

VERA MOLNAR au-delà du cercle

Damien Sausset

On crédite Vera Molnar d'avoir occupé un rôle de pionnière dans les rapports entre art et ordinateur. S'il faut saluer cette célébrité récente et y voir une reconnaissance méritée pour une artiste âgée de 97 ans, la perception générale de sa pratique repose encore sur quelques raccourcis, que sa rétrospective (commissariat: Fabienne Grasser-Fulchéri) à l'Espace de l'art concret de Mouans-Sartoux cet été, puis au musée des beaux-arts de Rennes cet automne (9 octobre 2021 - 9 janvier 2022) prend soin d'éviter.

Meule en hommage à Claude Monet - B.
1977-2013. Acrylique sur toile acrylic on canvas. 80 x 80 cm. (Court. et © Ph. galerie Oniris, Rennes).
(Tous les visuels all pictures: © Vera Molnar)

■ Chez Vera Molnar, le résultat de sa pratique – le produit ou l'œuvre – surgit d'un mouvement, ou plus exactement d'une exigence circulaire: de la main à l'ordinateur, de l'ordinateur à la main. Mouvement sans fin, toujours renouvelé et pourtant toujours achevé, dans lequel l'esprit, le jugement et les lois du hasard interviennent pleinement. Tout l'art de Vera Molnar réside dans la réalisation inépuisable de cette exigence, de ces allers-retours, ces variations mûrement pensées, ces basculements soudains et joyeux vers des territoires inexplorés. « Je suis à la fois main ET machine, a-t-elle coutume de dire. Comme on respire et expire, je suis les deux indifféremment. Faire coexister le rationnel et l'irrationnel a été la quête de toute ma vie. »

Sous un prétexte vaguement chronologique, le parcours de l'exposition déploie cette exigence en abordant différentes périodes d'une pratique bien plus complexe qu'une simple subordination de l'art au pouvoir de calcul de la machine. Car Vera Molnar fut initialement une dessinatrice qui professe dès ses débuts un amour certain pour l'exactitude de l'analyse. Issue d'une famille aisée en Hongrie, elle s'adonne passionnément au dessin dès sa jeunesse, encouragée en cela par un oncle bohème. Ses études à l'école des beaux-arts de Budapest dans les années 1940 marquent un tournant. Elle y rencontre son futur mari, François Molnar, et l'avant-garde occidentale par le biais de quelques reproductions en couleurs publiées dans des ouvrages Skira. Matisse est un choc, le cubisme et les différentes formes d'abstraction, des modèles à copier.

RÉSOLUMENT GÉOMÉTRIQUE

En surgit un besoin irrépressible: changer de style pour aborder les rivages d'une rigueur constructive aux antipodes de ce réalisme socialiste qu'on lui impose. L'exposition débute justement avec quelques rares encres et gouaches de 1946-47 représentant des Vénus de profil. Bien qu'elles soient vaguement figuratives et rehaussées de couleurs tranchées, leur traitement est résolument cubiste. De la même période date une série de paysages au crayon (1946) où les arbres et la ligne sinueuse des vallons se réduisent à de simples figures géométriques. On songe à Klee, Mondrian, éventuellement Malevitch, artistes qu'elle citera tout au long de sa vie dans des séries-hommages intégrées à cette exposition.

1947: avec son futur mari, elle s'établit enfin à Paris, y découvre Héliott et Herbin puis, en 1956, François Morellet, le futur ami de toujours qui a l'extrême obligeance de lui présenter Max Bill. Dès cette époque, elle est résolument dans l'abstraction géométrique. Avec opiniâtreté, elle refuse les effets de la composition. Ce qui compte, c'est répartir de façon « démocratique » des formes sur une surface, sans privilégier aucun emplacement, sans donner plus d'importance à une partie, une couleur. L'œuvre devient piège perceptuel.

MACHINE À HUMANISER

Or, pour obtenir ce résultat, seule peut y parvenir une méthode « scientifique ». Débute une période de protocoles rigoureux et mathématiques permettant la distribution de figures simples, tous basés sur ce qu'elle nommera « machine imaginaire » et qu'il est possible de résumer comme étant des programmes informatiques sans ordinateur. En témoigne dans l'exposition la série d'œuvres sur papier intitulée *M comme Malevitch* (1960-61 et 1967) où la lettre M, fortement schématisée, est distribuée selon des directives très précises fixant les coordonnées de chaque figure (en x ou en y), quitte ensuite à introduire une variable – son fameux 1 % de désordre – dans son « programme » pour obtenir des œuvres radicalement différentes (décalage d'un centimètre vers le bas, basculement, inversion...). Face à ce système draconien, implacable et méticuleux, effectué à la main ou sur les premières traçantes disponibles, l'artiste tient pourtant à conserver une part de liberté en s'autorisant quelques choix arbitraires, tels ceux de la forme (lettre, carré, lignes inclinées), des couleurs (du noir au rouge, en passant par le bleu), des supports (papier, toile) et des textures (crayon, gouache, huile, sérigraphie, encre de traçante).

En 1968, par l'entremise de son mari, alors chercheur au Centre informatique de l'université de Paris Orsay, elle accède enfin à un calculateur IBM. Bien que dépourvue d'écran (nous sommes à la préhistoire de l'informatique), la machine lui permet d'élargir ses recherches: « Au lieu de tracer à la main quelques versions et arrêter par fatigue, se souvient-elle, on peut avec l'ordinateur et une traçante faire des dizaines de versions d'affilée. L'ordinateur est davantage une machine à humaniser. » Largement représentée au sein de l'accrochage, cette période donne lieu à mille variations, déclinaisons et inventions.

Exemplaire d'une méthode « scientifique » est la série des *160 carrés poussés à bout* (1976). Constituée initialement de carrés parfaits tracés à l'encre noire par la machine, ces derniers sont, au fil des déclinaisons du programme, déformés et brouillés en ensembles de figures se chevauchant. Leur caractère géométrique disparaît. Et dans les marges, clairement visibles, figurent les marques de la traçante comme autant de signes participant non seulement de la composition mais réaffirmant le processus mécanique de réalisation. Les séries *Hommage à Bardaut* (1974) ou *Histoire d'I* (1976) fonctionnent sur le même postulat. Une première réalisation, ordonnée et géométrique, est lentement contaminée, perturbée par un désordre aboutissant au final à un ensemble de signes disparates qui, malgré leur apparent désordre, attestent d'une discipline sans faille. La mise sous tutelle, via les variables du calcul, de la composition et des figures pousse l'exubérance dans ses ultimes limites. Prenons *100 carrés jaunes*, imposante toile acrylique de 1977. L'œuvre paraît accomplir l'énoncé de son titre: des carrés orangés sur un fond jaune, tous répartis selon une trame rigoureuse. Dans un second temps, confronté à un sentiment de flottement et de trouble, l'œil découvre combien chaque figure est légèrement décentrée par rapport à l'autre. La grille oscille, hésite et chancelle imperceptiblement. Le regard conteste l'instabilité.

IMPORTANCE DU HASARD

On mesure le gouffre qui sépare ses œuvres de l'Op Art. Ici, le hasard prend toute son importance, hasard de la variation du programme et donc des figures, hasard d'un basculement vers une autre couleur, un autre support, hasard enfin de formes soudain mises au péril d'elles-mêmes par la torsion ou la juxtaposition imposées par le calcul. De salles en salles, une évidence s'impose: l'étiquette d'abstraction géométrique ne caractérise pas sa pratique, pas plus que celle d'art concret (même si elle ne cessera de se sentir particulièrement proche de Gottfried Honegger). On ne retrouve pas chez elle une forme d'utopie, ni cette croyance en des critères de pureté, d'exactitude, de logique implacable véhiculée par un art mathématisant. En atteste ce jeu avec la main, cette fameuse exigence circulaire, qui se retrouve particulièrement dans les nombreuses séries (1977-2013) en hommage à Monet et ses meules de foin. Si cer-

tains hommages résultent entièrement des calculs de l'ordinateur, d'autres – des gouaches, des feutres, des encres – énoncent les faiblesses et la beauté d'un programme exécuté par un être humain, avec ses erreurs perceptibles dans les errements du trait. Vera Molnar ne veut ni ne peut devenir l'esclave de la technologie. Le travail à la main mais aussi la notion « d'événement plastique » qu'elle ne cesse de mettre en avant dans les années 1970 répondent à ce souci.

DÉCONSTRUCTION RADICALE

Une pratique basée sur des programmes déclins par un ordinateur pose la redoutable question de la validité de chacune de ses « œuvres ». Dans un tel système de codage, toutes les propositions plastiques devraient être strictement égales et donc tendre vers l'infini. Or, si Vera Molnar revendique bien le statut de chercheur, elle s'affirme tout autant en artiste. Pour cela, elle doit rester maître du jeu. L'« événement plastique », c'est l'après, le moment du jugement face aux effets de surprise qu'elle doit ressentir. Ce qui importe ? La déconstruction radicale de ses habitudes visuelles et de ses goûts. Le programme propose, mais il revient à l'artiste de le corriger, le valider, acceptant ici un résultat, imposant parfois à l'ordinateur de laisser cer-

tains manques qu'elle s'amuse à compléter à la main comme pour mieux affirmer la possibilité d'un dialogue impossible entre l'humain et la machine. En témoigne *Lettre à ma mère*, vaste ensemble initié à la fin des années 1980 à partir de la correspondance échangée avec sa mère. L'écriture heurtée de cette dernière, recopiée, synthétisée par Vera Molnar est ensuite soumise à l'analyse de l'ordinateur. Le résultat, étonnant, aboutit à des réseaux de lignes obliques qui, selon l'artiste, « injectent de l'ordre et de la raison dans le pulsionnel et le désaxé » d'une graphie irrationnelle.

De même, le motif de la montagne Sainte-Victoire, particulièrement présent dans les dernières salles, atteste de ce manège ludique et non dénué d'humour entre la main et l'ordinateur. Considérant cette élévation géologique comme un aboutissement naturel de la courbe de Gauss (courbe mathématique dite en cloche), Vera Molnar ne va cesser de la dessiner, de la peindre, puis de soumettre ses expériences à l'ordinateur – par exemple la séquence *Variations Sainte-Victoire* (1996) – avant de réinterpréter ces dernières dans d'étonnantes gouaches.

L'exposition s'achève sur une évidence : ce jeu intellectuel avec l'ordinateur, cette fameuse exigence circulaire brouille continuellement

les pistes. Tel schéma mathématique des années 1960 ou 1970 peut à tout moment resurgir, autrement, différemment, selon des modalités inédites s'incarnant dans des supports variés. Et c'est alors une nouvelle œuvre que l'on contemple, comme en attestent les deux dernières salles avec un ensemble de trois tapisseries très récentes (2019-20) et une installation à la peinture fluorescente. Si les trois tapisseries proposent le support laine comme une possibilité de dire autrement d'anciennes recherches, la peinture fluorescente (ancienne réalisation du Cnap en 2011) démontre combien la pratique de Vera Molnar repose sur une conception de l'image qui se veut hors de toute figure et de tout langage, comme dégagée de la certitude du monde, mais densifiée par l'idée que toute machine et tous les calculs possibles ne sont des ouvertures qu'à la stricte condition qu'un jugement humain, avec ses joies et ses folies, ait la capacité de leur répondre. Et parfois de s'effacer. ■

Le catalogue de l'exposition est publié par Bernard Chauveau éditions (112 p., 19 euros).

Damien Sausset, commissaire indépendant et critique, a collaboré avec Vera Molnar pour la production d'œuvres récentes.

Vera Molnar

Née en born in 1924 à in Budapest
Vit et travaille à lives and works in Paris

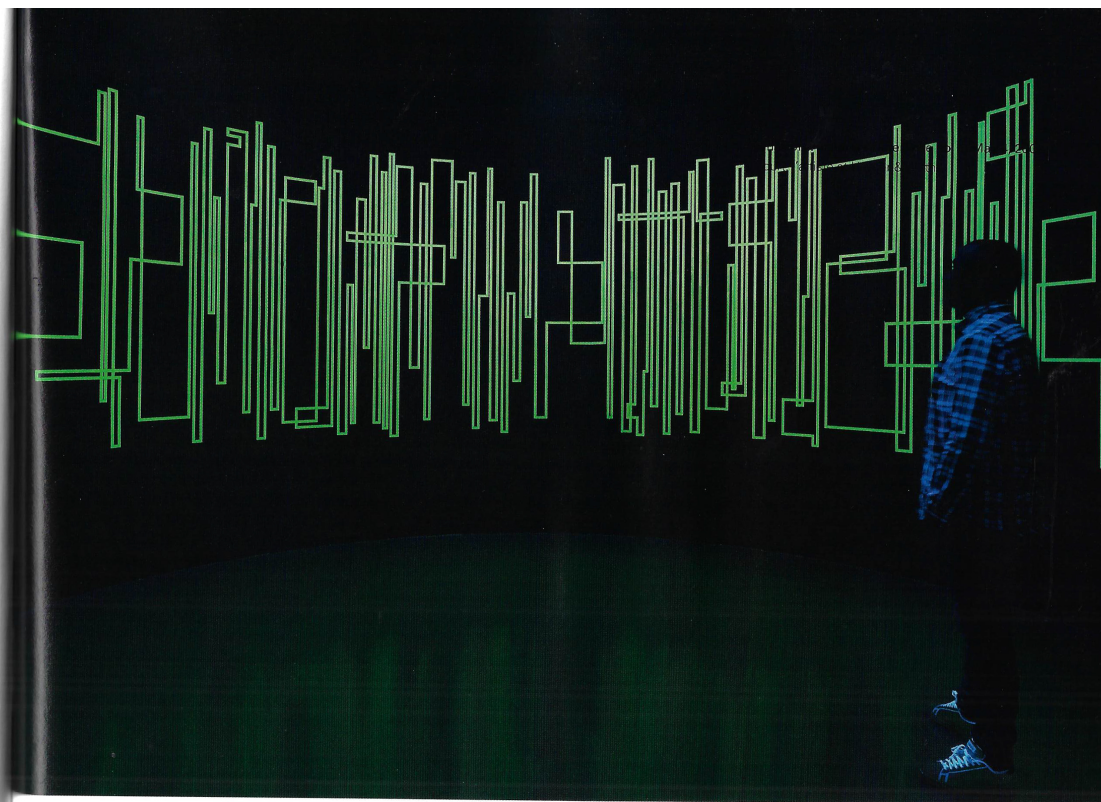
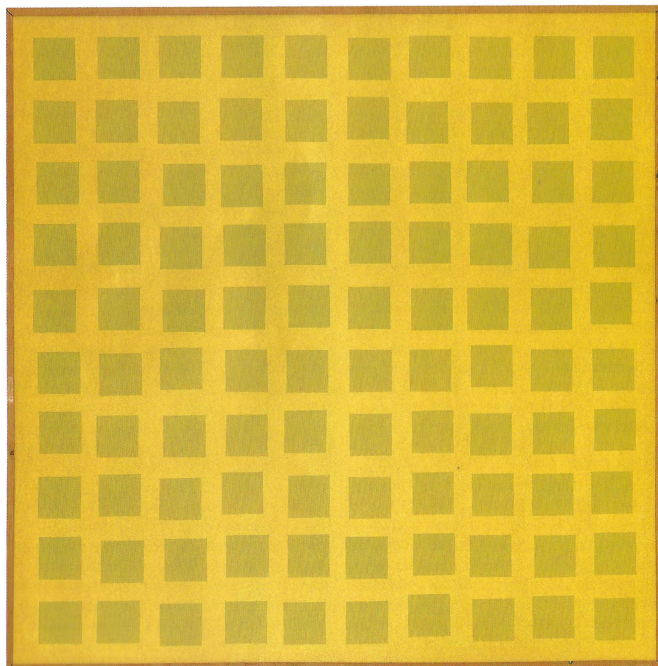
Expositions personnelles récentes

Recent solo shows:

2021 Galerie Oniris, Rennes (9 oct.-11 déc.);
New Murano Gallery, Venise; Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux; Musée des beaux-arts, Rennes;
Beall Center for Art and Technology, University of California, Irvine
2020 Museum Ritter, Waldenbuch;
Kiscell Museum, Budapest
2019 Galerie Oniris, Rennes; Galerie Linde Hollinger, Ladenburg; Galerie Berthet-Aittouares, Paris;
Galerie [Dam], Berlin; Senior & Shopmaker Gallery, New York; Museum of Digital Art, Zurich
2018 Musée des beaux-arts, Caen; Senior & Shopmaker Gallery, New York
2017 Ludvig Muzeum, Budapest; Galerie Linde Hollinger, Ladenburg; Galerie Vintage, Budapest
2016 Galerie Torri, Paris; Granville Galerie, Paris; Galerie Oniris, Rennes
2015 Galerie März, Mannheim; Museum Haus Konstruktiv, Zurich; Galerie Vintage, Budapest; Senior & Shopmaker Gallery, New York; Fondation Louis Moret, Suisse

100 carrés jaunes (computer icône 3). 1977.

Acrylique sur toile *acrylic on canvas*. 152 x 152 x 3,5 cm.
(Coll. Fonds régional d'art contemporain Normandie, Caen). (Cette double page this spread:
© Ph. François Fernandez)



Vera Molnar: Beyond the Circle

Damien Sausset

Vera Molnar is credited with having played a pioneering role in the relationship between art and computers. While this recent fame is to be welcomed and seen as a deserved recognition for an artist who is 97 years old, the general perception of her practice is still based on a few shortcuts, which her retrospective (curated by Fabienne Grasser-Fulchéri) at the Espace de l'Art Concret in Mouans-Sartoux this summer, and then at the Musée des Beaux-Arts in Rennes this autumn (October 9th, 2021–January 9th, 2022), carefully avoids.

Orthogonal – « À Gottfried, une fête verte pour tes yeux », 2021. Peinture acrylique fluorescente au mur *fluorescent acrylic paint on the wall*. 220 x 170 cm. (Coll. Centre national des arts plastiques, Paris)

For Molnar, the result of her practice—the product or the work—emerges from a movement, or more precisely from a circular imperative: from the hand to the computer, from the computer to the hand: an endless movement, always renewed and yet always completed, in which mind, judgement and the laws of chance are fully involved. All Molnar's art lies in the inexhaustible realisation of this demand, of these back and forths, these carefully thought-out variations, these sudden joyful shifts towards unexplored territories. "I'm both hand AND machine," she is accustomed to say. "As one breathes in and out, I'm both, equally. Making the rational and the irrational coexist has been my life's quest." In a vaguely chronological sense the exhibition honours this requirement by addressing different periods of a practice that is far more complex than a simple subordination of art to the calculating power of the machine. For Vera Molnar was initially a draughtswoman who professed from the

outset a definite love of the accuracy of analysis. Born into a wealthy family in Hungary, she took up drawing passionately from a young age, encouraged by a bohemian uncle. Her studies at the Budapest School of Fine Arts in the 1940s were a turning point. There she met her future husband, François Molnar, and the Western avant-garde through a few colour reproductions published in Skira books. Matisse was a shock, cubism and the various forms of abstraction models to be copied. An irrepressible need arose: to change her style in order to approach the shores of a constructive rigour that was the antithesis of the Socialist Realism imposed on her. The exhibition begins with a few rare inks and gouaches from 1946-47 representing Venus in profile. Although they are vaguely figurative and enhanced with sharp colours, their treatment is resolutely cubist. Also from the same period is a series of landscapes in pencil (1946), in which the trees and the sinuous lines of



the valleys are reduced to simple geometric figures. One is reminded of Klee, Mondrian, possibly Malevich, artists she would cite throughout her life in the series of tributes included in this exhibition.

RESOLUTELY GEOMETRIC

1947: with her future husband she finally settled in Paris, where she discovered Hélon and Herbin, and the, in 1956, François Morellet, her future lifelong friend, who was kind enough to introduce her to Max Bill. From that time on, she was resolutely committed to geometric abstraction. She stubbornly rejected the effects of composition. What counts is to distribute shapes on a surface in a “democratic” way, without privileging any place, without giving more importance to a part, a colour. The work becomes a perceptual trap. To obtain this result, only a “scientific” method can achieve it. A period of rigorous mathematical protocols began, allowing the distribution of simple figures, all based on what she called the “imaginary machine,” which can be summed up as computer programmes without a computer. The series of works on paper entitled *M comme Malevitch* [M for Malevich, 1960-61 and 1967], in which the letter M, strongly schematised, is distributed according to very

precise directives fixing the coordinates of each figure (in x or y), even if it means introducing a variable - her famous 1% of disorder—into her “programme” in order to obtain radically different works (shifting one centimetre downwards, tilting, inverting, etc.), is an example of this. Faced with this draconian, implacable, meticulous system, carried out by hand or on the first plotters available, the artist nevertheless insisted on retaining a certain amount of freedom by allowing herself a few arbitrary choices, such as those of form (letters, squares, inclined lines), colours (from black to red, via blue), supports (paper, canvas) and textures (pencil, gouache, oil, silkscreen, plotter ink).

MACHINETO HUMANISE

In 1968, through the mediation of her husband, then a researcher at the Computer Centre of the University of Paris Orsay, she finally gained access to an IBM computer. Although without a screen (this was in the pre-history of computing), the machine enabled her to broaden her research: “Instead of tracing a few versions by hand and stopping when you get tired,” she recalls, “with the computer and a plotter you can do dozens of versions in a row. The computer is more of a humanising machine.” Widely represented in

Sainte-Victoire en rouge. 2019. Acrylique sur toile acrylic on canvas. 100 x 100 cm. (Coll. européenne © Ph. François Fernandez)

the exhibition, this period gives rise to a thousand variations, declensions and inventions. An example of a “scientific” method is the series of 160 squares pushed to the limit (1976). Initially made up of perfect squares traced in black ink by the machine, these squares are, in the course of the programme’s variations, distorted and scrambled into sets of overlapping figures. Their geometric character disappears. And in the margins, clearly visible, appear the marks of the plotter as so many signs participating not only in the composition, but reaffirming the mechanical process of realisation. The series *Hommage à Bardaut* [Tribute to Bardaut, 1974] and *Histoire d’I* [Story of I, 1976] function on the same premise. An initial orderly geometric production is slowly contaminated and disrupted by a disorder that ultimately results in a set of disparate signs which, despite their apparent disorder, attest to a flawless discipline. The instruction, via the variables of calculation, composition and figures pushes exuberance to its ultimate limits. Take *100 Carrés Jaunes* [100 Yellow Squares], an imposing acrylic canvas from 1977. The work seems to fulfil the statement of its title: orange squares on a yellow background, all distributed in a rigorous pattern. Then, confronted with a feeling of floating and confusion, the eye discovers how each figure is slightly off-centre in relation to the other. The grid oscillates, hesitates and imperceptibly wavers. The gaze contests the instability.

THE IMPORTANCE OF CHANCE

One registers the chasm that separates her works from Op Art. Here, randomness takes on its full importance, the randomness of the variation of the programme and therefore of the figures, the randomness of a shift towards another colour, another support, and finally the randomness of forms suddenly put at risk of themselves by the torsion or juxtaposition imposed by the programme. From room to room, one thing becomes obvious: the label of geometric abstraction does not characterise her practice, nor that of concrete art (even though she will never cease to feel particularly close to Gottfried Honegger). One does not find in her work a form of utopia, nor the belief in criteria of purity, exactitude, or implacable logic conveyed by a mathematizing art. This play with the hand, this famous circular requirement, is particularly evident in the numerous series (1977-2013) in homage to Monet and his haystacks. Though some tributes are entirely the result of computer programmes, others—gouaches, felt tips, inks—state the



Vera Molnar. Paris, 2006. (Ph. Laszlo Horvath)

tiated at the end of the 1980s based on correspondence with her mother. Her mother’s jumbled writing, copied and synthesised by Vera Molnar, is then subjected to computer analysis. The astonishing result is a network of oblique lines which, according to the artist, “inject order and reason into the impulsive and the disoriented” of an irrational writing style. Similarly, the motif of the Montagne Sainte-Victoire, particularly present in the last rooms, attests to this playful and not unhumorous merry-go-round between the hand and the computer. Considering this geological elevation as a natural outcome of the Gaussian curve (a mathematical curve known as the bell curve), Vera Molnar will never stop drawing it, painting it, then subjecting her experiments to the computer—for example the sequence *Variations Sainte-Victoire* (1996)—, before reinterpreting them in astonishing gouaches.

TELLING IT DIFFERENTLY

The exhibition ends on an obvious point: this intellectual game with the computer, this famous circular requirement, continually blurs the lines. A mathematical schema from the 1960s or 1970s can reappear at any time, differently, in new ways, embodied in various media. And it is then a new work that we contemplate, as the last two rooms attest with a set of three very recent tapestries (2019-20) and an installation with fluorescent paint. If the three tapestries offer the wool support as a possibility to express old research in a different way, the fluorescent paint (a former Cnap [National Centre for Visual Arts] project in 2011) demonstrates how much Molnar’s practice is based on a conception of the image that is intended to be outside any figure and any language, as if freed from the certainty of the world, but densified by the idea that all machines and all possible calculations are openings only on the strict condition that human judgement, with its joys and follies, has the capacity to respond to them. And sometimes to take leave, to disappear. ■

as an artist. To do so, she must remain in control of the game. The “plastic event” is the aftermath, the moment of judgement in the face of the effects of surprise that she must experience. What is important? The radical deconstruction of her visual habits and tastes. The programme proposes, but it is up to the artist to correct it, to validate it, accepting a result here, sometimes making the computer leave certain gaps that she amuses herself by completing by hand, as if the better to affirm the possibility of an impossible dialogue between human and machine. This is illustrated by *Lettre à Ma Mère* [Letter to My Mother], a vast collection ini-

weaknesses and beauty of a programme executed by a human being, with its perceptible errors in the wanderings of the line. Molnar neither wants to, nor can become, a slave to technology. The work by hand, but also the notion of the “plastic event” that she constantly put forward in the 1970s, responds to this concern. A practice based on computer-generated programmes raises the formidable question of the validity of each of her “works”. In such a coding system, all plastic proposals should be strictly equal and therefore tend towards infinity. However, though Vera Molnar claims the status of a researcher, she asserts herself

Translation: Chloé Baker

The exhibition catalogue is published by Bernard Chauveau éditions (112 p., 19 euros).

Damien Sausset, independent curator and critic, has collaborated with Vera Molnar in the production of recent works.

À gauche (left): 30 lignes brisées. 2020. Laine tissée woven wool. 180 x 180 cm. (Court. Bernard Chauveau/Galerie 8+4, Paris). À droite (right): Nocturne. 2020. Acier steel. 20 x 20 x 20 cm. Vue de l'exposition exhibition view EAC, Mouans-Sartoux, 2021. (Coll. part. © Ph. François Fernandez)

