
- GACHOT 1971-72
Gachot, François: Egy elmúlt ország emlékei I–II. In: *Irodalomtörténet*, 1971/4. 910–925.; 1972/1. 86–102.
- GALASSI 1997
Galassi, Susan Grace: Picasso's One Liners. *Artisan*, New York, 1997, 6–11.
- GALE 2013
Gale, Matthew: *The EY Exhibition – Paul Klee. Making Visible*. Tate Publishing, London, 2013,
- GAMWELL 2016
Gamwell, Lynn, *Mathematics + Art, A Cultural History*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2016
- GOSZTONYI 2014
Gosztonyi Ferenc: *Konstruktív. Konkrét. Nemzetközi Művészet a Vass-gyűjteményben*. Art V. Premier, Budapest, 2014, 40–41.
- GESKÓ – KUMIN 2010
Geskó, Judit – Kumin, Mónika (Szerk.): *Vera Molnar / Cézanne*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2010
- JULESZ 2000
Julesz, Béla: *Dialógusok az észlelésről*, Typotext, Budapest, 2000
- LEWITT 1967
LeWitt, Sol: Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum*, 1967/1 július
- KLEE 1980
Klee, Paul: Pedagógiai vázlatkönyv. Fordította: Karátson Gábor. Corvina, Budapest, 1980
- LIGETFALVI 2012
Ligetfalvi, Gergely (Szerk.): Egy százalék rendetlenség. One Percent Disorder. Vera Molnar életműkiállítása az egri Kepes Intézetben. The Oeuvre Exhibition of Vera Molnar at The Kepes Institute, Eger. Kepes Intézet, Eger, 2012
- LUKÁCS 1947
Lukács, György: Az absztrakt művészet magyar elméletei. *Forum*, 1947. szeptember 5., 115–127
- MAURER – PROSEK 2007-2008
Maurer, Dóra – Prosek, Zoltán (Szerk.): Vera Molnar. Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület – Paksi képtár, 2007–2008.
- MERLEAU-PONTY 1996
Merleau-Ponty, Maurice: Cézanne kételye (részlet). Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma*, 10. 1996/3. 76–89.
- MOLNAR 1980
Molnar, Vera.: *Ein Prozent Unordnung*, Bjerred, 1980
- MOLNAR 1981
Molnar, Vera.: The Role Randomness Can Play in Visual Art, *PAGE*, No. 1, 1981
- MOLNAR 1990
Molnar, Vera: *Vonalak, formák, színek / Lignes, Formes, Couleurs*, Vasarely Múzeum, Budapest, 1990.
- MOLNAR 1992
Molnar, Vera: *Anyám levelei 1984–1990*. Mozgó Világ, 1992/3., 42–49.
- MOLNAR 2000
Molnar, Vera: *Variations Sainte-Victoire*. Nouvelles l'Estampe. 2000/május-június, 37–40.
- MOLNAR 2007
Molnar, Vera: Elképzelhetetlen képek / Inconceivable Images. In: Maurer, D., Prosek, Z. Eds.) *Vera Molnar*, OSAS, Budapest, Paksi Képtér, 2007 5-6
- MOLNAR 2012
Molnar, Vera: *Six millions sept cent soixante-cinq mille deux cent une Sainte-Victoire*. Bernard Chauveau Éditeur, Paris, 2012.
- MOLNAR 2017
Molnar, Vera: 'I have no regrets. My life is squares, triangles, lines.' The Studio International's interview with Vera Molnár on the 11 July 2017. <https://www.studiointernational.com/index.php/vera-molnar-interview-computer-art-paris-mayor-gallery>, utolsó elérés: 2019. 06. 30.
- MOLNAR-BLOG
Molnar, Vera: Un moment éphémère de certitude « Le peintre n'est pas un imbecile. » Paul Cézanne. http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/VM1980_moment.pdf
- NOLL 1967
Noll, A. Michael: The Digital Computer as a Creative Medium, *IEEE Spectrum*, 4(10), 1967/október, 89–95
- PAUL 2016
Paul, C. (Ed.): *A Companion to Digital Art*, Wiley Blackwell, 2016
- RISCHEL – SACHS 2009
Rischel, Joseph J. – Sachs, Katherine (Ed.): *Cézanne and Beyond*. Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, New Heaven and London, 2009
- ROSEN 2011
Rosen, M. (Ed.): *A Little-Known Story About a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art – New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011
- SHIFF 1984
Shiff, R.: *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art*. The University of Chicago Press, 1984
- SHIFF 2008
Shiff, R.: *Doubt. Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts*, vol. 3. Routledge, New York, London, 2008
- STANDEISKY 1998
Standeisky, Éva: *A fordulat éve 1947–1949. Politika – művészet – építészet*. 1956-os Intézet, 1998
- THE STUDIO INTERNATIONAL'S INTERVIEW 2017
Vera Molnár: 'I have no regrets. My life is squares, triangles, lines.' The Studio International's interview with Vera Molnár on the 11 July 2017. <https://www.studiointernational.com/index.php/vera-molnar-interview-computer-art-paris-mayor-gallery>, utolsó elérés: 2019. 06. 30.
- SZÖLLŐSI-NAGY 2012
Szöllősi-Nagy, András: *Vera Molnar: Kontextus és kronológia / Context and Chronology*, Kepes Intézet, Eger, 2012



VM, 1952

VM, Paris



VM, Paris, 1997



VM, 1958



VM, Paris, 1997



VM, Judit Nemes, Paris, 2006



VM, András Szöllösi Nagy, Paris 1997



VM, F. Morellet, Musée de Rouen, 2012



VM, Frédéric Mitterand, Paris 2012



VM, Paris



VM, 2010



KIÁLLÍTÁS

Kurátorok
Cserba Júlia, Róka Enikő

Kurátorasszisztensek
Szemán Krisztina, Szerdahelyi Orsolya,
Zelencsuk Kata

Kiállítás szervezés, kommunikáció
Vincze Dóra

Kommunikáció, sajtó
Naszály György, Szegő Hanna

A kurátori bevezetőn kívül a kiállítás szövegeit, valamint a tárgyfeliratokat írta
Kumin Mónika

Grafikai arculat
Szmolka Zoltán

Angol fordítás
Purkarthofer Benedek

Filmek fordítása
Zelencsuk Kata

Közönségkapcsolat, múzeumpedagógia
Jaloviczky Sára, Merc Hajnalka, Tömör Miklós

Gazdasági ügyek
Nagyné Németh Hajnalka, Szabóné Forgács Erika

Pályázati ügyintézés
Schild Angéla, Simon Magdolna

Restaurálás
Ördög Edit, Papp Sándor, Szokán Erika

Kiállításépítés, kivitelezés, technika
Harsányi János, Herendi Péter, Kaszás Tamás, Köblös Péter,
Mélykó Richárd, Nagy Árpád, Nagy Zsófia Magdolna,
Peternák Zsigmond, Tabajdi Balázs

KATALÓGUS

Sorozatszerkesztő
Ébli Gábor

Szerkesztő
Róka Enikő

Olvasószerkesztő, angol nyelvi lektor
Horgas Judit

Francia nyelvi lektor
Boldog Fanni

Szerzők
Cserba Júlia, Ébli Gábor, Kumin Mónika, Róka Enikő, Szöllősi-Nagy András

A műtárgyjegyzéket összeállította
Nemes Judith

Angol fordítás
Purkarthofer Benedek

Francia fordítás
Sörös Anna

Képjogok
A kötetben szereplő reprodukciók a jogtulajdonosok hozzájárulásával születtek.

Fotójogok
Sarkanyu Illés: fülfotó, 21, 34, 35, 36, 46, 55, 56, 57, 67, 75, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 100, 106. Karl Péter: 20, 22, 23, 33, 58, 59, 68, 76, 84, 85, 92, 93, 111. Bakos/Tihanyi: 8, 9, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123. Horváth László: 14, 15, 132, 133. Herendi Péter: 124, 125, 129. Szalatnyay Judit: 112, 113. Galerie ONIRIS, Rennes (F) 133. Goudier (F): 132

Grafika
Halász Gabi

Nyomda
Pauker Nyomda

Felelős Kiadó
Népegy Noémi, a BTM főigazgatója
OSAS Nyílt Struktúra Művészeti Egyesület, Budapest

Budapest, 2019
Főváros Képtár katalógusai 163.

ISSN 1416-4922
ISBN 978-615-6026-02-6



BUDAPEST



Nemzeti Kulturális Alap



A SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES GYŰJTEMÉNY KATALÓGUSAI

CATALOGUES DE LA COLLECTION SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES

CATALOGUES OF THE SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES COLLECTION

- Arnaud, Jean-Pierre: (Ed.), *Artistes hongrois en France 1920–2000 autour de la collection Szöllősi-Nagy–Nemes*, Angers, Présence de l'Art Contemporain, 2002
- Sarkanyu, Illés: (Ed.), *Le pont – Híd. (H)unok Párizsban. Válogatás a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjteményből*, CD-ROM, 2004
- Ébli, Gábor: (Ed.), *Találkozások a művészetek között. Válogatás a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjtemény fotóanyagából / Rencontres. Sélection de photographies de la Collection Szöllősi-Nagy–Nemes. Selected Photographs from the Szöllősi-Nagy–Nemes Collection / Rencontres. #01*, Budapest, Vince, 2017
- Ébli, Gábor: (Ed.), *Fegyelem és felfedezés. Válogatás a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjtemény geometrikus anyagából / Discipline and Discovery. Geometric Works from the Szöllősi-Nagy–Nemes Collection, #02*, Budapest, OSAS, 2018
- Ébli, Gábor: (Ed.), *Párizs – Paris. Franciaországi magyar művészek a Szöllősi-Nagy–Nemes Gyűjteményből / Hungarian Artists in France from the Szöllősi-Nagy–Nemes Collection, #03*, Budapest, OSAS, 2019

A SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES GYŰJTEMÉNY KIÁLLÍTÁSAI

EXPOSITIONS DE LA COLLECTION SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES

EXHIBITIONS OF THE SZÖLLŐSI-NAGY–NEMES COLLECTION

(* KATALÓGUS * CATALOGUE)

- Présence de l'Art Contemporain, Angers (PACA), 2002 *
- Centre Culturel de Hongrie, Paris, 2003
- MűvészetMalom, Szentendre, 2004 *
- MVM Galéria, Budapest, 2004
- Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2008 *
- Vasarely Múzeum, Budapest, 2011 *
- VOKE Széchenyi István Művelődési Ház, Budapest, 2017
- Gregersen Art Point, Budapest, 2017
- FUGA, Budapest, 2017 *
- Régi Művésztelepi Galéria, Szentendre, 2017
- Vizivárosi Galéria, Budapest, 2018 *
- Bibliamúzeum, Budapest, 2019
- Bartók 32 Galéria, 2019 *
- BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2019 *

