



MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

MOLNÁR SÁNDOR SÁNDOR MOLNÁR ÜRESSÉG EMPTINESS

Festmények | Paintings
2006–2016

PESTI VIGADÓ, 2016. október 3.–2017. január 8.

Sándor Molnár

HOW TO LOOK AT EMPTY PICTURES?

By emptying your mind.

You shouldn't try to interpret or compare them to anything, be it the material world or the rational, conceptual realm. You should empty your emotional world, annihilate the emotional oscillation. You should empty the perception, you should not pay attention to the material world, you shouldn't care if someone comes in, or people are talking in the room, or a car passes by in the street or a light flashes through the window. All this hinders you from turning inward, from recognizing the emptiness inside, your true self, and instead you sprawl outward. If you manage to achieve emptiness, look only at the picture, don't blink, let the emptiness of the picture soak you through and empty your being, then you will find the road to the emptiness of the picture. In an empty picture there is no topic, it's useless to search for one, there is no goal or greed of life, there is no thought. If you look for such things, you won't meet with emptiness and will remain blind, you won't see through God's eye. If you identify with the emptiness, you will find peace, you will be enveloped by silence, all desire will die out, you won't want anything, won't know anything, won't have anything, you won't be yourself. There will be nothing but the pulsating emptiness that pulsates like the heart but light pulsates in it instead of blood.

Molnár Sándor

HOGYAN NÉZZÜNK ÜRES KÉPEKET?

Úgy, hogy kiüresítjük tudatunkat.

Nem próbáljuk értelmezni vagy összehasonlítani semmivel, sem a tárgyi világgal, sem a racionális, fogalmi világgal. Kiüresítjük érzelmi világunkat, megszüntetjük az érzelmi hullámozást. Kiüresítjük az érzékelést, nem figyelünk a tárgyi világra, nem törődünk vele, ha bejön valaki, vagy a teremben beszélnek, hogy autó megy az utcán, hogy fény villan az ablakon át. Mindez arra való, hogy az embert megakadályozza a befelé fordulásban, a benne lévő üresség-önvaló felismerésében, ehelyett szétáradjon a külvilágba. Ha sikerült kiüresedni, csak a képre nézzen, ne pislogjon, hagyja, hogy a kép üressége teljesen áthassa, és lényét kiüresítse, akkor utat talál a kép ürességéhez. Az üres képen nincs tárgy, főleg benne ilyet keresni, nincs életcél, életmohóság, nincs gondolat. Aki ilyesmit keres, az az ürességgel nem találkozik, vak marad, Isten szemével nem lát. Aki az ürességgel azonosul, az megnyugszik. Csend veszi körül, megszűnik minden akarat, nem akar többé semmit, nem tud semmit, nincs semmi, ön maga sincs. Nincs más, csak a lüktető üresség, amely úgy lüktet, mint a szív, de benne nem a vér, hanem a fény lüktet.

**„Az én szemem Isten szeme,
egy szem, egy látás, egy megismerés,
egy szeretet.”**

Eckhart mester

**„My eye and God's eye
are one eye, one seeing, one knowing,
one love.”**

Master Eckhart





Joseph Mallord William Turner: Velence a Santa Maria della Salute templommal, 1840–45 | olaj, vászon | 62 × 93 cm | Tate, London

Joseph Mallord William Turner: Venice with the Salute, 1840–45 | oil on canvas | 62 × 93 cm | Tate, London

Gábor Lajta, Miklós Sulyok

INTRODUCTION

Lajta Gábor, Sulyok Miklós

BEVEZETŐ

Molnár Sándor festőművész 2016 januárjában töltötte be nyolcvanadik életévét. Ha kivételesen gazdag festői életművét egységben szeretnénk látni, retrospektív tárlata három műcsarnoknyi kiállítóhelyet is megtölthetne, s talán még akkor sem láthatnánk mindent munkásságából, amely nagyméretű festmények százaiból, rajzok, akvarellek ezreiből, s számos szoborból, objektből áll. Ám nemcsak mennyiségileg rendkívüli ez az életmű, hanem felépítésében is. Molnár éppen fél évszázada, 1966-ban készített egy, a hátralévő élete számára meghatározó művészi tervet, melyet atyai barátja és mestere, Hamvas Béla *Festőjógának* nevezett el, s amelyben a festő öt nagy korszakot határozott meg önmaga számára. Az öt korszak, s ötven év letelt, az életmű lezárult, s az alkotó gyakorlatilag letette az ecsetet. Joggal tehet így, hiszen festői életterve piramisszerűen épült fel, az alapoktól az egyetlen pontban végződő csúcsig.

Ez az *Üresség*, az utolsó korszak, amelynek *fehér képeiből* a Pesti Vigadóban megrendezett 2016-os kiállítás egyetlen teremben mutatott be válogatást. A korszak *színes képeit* 2006-ban láhattuk a Budapest Galériában. Az azóta eltelt tíz esztendő a fogyó színek és a növekvő fény képeit hozták Molnár festészetében. A telített ürességeként értelmezett kiüresítés azonban nem tartalom nélküliséget jelent, hanem művészi gazdagságot és transzcendens festői élményt. A *színes üres képek* után 2016-ban a tiszta fény megfestésének paradox feladatával foglalkozó, fehérnek szánt, valójában rejtelmesen színes festményekkel találkozhattunk.

2009-ben, a budapesti Szépművészeti Múzeumban a *Turner és Itália* című kiállításon szerepelt egy szinte teljesen absztraktnak látszó velencei látkép, amelyen Turner jóformán tiszta fehér fénybe burkolta az alig sejthető Santa Maria della Salute-templomot. Molnár, aki ekkor már néhány év óta festette üres fehér képeit, itt szembesült nagy elődje fehérségében egyedül álló alkotásával, ahogy az ő „Üresség”-kiállításának nézője szembesülhet a láthatóság határán lévő, a formákat feloldó, megsemmisítő fehér festményeivel.

A súlyos, sötét *Földtől*, a festő első tudatos korszakától a könnyű, tiszta fényes *Levegő*-elemig eljutva Molnár Sándor bejárta a létezés stációit. Festészete nem filozófia, de filozófiai megalapozottságú életmű, amely egyszerre vissza- és előretekintés, rezzenéstelen szembenézés a tiszta Ürrel.

Painter Sándor Molnár turned eighty in January 2016. If his uniquely rich oeuvre were to be seen in its entirety, his retrospective exhibition would fill three times as large an exhibiting space as the Budapest Kunsthalle, and perhaps some of his hundreds of monumental paintings, thousands of drawings and watercolours, and many sculptures and objects would still have to be left out. This oeuvre is extraordinary not only in size but also in construction. Precisely half a century ago, in 1966 Molnár worked out an art plan that determined his life's path since that time. In this life program christened *Painting-yoga* by his paternal friend and mentor Béla Hamvas Molnár determined five large periods. The five periods have been accomplished, fifty years have passed, the oeuvre is completed, the painter has practically put the brush aside. He may do so, as his painting project for life has been built like a pyramid, rising from the foundation to a single zenith point.

This is the last period, *Emptiness*, from the *white pictures* of which a selection can be seen now in the single room of the exhibition. *Polychrome paintings* of the period were put on display in the Budapest Gallery in 2006. In the ten years that have passed the colours have been running out and the light growing in Molnár's works. Emptying interpreted as saturated emptiness does not mean the lack of contents: it has brought artistic richness and transcendental painterly experience. After the *polychrome empty pictures* the viewer is now faced with paintings meant to be white but actually mysteriously coloured by an artist engrossed in the paradoxical task of painting pure light.

There was a seemingly wholly abstract Venetian townscape in the *Turner and Italy* exhibition of the Budapest Museum of Fine Arts in 2006 in which Turner wrapped the faint vision of the Santa Maria della Salute church in pure white light. Having been painting his empty white pictures already for a few years, Molnár was confronted there with his great predecessor's creation unique in its whiteness, just as the viewer of his "Emptiness" exhibition is confronted with his white pictures on the verge of invisibility, dissolving-annihilating forms.

From heavy dark *Earth*, the first conscious period of the painter's oeuvre, Sándor Molnár has covered all stations of existence and arrived at the ethereal pure light-filled element of the *Air*. His painting is not philosophy but it has resulted in an oeuvre based on a philosophical foundation that looks backward and forward simultaneous: with an unflinching glance into the pure Emptiness.

Keserü Katalin

MOLNÁR SÁNDOR: ÜRESSÉG

Éppen 50 évvel ezelőtt történt (júniusban), hogy az akkor 30 éves festőművész, Molnár Sándor az első önálló kiállítását rendezte a budapesti, kiskörúti Mednyánszky Teremben. Sinkovits Péter művészettörténész hallgató feljegyzése szerint „INFORMEL”, absztrakt képeket állított ki, ahol „a színfoltok [...] egymáshoz való viszonyukban teremtettek rendszert”. Amikor – két és fél év múlva – részt vehettem a Sinkovits szervezte I. Iparterv kiállítás megnyitóján, a műegyüttes döbbenetes hatásának Molnár új képei is okai voltak: egy-egy álló formájú festményén egy-egy színen és az ecsetvonásokon kívül, melyek a vászon szélei felé abbamaradtak, semmi nem volt látható. (A szocialista realizmushoz vagy modernizált változatának valóságábrázolásaihoz szokott szemem akár sokkolhatta is ez a látvány.) A rendező/kurátor – találón – absztrakt impresszionizmusnak nevezte Molnár „tendenciáját”, de kiemelte személyes indulatokkal töltöttségét is.² A katalógus angol nyelvű mellékletében a festői automatizmus szerepéről és a kép belső szemléletéről is írt Molnárral kapcsolatban.³

Az Iparterv kiállítások megmozgatták a művészetkritikát: a következő évek írásaiban elterjedtek a *monokróm* és a *minimalizmus* terminusok, habár e tendenciák általánosságaihoz képest Sinkovits Molnár-megközelítése érvényesebb maradt.⁴ Fábíán László 1981-es áttekintésében a festői gesztusok mellett egy „minimális formai” kötődést is említ, „Molnár ugyanis a keret mellett az adott szín erősebb árnyalatával festette körbe a vásznat (és követte ezzel, természetesen, a vászon alapformáját)”.⁵

Katalin Keserü

SÁNDOR MOLNÁR: EMPTINESS

It was 50 years ago (in June) that a 30-year-old painter Sándor Molnár staged his first one-man show in the Mednyánszky Gallery in Budapest. Then a student of art history Péter Sinkovits noted that he exhibited “INFORMEL”, abstract pictures in which “colour patches [...] made up a system in their mutual relations”.¹ When – two and a half years later – I took part in the opening of the first Iparterv exhibition organized by Sinkovits, Molnár’s pictures also contributed to the amazement caused by the exhibited selection: in each of his standing format pictures there was nothing to be seen but one colour and the brush strokes that stopped somewhere near the edge of the canvas. (The sight could be a shock to an eye accustomed to socialist realism or the representation of reality by its modernized version.) The curator labelled Molnár’s “tendency” – rightly – abstract impressionism but also stressed its being infused with subjective emotions.² He also wrote about the role of automatism in painting and about the inner view of the picture when discussing Molnár’s work.³

The Iparterv exhibitions made a stir in art criticism: in the writings of the next few years terms like *monochrome* and *minimalism* spread, although compared to the generalities of these tendencies Sinkovits’s approach to Molnár remained more valid.⁴ In his overview in 1981 László Fábíán also noted a “minimal attachment to form” in addition to painterly gestures, for “Molnár painted the canvas round with a stronger hue of the given colour next to the frame (thereby adapting of course to the basic form of the canvas)”.⁵

Though I arrived from an excellent school of seeing – Pécs – I was extremely delighted by what I saw in the exhibiting room as it was in no way similar to what was “outside” or earlier, and besides, it was of as many kinds as there were exhibitors. I decided (to myself) that that was exactly what art meant and that these different living worlds were indispensable. No exhibition at home or abroad in the past nearly half

¹ Sinkovits Péter: Kronológia. Beke László–Hegyi Lóránd–Sinkovits Péter: „Iparterv” 68–70. Budapest, Iparterv, 1980. 1.

² No. 1., 2., 3. 1967. *Kiállítás az Iparterv dísztermében*. Katalógus, 1968, h.n., k.n., lapszámolás nélkül.

³ Ez a (záró) bekezdés az Iparterv történetét és dokumentumait összefoglaló Beke–Hegyi–Sinkovits-kötet magyar fordításából kimaradt. I.m. 28.

⁴ Az Iparterv II-höz katalógus nem készült, a tervezett *dokumentum 69–70* megmaradt fotói alapján Molnár ’69-ben kiállított képei nem voltak azonosíthatók 1980-ban (Beke–Hegyi–Sinkovits i.m. 119.). Az Iparterv kiállításokat újra felelevenítő, *A magyar neoavantgard első generációja 1965–72* c. kiállításon (Szombathelyi Képtár, 1998, rendezte Fabényi Júlia) Molnár nem vett részt.

⁵ *Molnár*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 18.

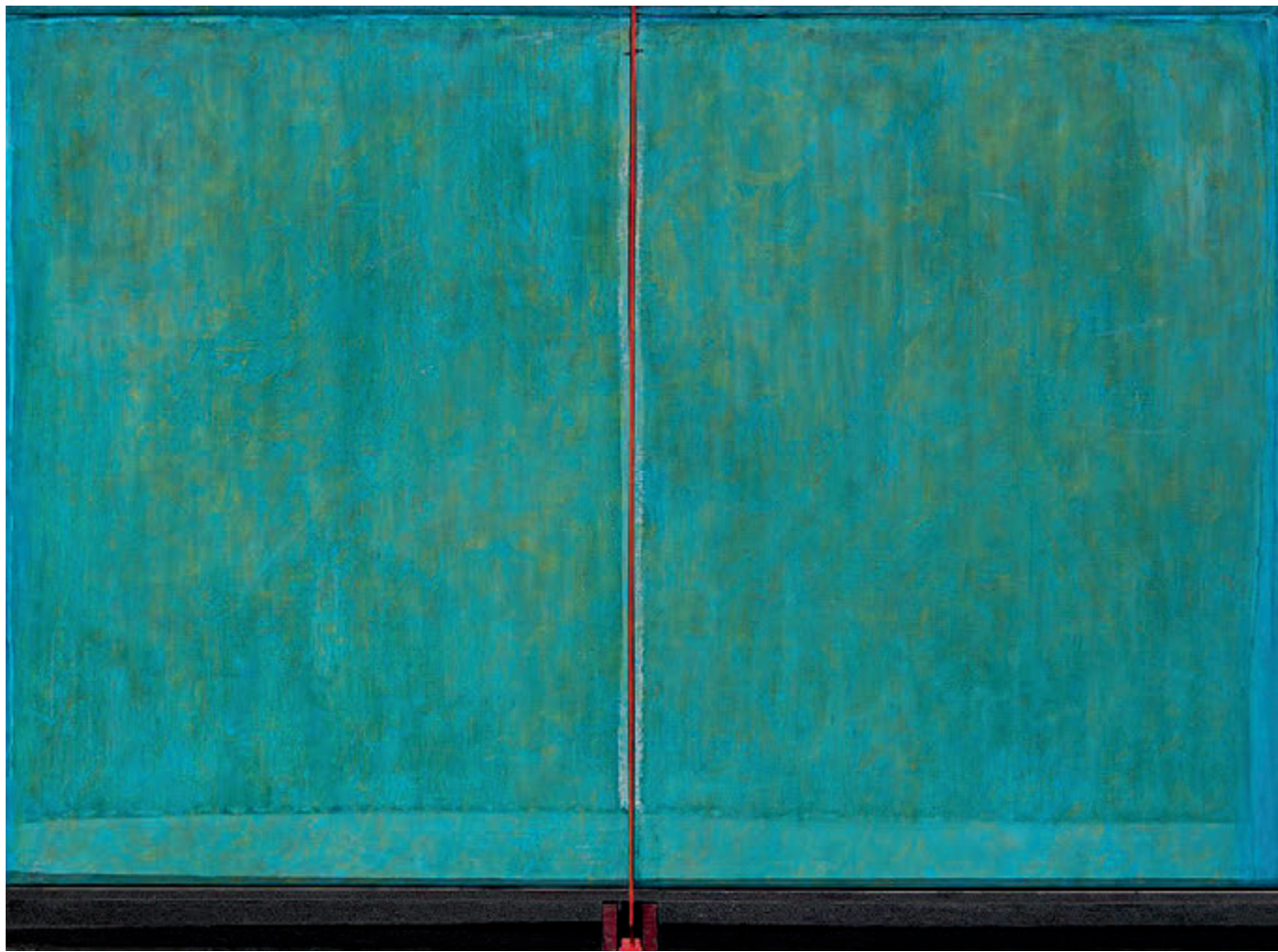
¹ Sinkovits Péter: Kronológia. Beke László–Hegyi Lóránd–Sinkovits Péter: „Iparterv” 68–70. Budapest, Iparterv, 1980. 1.

² No. 1, 2, 3. 1967. *Kiállítás az Iparterv dísztermében*. [Exhibition in the assembly-hall of Iparterv] Catalogue, 1968, no place, publisher or pagination.

³ This (closing) paragraph was omitted from the Hungarian version of the Beke–Hegyi–Sinkovits book summarizing the history and documents of Iparterv. op.cit. 28.

⁴ No catalogue accompanied the Iparterv II exhibition; on the basis of the surviving photos of the planned *document 69–70* Molnár’s pictures shown in ’69 could not be identified in 1980 (Beke–Hegyi–Sinkovits op.cit. 119.). In the exhibition reviving the Iparterv showings, *The first generation of Hungarian neo-avant-garde 1965–72* (Szombathely Gallery, 1998, curator: Júlia Fabényi) Molnár did not take part.

⁵ *Molnár*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 18.



Princípium | Principle, 1968 | olaj, akril, vászon | oil and akril on canvas | 50 × 70 cm

Jóllehet a látás kiváló iskolájából, Pécsről érkeztem, rendkívüli örömmel töltött el, hogy amit a kiállítóteremben láttam, semmiben sem hasonlított ahhoz, ami „odakint” vagy előtte volt, s ráadásul annyiféle, ahány embertől származott. Ekkor döntöttem el magamban, hogy a képzőművészet éppen ez, s hogy ezek a más, élő világok nélkülözhetetlenek. Az elmúlt majd’ fél évszázad semmilyen itthoni vagy külföldi kiállítása nem írta felül a jelentőségüket. „Örvényszerű”⁶ volt, ami ott történt: a (kortárs magyar) művészet (egyes művek, művészek és a közösségük) születése, jelenléte.

Kettős kötődés

Molnár Sándor *üres képeknek* nevezte az 1968-ban a KFKI klubjában is kiállított festményeit. Majd *Princípium* címmel ismerjük egy hasonló-nak tűnő, de már kettősképét 1970-ből,⁷ s aztán, az új évtized második felében egy egész monokróm sorozatot, melyek közt szobroknak nevezett tárgyak is vannak.⁸ Alapelv? Ősök? Mindkettő. Alapelv, ha a festőnek az ismert formáktól, a vélt/környező valóságtól való szabadulási

a century has overwritten their significance. What happened there was “vortex-like”⁶: the birth and presence of (contemporary Hungarian) art (art works, artists and their collective).

Double bond

Sándor Molnár termed his paintings also exhibited in the KFKI club in 1968 *empty pictures*, then in 1970 he presented a similar, but already doubled picture with the title *Princípium*⁷, followed by a whole monochrome series including what he called sculptures in the second half of the decade.⁸ Basic principle? Primary cause? Both. Basic principle – when you take the painter’s drive to liberate himself from the familiar forms, the presumed/surrounding reality which led him to pictures lacking object and form (“empty”) but having colour. At the same time, it is primary cause for someone who is in search of the foundations of painting or the metaphysical – spiritual – essence of the universe. Thanks to his friendship with Béla Hamvas – the two lived close to one another in Erzsébet

⁶ Molnár Sándor nevezi így a művészet mozgását *Hatások, utazások, találkozások* c. írásában. Beke-Hegyi-Sinkovits i.m. 117.

⁷ Fábán i.m. 1. szöveggközi (fekete-fehér) kép. Egy vele azonosnak tűnő *Princípium* színes reprodukciója 1968-ra datálva: *Ars Hungarica* 2011/3. 107.

⁸ *Molnár Sándor festőművész kiállítása*. Budapest, Múcsarnok, 1981.

⁶ It is Molnár’s term for the motion of art in his writing *Hatások, utazások, találkozások* [Effects, journeys, meetings]. Beke-Hegyi-Sinkovits op.cit. 117.

⁷ Fábán op.cit. first (black/white) text illustration. Colour reproduction of a *Princípium* picture that appears to be identical with it dated to 1968: *Ars Hungarica* 2011/3. 107

⁸ *Molnár Sándor festőművész kiállítása*. [Exhibition of painter Sándor Molnár] Budapest, Múcsarnok/Kunsthalle, 1981.

szándékát tekintjük, mely tárgy és forma nélküli („üres”), de színes képekhez vezetett. Ez egyúttal ősek is annak, aki a festészet alapjait vagy a világegyetem metafizikai – szellemi – lényegét keresi. Márpedig Molnár Sándor – Hamvas Béla barátságának köszönhetően, akivel egymáshoz közel laktak az Erzsébet királyné útján – a metafizika hívévé vált.⁹ A szellem és a művészet közös útjának megtalálásához 1966-ban életervet dolgozott ki, melynek Hamvas Béla a *Festőjoga* nevet adta.¹⁰

Molnár festészetének e látszólag kettős – művészeti és spirituális – kötődése mélyen gyökerezik a művészettörténetben. A 20. századi absztrakció és képi redukcionizmus kezdeményezői: Kandinszkij, Malevics, Mondrian egyúttal a tudatos szellemi fejlődés és a világegyetem spirituális egységének hívei voltak, ami – a II. világháború nagy törése után – épp az 1960-70-es évek kutatásai révén kezdett ismét a művészettörténeti diskurzus részévé válni.¹¹ Amikor Molnár festő barátaival (Zuglói Kör¹²) a 60-as években Magyarországon még elhallgatott modern és kortárs művészet megismerésére törekedett, és Hamvas Béla, a 20. század első felét átfogó, *Forradalom a művészetben* című könyv egyik szerzőjének beszélgetőtársa lett, aki személyében a művészet-tudat folyamatosságát jelentette, szembesülhetett nemcsak a stílus-, de a szellem-történeti tényekkel is. Hiszen kortársai: az amerikai absztrakt expresszionizmus, majd színmezőfestészet és az „új párizsi iskola” festői egyaránt – hagyományaikat tekintve vagy újonnan, de – felválták művészetük spiritualitását.

Jean Bazaine, akivel Molnár Párizsban kötött barátságot 1965-ben, amikor a Musée national d'Art moderne gyűjteményes kiállítást rendezett a nála kétszer idősebb festő műveiből, ifjúkorában olyan mesterekkel állt kapcsolatban, mint Pierre Bonnard, akin keresztül nemcsak a színek érzéki világa, de a késő 19., kora 20. század (a posztimpresszionista Nabik, az Académie Ranson) festészetének szakrális jellege, a művészet spirituális küldetésébe vetett hite is áthagyományozódott rá és kortársaira. Bonnard pedig a posztimpresszionizmus folytatóját látta Bazaine „absztrakt impresszionizmusában”,¹³ aki e hagyományokra is építette a fiatal francia avantgárdokat felsorakoztató *Vingt jeunes peintres de tradition française* című, a Párizs és a francia kultúra német megszállása ellen tiltakozó kiállítást 1941-ben, s közben (de ezzel is összefüggésben) részese volt a francia középkor szakrális emlékeit óvni-megújítani kívánó, hagyományörző mozgalomnak is. Bazaine 1948-ban megjelent, korábbi kritikáit tartalmazó kötete (*Notes sur la peinture d'aujourd'hui*) pedig az izmusok, az absztrakt és a figuratív művészet közti határok megszüntetését kezdeményezte.¹⁴ Bazaine „harmadik útjának”

királyné útja in Pest – Molnár became an adherent to metaphysics.⁹ To find the common road of the spirit and art, in 1966 he worked out a life plan which was christened *Painting-yoga* by Béla Hamvas.¹⁰

This seemingly dual – spiritual and artistic – bond of Molnár's painting had deep roots in art history. The initiators of 20th century abstraction and pictorial reductionism, Kandinsky, Malevich, Mondrian were advocates of the spiritual unity of conscious mental development and the universe and – after the profound break caused by World War II – this found its way into the art historical discourse again through the researches of the 1960s–70s.¹¹ When Molnár and his painter friends (Zuglói Circle¹²) strove to get to know modern and contemporary art still concealed by a conspiracy of silence, and when Molnár became the interlocutor of Béla Hamvas, one of the authors of an overview of the first half of the 20th century *Forradalom a művészetben* [Revolution in Art], whose person represented the continuity of the awareness of art, he learnt facts not only of stylistic history but also of the history of ideas. His contemporaries: the painters of the American abstract expressionism and later of colour field painting, and those of the “new Paris school” all professed – either traditionally or newly – the spirituality of their art.

Jean Bazaine, with whom Molnár made friends in Paris in 1965 when Musée national d'Art moderne presented a show of the collected work of the painter twice Molnár's age, was in contact with masters like Pierre Bonnard in his youth, through whom not only the sensuous realm of colours but also the sacral nature of late 19th, early 20th century painting, the belief in the spiritual mission of art (post-impressionist Nabis, Académie Ranson) was bequeathed to him and his contemporaries. Bonnard, on his part, tended to discover the survival of post-impressionism in the “abstract impressionism” of Bazaine¹³, who also relied on these traditions for the exhibition of young French avant-gardists *Vingt jeunes peintres de tradition française* protesting against the German occupation of Paris and French culture in 1941. At the same time (not independently of the former) Bazaine was an exponent of the traditionalist movement intent on protecting and renewing the sacral relics of medieval France. Bazaine's book of his earlier criticisms published in 1948 (*Notes sur la peinture d'aujourd'hui*) proposed the lifting of the boundaries between the modernist trends and between abstract and figurative art.¹⁴ The basis for Bazaine's “third road” (i.e. the autonomy of painting, beside the avant-garde and realism preferred by the political-economic establishment in the interwar period) was the promotion of the spiritual essence of the world.

⁹ Hamvas Bélának a *Scientia Sacra* I. kötetébe (III. könyvébe) szerkesztett írása, *A joga metafizikája* (1943–44) sokszorosított gépiratként bizonyára a kezébe került. A Zuglói Kör olvasmányai közé tartozott M. Heidegger *Mi a metafizika?* című, 1929-es írása is. Függelék (Andrási Gábor összeállítása), *Ars Hungarica* 1991/1. 62.

¹⁰ Molnár Sándor: *A festészet útja*. Budapest, Irály Kkt., 2013. 11.

¹¹ Maurice Tuchman: Hidden Meanings in Abstract Art. E. Weisberger (szerk.): *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles – New York, LACMA – Abbeville Press, 1986. 17–21. Molnár már korábban könyveket szerzett be róluk: Andrási Gábor: A Zuglói Kör 1958–1968. *Ars Hungarica* 1991/1. 47.

¹² Andrási i.m. 47–64.

¹³ Valérie Zuchuat: Jean Bazaine: Le regard d'un peintre sur la peinture (exercice de la peinture ou l'écriture de la quête). *Equinoxes*, 2004/3. <https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3.zuchuat.html>

¹⁴ Natalie Adamson: Against the Amnesiacs: The Art Criticism of Jean Bazaine, 1934–1944 (2005). *French History and Civilization*, <http://www.h-france.net/rude/2005conference/Adamson1.pdf>. A Bazaine-könyv 1953-as kiadásának fordítása megvolt a Zuglói Körben. Függelék i.m. 61.

⁹ Béla Hamvas' writing, *A joga metafizikája* [The metaphysics of Yoga] (1943–44) edited in volume I of *Scientia Sacra* (book III) must have been read by him when circulated in typewritten copies. Readings of the Zuglói Circle also included M. Heidegger's *What is metaphysics?* of 1929. Függelék [Appendix] (compiled by Gábor Andrási), *Ars Hungarica* 1991/1. 62.

¹⁰ Molnár Sándor: *A festészet útja*. [The road of painting] Budapest, Irály Kkt., 2013. 11.

¹¹ Maurice Tuchman: Hidden Meanings in Abstract Art. E. Weisberger (ed.): *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles – New York, LACMA – Abbeville Press, 1986. 17–21. Molnár acquired books about them earlier, too: Andrási Gábor: A Zuglói Kör 1958–1968 [The Zuglói Circle]. *Ars Hungarica* 1991/1. 47.

¹² Andrási op.cit. 47–64.

¹³ Valérie Zuchuat: Jean Bazaine: Le regard d'un peintre sur la peinture (exercice de la peinture ou l'écriture de la quête). *Equinoxes*, 2004/3. <https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3.zuchuat.html>

¹⁴ Natalie Adamson: Against the Amnesiacs: The Art Criticism of Jean Bazaine, 1934–1944 (2005). *French History and Civilization*, <http://www.h-france.net/rude/2005conference/Adamson1.pdf>. The translation of the 1953 edition of Bazaine's book was owned by the Zuglói Circle. Függelék op.cit. 61.

(ti. a festészet autonómiájának, az avantgárd és a két világháború közti politikai-gazdasági kurzus által preferált realizmus mellett) alapja a világ szellemi lényegének érvényre juttatása volt.

Jean Bazaine korántsem az egyetlen alkotó, akihez – támpontként – Molnár Sándor érdeklődése köthető a művészet folytonosságát felmondó korabeli Magyarországon. De mivel jelzi a modern magyar művészet történeti, az 50-es években lappangó kapcsolatát a párizsi iskolával, ezen keresztül érzékelhető a hagyomány-folytonosság megteremtése és az egyéni utak érvényesülése is. A Zuglói Kör és Molnár Sándor gyakorlatot/tapasztalatot szerzett az absztrakt művészetben elődeik, a budapesti Európai Iskola és különösen Bazaine írásain és (szerkezetes) festészetén keresztül. A francia mester munkáin az 1950-es évek végétől figyelhető meg a határozott formák, képi irányok elmaradása és a természeti impressziók határvonalak és motívumok nélküli rögzítése egymáshoz közeli, plasztikus ecsetvonások által, a színek szomszédos, tiszta színeinek alkalmazásával (*La mer à midi*, 1960, *Ombre sur la mer*, 1963). Ez a geszturális festészet közel áll a művészettörténet „új iskolája”, az amerikai absztrakt expresszionisták, különösen Mark Rothko festészetének a 40-es évek végén bekövetkezett fordulatához.¹⁵ Rothko színmezői ugyan rendkívül vékony, de az erős színeket határozottan felvivő ecsetvonások nyomán keletkeztek, melyek a mezőket – ugyancsak kontúrok nélkül, mintegy elfogyva – megjelenítik. Rothko hangsúlyozta az ilyen, „szavak” vagy elbeszélhető tartalom nélküli kép saját, kifelé és befelé egyaránt ható potenciálját, s összefüggésbe hozta a csenddel és a kép megnövelt méreteivel is, melyek alkalmat adnak a nézőnek a „bennélétre”. Molnár Sándor nagy, „üres képei” a 60-es évek közepén ezekből a festői tapasztalatokból születtek. (Cím nélküli, csupán számozott voltak Rothko új korszakára utalt.)

Az absztrakt expresszionisták az esztétika-alapú művészetfogalom megváltoztatását is igényelték. Rothko bízott abban, hogy képei átalakulást idéznek elő a nézőikben, hogy megérinti őket a bennük rejlő, megnevezhetetlen erő. Mint Molnár Sándor is írta 1980-ban: „A mű mindent elmond. Azért készült. Az ember belső képét, imaginációját mozgatja meg közvetlenül. Olyan, mint az érintés. Intim, és hatása azonnal teljes.”¹⁶ A houstoni Rothko-kápolna, melynek felavatására a festő halála után, 1971-ben került sor, különös alkalom volt arra, hogy a festőnek a készítése során egyre feltűnőbb transzcendentalizmusára terelje a figyelmet. A 14 nagy képet a festő hermetizmusa, kontemplatív alkotómódszere, de vallásossága következményének is tekintették, különösen Robert Rosenblum elemzése nyomán.¹⁷ Az eredetileg katolikus kápolna hatással is volt Rothkóra, aki három művét triptichonba szerkesztette – oltárképként.

A katolicizmus mellett kibontakozó, sokféle 19-20. századi spiritualizmusba Bazaine és a Rothko-kápolna színekre alapozott absztrakciójának időtlensége éppúgy belefér, mint a metafizika – például a Bazaine által is nagyra becsült Henri Bergsoné¹⁸ – vagy a jóga tanítása a szellem tudatos fejlesztéséről. Molnár Sándor *Festőjogájának* első publikált meg-

Jean Bazaine was not the only artist who was a point of orientation for Sándor Molnár in a Hungary that had relinquished the continuity of art. Since, however, it indicates the historical connections of modern Hungarian art (latently in the fifties) with the Paris school, it well demonstrates the need for continued tradition as well as the assertion of individual paths. The Zuglói Circle and Sándor Molnár gained experience in abstract art through the writings and (structured) painting of their predecessors the European School of Budapest and particularly Bazaine. Distinct forms, pictorial directions began to disappear from the French master's works in the late 1950s and the impressions of nature began to be conveyed without boundary lines and motifs by plastic brushstrokes placed closely to one another, applying the pure neighbouring hues of the colour wheel (*La mer à midi*, 1960, *Ombre sur la mer*, 1963). This gestural painting is close to the painting of the “new school” of art history, of American abstract expressionists and particularly to the turn in Mark Rothko's painting in the late forties.¹⁵ Rothko's colour fields arise from very thin but firm brushstrokes in strong colours, making up the fields without outlines, the strokes running short, as it were. Rothko stressed the inherent, outwardly and inwardly effective potential of such pictures without “words” or narrative contents, pointing out their connection with silence and the enlarged size of his canvases which made the viewer feel “enveloped within”. Sándor Molnár's large-scale “empty pictures” stemmed from such painterly experiences in the mid-'60s. (Their lack of titles except for numbers alluded to Rothko's new period.)

Abstract expressionists also expressed the need to change the aesthetic-based concept of art. Rothko hoped that his painting would generate a transformation in the viewers, that the inherent, unnamable force in it would touch them. As Sándor Molnár put down in 1980: “The work tells everything. That's why it was made. It directly activates man's inner sight, imagination. It is like a touch: intimate and immediately consummate in its effect.”¹⁶ The inauguration of the Rothko Chapel in Houston after the painter's death, in 1971, was a good opportunity to direct attention to his growing transcendentalism over the years of engagement with the chapel. The 14 large paintings were seen as the outcome of the painter's hermeticism, contemplative working method and also of his religiosity, especially after Robert Rosenblum's analysis.¹⁷ The originally catholic chapel did influence Rothko, who composed a triptych out of three of his works for an altarpiece.

The diverse trends of spiritualism unfolding in the 19th–20th centuries parallel with Catholicism have room for Bazaine and the timelessness of the colour-based abstraction of the Rothko Chapel, as well as metaphysics, e.g. Henri Bergson's highly esteemed by Bazaine,¹⁸ or the teaching of yoga on the deliberate development of the spirit. The first formulation of Sándor Molnár's *Painting-yoga* in print is his *Ars Poetica* of 1980:¹⁹ “Man, the artist and hence art are immovably attached to the

¹⁵ Mark Rothko egy kiállítási katalógusa megvolt a Zuglói Kör könyvtárában. András i.m.

¹⁶ Beke-Hegyi-Sinkovits i.m. 120.

¹⁷ *Modern painting and the Northern romantic tradition. Friedrich to Rothko*. Harper & Row, New York, 1975. Földényi F. László: *Caspar David Friedrich*. Budapest, Helikon, 1986.

¹⁸ H. Bergson: *Teremtő fejlődés* (1907). Budapest, Akadémiai, 1930.

¹⁵ An exhibition catalogue of Mark Rothko was also included in the library of the Zuglói Circle. András i.op.cit.

¹⁶ Beke-Hegyi-Sinkovits op.cit. 120.

¹⁷ *Modern painting and the Northern romantic tradition. Friedrich to Rothko*. Harper & Row, New York, 1975. Földényi F. László: *Caspar David Friedrich*. Budapest, Helikon, 1986.

¹⁸ H. Bergson: *Teremtő fejlődés* (1907) [Creative evolution]. Budapest, Akadémiai, 1930.

¹⁹ Beke-Hegyi-Sinkovits op.cit. 120–121. At length: entitled *Festő-jóga 1966* [Painting-yoga 1966]: Molnár Sándor. Catalogue, Budapest, Múcsarnok/Kunststhal, 1997. 23–27, in full: Molnár Sándor: *A festészet útja* op.cit.

fogalmazását 1980-ból ismerjük *Ars Poetica*ként:¹⁹ „Az ember, a művész és így a művészet is megmozdíthatatlanul kötődik a szellem örök és megváltoztathatatlan erőihez. Vele egy. Ez léte és a mű tartalma.” A jóga és az alkímiaként felfogott festészet feszes módszert kínálnak az univerzális szellemmel való egyesülés útjához. Ennek szakaszait Molnár a négy természeti alapelem (föld, víz, tűz, levegő) spiritualitás szempontjából felállított sorrendje és a közbeiktatott kristály festői értelmezése szerint szabta meg. Bazaine ugyancsak kutatta – habár inkább különböző „természetkép”-típusaihoz – ezeket az elemeket, míg 1968 után s különösen az 1990-es években egyértelműen a fény vált a fő témájává (*Lumière marine*, 1991), s ez összefügg az 1930-as évektől folytatott egyházművészeti tevékenységével is, melynek során számos templom színes ablakait tervezte vagy restaurálta. Molnár ekkoriban már a kristállyal foglalkozott, majd a negyedik, a levegő-elemmel. Korábbi tűzképei és a *Kristályképek* fénnel teliek: a tűzképek az anyag ragyogó, intenzív színvilága, a kristályképek pedig a visszafogott anyaghasználat okozta transzparencia miatt. Utolsó, máig készült, levegőképeknek nevezhető sorozata céljaként az „őssállapotot” nevezte meg, a Semmit, mely egyszerre üres és (fénnel) telített.

Az időben

Molnár első, 50 évvel ezelőtti üres képei egy gyors és alapos kortárs művészeti áttekintés-megértés-kisajátítás (a felkészülés) keretében születtek. Az időbeliség: a mindenkori jelen tudata és megformálása ugyanis hozzátartozik ahhoz a kiindulóponthoz, melyre a jóga és az alkímia épülhetnek, amelyek lényegi célja viszont az adott (egyéni) idő és megszerezhető tudás felszámolása az egyetemességgel való egyesülés érdekében. A *Principium*okkal kezdetét vette a festőjoga, az ember, a művészet (k)i művelése. Molnár ezzel kapcsolatos első, ismert feljegyzése 1979. október 20-i: „a művészi nyelv határterületeinek kutatása, az új anyagok beépítése a művészi nyelvbe [...] A fogalmi kioperálása. A MŰ-TÁRGY. A mű tárgyszerűsége, a tárgyhoz, az egyszerű realitáshoz való közeledése.”²⁰ A *Principium*okban ez történt meg az üres képek (pl. fehérek) tárgyszerű összeillesztésén (*Principium*, 1970, 1978), keretük tárgyas megformálásán (például spárgával: *Principium/Szamuraj*, 1978) vagy eltüntetésén (1976)²¹, illetve a képmező felszabdálásán, felosztásán (például fával, 1978, 1979²²), elfedésén (műanyag fóliával, 1976), a festővászon fára, farostlemezzre cserélésén (1979) és a beépülő faelemek megmunkálásán keresztül (1980). Közben a képek részben megőrizték erős, tiszta (vörös, türkiz) monokrómiájukat, minimalista jellegüket és az ecsetvonások élő karakterét, illetve ezek a tulajdonságok semlegesítődtek, lemondva a képek egyéni műalkotásokként való megkülönböztethetőségéről. Mindezek akkor történtek, amikor *Határesetek* címen Pogány Gábor művészettörténész kiállítást rendezett az Iparművészeti Múzeumban a tárgy és műtárgy, valamint a különböző tárgyas művészetek közt tapasztalt átmenetek

eternal and unchangeable forces of the spirit. They are one. That is the existence and the content of the work.” The yoga and painting conceived as alchemy offer a strict method for the road to union with the universal spirit. Molnár defined the sections of this road in the order of the four elements (earth, water, fire, air) in terms of spirituality and the pictorially interpreted interpolated crystal. Bazaine also studied these elements, but mostly for his different types of “nature images”, before light became his main theme from 1968, and especially in the 1990s (*Lumière marine*, 1991). That was also in connection with his activity in ecclesiastic art from the '30s, designing or restoring stained glass windows for many churches. Molnár was preoccupied with the crystal at that time, before immersing into the fourth element, air. His earlier fire pictures and the *Crystal pictures* are saturated with light, the fire pictures on account of the bright intense colour scheme of the material, the crystal pictures though the transparency caused by the reserved use of material. The goal of his last, still growing series, that of the air pictures is determined as the “primary state”, Nothingness that is empty and full (of light) at the same time.

In the time

Molnár's first empty pictures 50 years ago were the outcome of a rapid and thorough process of survey–comprehension–appropriation of contemporary art (the preparation). Being in time, the sense and formulation of the actual present belongs to the starting point onto which yoga and alchemy can be built, while the essential goal of which is the elimination of given (individual) time and attainable knowledge in the interest of union with the universal. The *Principium* pictures launched the painting-yoga, the cultivation/improvement of man and art. Molnár's first known pertinent note is dated 20 October 1979: “researching the border areas of the artistic language, incorporation of new materials into the language of art [...] removal of the conceptual. The ART-OBJECT. The materiality of the art work as object, bringing it close to things, to simple reality.”²⁰ That took place through the object-like assembling of the empty (e.g. white) pictures (*Principium*, 1970, 1978), the fashioning of their frames (e.g. with string: *Principium/Samurai*, 1978) or their obliteration (1976)²¹, the cutting up or subdivision of the picture field (e.g. with wood, 1978, 1979²²), its covering (with plastic foil, 1976), replacing the canvas with wood, plywood (1979) and the moulding of the built-in wooden elements (1980). Nonetheless, the pictures retained their powerful, pure (red, turquoise) monochrome, minimalism and the vivid character of the brushstrokes while these features became neutralized and the pictures resigned from being differentiable as individual works of art. This took place at the time when art historian Gábor Pogány organized an exhibition in the Budapest Museum of Applied Art with the title *Border cases* on the contemporary phenomenon of transitions between object and art work, between diverse objectified arts (1978), when and the first definitions of object art (Objektkunst) were proposed. Sándor Molnár

¹⁹ Beke-Hegyi-Sinkovits i.m. 120–121. Bővebben: Festő-jóga 1966 címmel: *Molnár Sándor. Katalógus*, Budapest, Múcsarnok, 1997. 23–27. Teljességében: Molnár Sándor: *A festészet útja* i.m.

²⁰ Beke-Hegyi-Sinkovits i.m. 120.

²¹ Az 1981-es kiállítás katalógusában szereplő, 130 × 200 cm-es mű Fábán László könyvében tévesen *Metamorfózis*ként szerepel.

²² Beke-Hegyi-Sinkovits i.m. 122. I. tévesen a két, 1979-es *Principium*ot is 1978-ra datálja.

²⁰ Beke-Hegyi-Sinkovits op.cit. 120.

²¹ The work measuring 130 × 200 cm in the exhibition catalogue of 1981 is mistakenly named as *Metamorphosis* in László Fábán's book.

²² Beke-Hegyi-Sinkovits op.cit. 122: the two *Principium* pictures of 1979 are mistakenly dated to 1978, too.



Kristály No. 7 | Crystal No. 7., 1998–99 | olaj, vászon | oil on canvas | 100 x 70 cm

kortárs jelenségéről (1978), és megszülettek a tárgyművészet (Objekt-kunst) első meghatározásai. Molnár Sándor a teret is birtokba vette az új anyagok (vas, alumínium) révén képiségüket veszített tárgyaival és megismétlésükkel, összeszerelésükkel (*Principium*, 1976) vagy önmagukat tükröző felbontásukkal (műbőr, fa, 1980). Ezek az utóbbi, a képforma geometriáját megőrző és többszöröző képsobrok, illetve tárgyak a geometria tisztán logikai műveletei során születtek, mondhatni: kegyetlen következetességgel.

Közben és ezután a víz- és a tűz-elem alkímiai műveleteibe fogott, és vitte végig őket a jóga tudatfokozatai (mítosztudat, fénytudat) szerint, gazdag, szenvedélyes világokat alkotva.²³ Mondhatnánk, hogy az 1970-80-as években kibontakozó új képiséggel, illetve a mitológia-kisajátításokkal összhangban,²⁴ ha nem lett volna előre elhatározott ez az út. (Az egybeesés a szellemnek a jogában leírt útját, azaz a művészetek spirituális meghatározottságát igazolja.²⁵ Érvényessége az egyéni művészi életutakban is kimutatható: Hantai Simon Franciaországban formálódott életműve a sűrű, szerves *Bendők* sorozatától [1964-67] jutott el a *Fehérekig* [1973-74].²⁶ Molnár a logoszhoz a természeti ele-

also took possession of space with his objects that lost their pictorial quality through the use of new materials (iron, aluminum), through repeating and assembling them (*Principium*, 1976), or through their decomposition mirroring themselves (imitation leather, wood, 1980). The latter picture sculptures or objects which preserve and multiply the geometry of the picture format were born via the purely logical operations of geometry, with ruthless consistency.

Parallel with and after this phase, he began alchemic operations with the water and fire elements, conducting them through the stages of consciousness in yoga (mythic consciousness, light consciousness) to produce rich and passionate worlds.²³ One might say he did so in accord with new pictoriality unfolding in the 1970s-'80s and with the expropriations of mythology,²⁴ had this road not been predetermined. (The coincidence is proof of the path of the spirit as described by yoga, i.e., of the spiritual determination of art.²⁵ Its validity can be demonstrated in other individual life paths as well: Simon Hantai's oeuvre created in France progressed from the series of dense organic *Stomachs* [1964-67] to the *Whites* [1973-74].²⁶ Molnár arrived at Logos through the cognition of the crystal, a natural-formal phenomenon that stands out among the natural elements but is essential for the comprehension of the universe (for thinking). With geometry interpreted as the spatial appearance of the number, of mathematics, a systemic abstract language of art was born. Crystal growth, crystalline forms, twinning and diverse combinations became the inexhaustible sources of variants of the *Crystal pictures*. From there he arrived at the personal, spiritual ad universal state of saturated emptiness authenticated by his whole life and artistic endeavor: the artistic interpretation of the last element, air.

From time into Time

I discuss the *Crystal pictures*²⁷ as the direct precedents of the *Emptiness pictures* at somewhat greater length. When the series of oils, water-colours and ink drawings²⁸ were made, Sándor Molnár looked back upon the masters, just as he had done at the beginning of his career. In his essay on Ferenc Martyn²⁹ he termed the last period of the master's oeuvre (the 1970s) as spent under the aegis of the "Crystal operation".³⁰ This operation is "the eternal and immortal world of the number and geometry in art. I mean the qualitative number, not the quantitative

²³ Molnár Sándor *rajzkiállítása*. Budapest, Francia Intézet – Óbuda Galéria, 1986; Molnár Sándor. *Kiállítás és katalógus*, Budapest, Műcsarnok, 1997.

²⁴ Ezért is lett része Molnár Sándor tűz-korszaka a *80-as évek – Képzőművészet* című kiállításnak (Budapest, Ernst Múzeum, 1994, kurátor: Keszler Katalin), illetve vándorkiállításnak (Párizs, Institut Hongrois).

²⁵ Érvényes ez a 20. század végének neo-absztrakciója (például Gerhard Richter) és Molnár kristálykorszakának egybeesése is. A neo-absztrakció mint korszak: Daniel Wheeler: *Art Since Mid-century*. London, Thames and Hudson, 1991.

²⁶ Hantai. Budapest, Ludwig Múzeum – Kortárs művészeti Múzeum, 2014

²³ Molnár Sándor *rajzkiállítása*. [Exhibition of Sándor Molnár's drawings] Budapest, French Institute – Óbuda Gallery, 1986; Molnár Sándor. *Exhibition and catalogue*, Budapest, Műcsarnok/Kunsthalle, 1997.

²⁴ That is one reason why Sándor Molnár's fire period was included in the exhibition entitled *The Eighties – Art* (Budapest, Ernst Museum, 1994, curator: Katalin Keszler) and in the itinerant exhibition (Paris, Institut Hongrois).

²⁵ That also applies to the coincidence of the late 20th century neo-absstraction (e.g. Gerhard Richter) and Molnár's crystal period. The neo-absstraction as period: Daniel Wheeler: *Art Since Mid-century*. London, Thames and Hudson, 1991.

²⁶ Hantai. Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2014.

²⁷ Lajta Gábor: Az égi város mértana. [Geometry of the celestial town] *Új Művészet* 2004/2. 14-19.

²⁸ Molnár Sándor: *Kristályképek 1994-2002*. [Crystal pictures] Exhibition and catalogue, Budapest, Ernst Museum – Szinyei Szalon, 2003.

²⁹ Vitorlás fekete lobogókkal. [Sail-boat with black flags] *Új Művészet* 1996/8.; Az időtlenség kulcsa. Lossonczy Tamás köszöntése. [The key to limelessness. Greeting Tamás Lossonczy] *Új Művészet* 1999/10. 10-11.

³⁰ He calls our attention to crystal pictures in the oeuvre of Tamás Lossonczy, too: Molnár Sándor: Az időtlenség kulcsa. Lossonczy Tamás köszöntése. [The key to limelessness. Greeting Tamás Lossonczy] *Új Művészet* 1999/10. 10-11.

mek közül kilógó, de a világegész felfoghatósága (a gondolkodás) számára lényeges természeti-formai jelenség, a kristály megismerésével tért meg. A szám, a matematika térbeli megjelenéseként értelmezett geometriával egy rendszerszerű, elvont művészet nyelve született. A kristálynövekedés, a kristályformák, ikresedések és sokféle társulások kimeríthetetlen forrásai lettek a *Kristályképek* változatainak. Innen érkezett a telített üresség egész élet- és festői útjával hitelesített személyes, szellemi és univerzális állapotához az utolsó, a levegő-elem jegyében és művészi értelmezésével.

Az időből az Időbe

A *Kristályképekkel*²⁷ mint az *Üresség*-képek közvetlen előzményével kissé bővebben foglalkozom itt. Az olajfestmény-, akvarell- és tusrajz-sorozatok²⁸ készülésekor – csakúgy, mint pályája kezdetén – Molnár Sándor visszatekintett a mesterekre. Martyn Ferencről írt dolgozatában²⁹ az ő utolsó képeinek korszakát (1970-es évek) nevezi úgy, mint amely a „Kristály művelet” jegyében telt.³⁰ Ez a művelet „a szám és a geometria – örök és halhatatlan világa valamely művészetben. Nem a mennyiségi számról van szó, hanem a minőségi számról. A szám öröklétmámor – a végső valóság – és a primordiális rend – a minden jelenség végső gyökében lévő alapszimbólum. A szám alakja a geometria, a geometria a világot a számok jegyében ábrázolja. A geometria a szám formája, és a forma visszautal a számra. A geometria testet öltése a KRISTÁLY. / A lélek gondolkodási formája az analógia, az áthatás. A számnál az analógiák véget érnek és örök ideákká kristályosodnak. A számok az ideák jelentései. / Mivel a művészet a létezés egészét³¹ mondja ki, semmit nem hagy veszendőbe menni, (ezért) mikor a művész elér az ideákhoz, áthatásba kell hozza az analógiákat az örök ideákkal.³² Olyan formát kell teremtsen, ahol az analógiák személyessé teszik az ideákat, és az ideák örökké, megmásíthatatlan végső valóságokká alakítják az analógiákat. Ez az »élő – személyes – geometria«.

A „szent geometria” már Bonnard barátja, a Nabik által alapított Ranson-akadémián tanító Paul Sérusier *A kezdetek* vagy a piramidális formákat lebegtető *Tetrahedronok* című festményein (1910 k.) megjelent. Ezek azonban a világot a földi természet színeivel meghatározott térként mutatják meg, azaz nem elvontságában, esszencialításában, amitől a geometria „szent” lehetne. Az akkoriban született Martynnal közel egyidős Bazaine³³ kristályképeinek a bretagne-i (penmarchi) Madeleine-kápolna absztrakt színes ablakait tarthatnánk (1981),³⁴ ha a molnári értelemben

²⁷ Lajta Gábor: Az égi város mértana. *Új Művészet* 2004/2. 14–19.

²⁸ Molnár Sándor: *Kristályképek 1994–2002*. Kiállítás és katalógus, Budapest, Ernst Múzeum – Szinyei Szalon, 2003.

²⁹ Vitorlás fekete lobogókkal. *Új Művészet* 1996/8.; Az időtlenség kulcsa. Lossonczy Tamás köszöntése. *Új Művészet* 1999/10. 10–11.

³⁰ Lossonczy Tamás életművében is felhívja a figyelmet kristályképekre: Molnár Sándor: Az időtlenség kulcsa. Lossonczy Tamás köszöntése. *Új Művészet* 1999/10. 10–11.

³¹ Másként a realitások összessége, a valóság: „A szellem, lélek, természet Egysége, ahol a természet nem tárgy, hanem metafizikai érintés, és ezt csak a személy teremtheti meg.” Molnár Sándor: „A halál utáni világ felé...” Arshile Gorky kiállítása Bécsben. *Új Művészet* 1991/7. 20.

³² Áthatás: különböző megfeleléseken keresztül a forma „jelentéstartománya” megnő, azaz a természet (valóság) és a szellem áthatja egymást. Molnár Sándor: A lélek fekete madara. Emlékezés Bán Bélára. *Új Művészet* 1999/5. 28.

³³ Bazaine kortársai és barátai, az Új Párizsi Iskola tagjai (pl. Roger Bissière, Manessier) 1930 körül látogatták a Ranson-akadémiát, ahol Bissière mester is lett.

³⁴ <http://www.lavieb-aile.com/article-chapelle-de-la-madeleine-a-penmarc-h-les-vitraux-de-jean-bazaine-104010551.html>

number. The number is the fundamental symbol of the ecstasy of eternal existence and of primordial order in the ultimate root of everything. Geometry is the form of the number, geometry represents the world in terms of numbers. Geometry is the form of the number, and the form refers back to the number. The embodiment of geometry is the CRYSTAL. (The soul's form of thinking is analogy, interpenetration. When we come to numbers, analogies end and crystallize into eternal ideas. Numbers are the meanings of the ideas.) Since art utters the totality of existence³¹, not letting anything perish, the artist – when he arrives at the ideas – must bring the analogies into interaction with the eternal ideas.³² He must create a form in which the analogies turn the ideas personal and the ideas turn the analogies into eternal, unchangeable, finite realities. This is the living – personal – geometry.”

“Sacred geometry” already appeared in *The beginnings* (c. 1910) or *Tetrahedra* with hovering pyramidal forms by Paul Sérusier, a friend of Bonnard and teacher at Ranson Academy founded by the Nabis. These, however, present the world as a definite space with the colours of an earthly nature, instead of its abstract essence which would render geometry “sacred”. The abstract stained glass windows of the Magdalene chapel in Bretagne (Penmarc'h) (1981)³³ could be seen as the crystal pictures of Bazaine³⁴ born nearly the same time as Martyn, if the decisive role in them were assigned to the ideas in Molnár's interpretation of the word, and not to a sense of sanctity. And again, the stained glass window made for Cologne cathedral by Gerhard Richter³⁵ (2007), a contemporary of Molnár who began his career at the time of the Vietnam war with the *Grey pictures* of “hope”, that is, with monochrome painting in terms of spiritual unity, could be seen as his crystal work, had the analogies of the soul touched the mathematically calculated system of variations of the stained glass pieces.³⁶ I intend these examples to emphasize the uniqueness of the specific geometry of the *Crystal pictures* as the outcome of Molnár's idea consciousness (i.e. art). (I mention stained glass windows as analogies because the crystal's relation to light [absorbing, reflecting, radiating it] is partly akin to the stained glass windows that let in light, filter it and radiate it over the interior space.)

A crystal is a geometric body bounded by flat faces, its elements extend in all three directions by a repetitive pattern, these elementary cells coalescing into the three-dimensional crystal lattice. It is capable of growth, governed by unchanged principles. The *Whirlpool-crystals* constituting the *Crystal pictures* (1994–97) and the static *Crystal pictures* (1996–2000), as well as the numbered series of Crys-

³¹ In other words, the sum total of realities, Reality: „The Unity of spirit, soul and nature where nature is not an object but a metaphysical touch, and it can only be created by a person.” Molnár Sándor: „A halál utáni világ felé...” Arshile Gorky kiállítása Bécsben. [Toward the world after death... Exhibition of Arshile Gorky in Vienna] *Új Művészet* 1991/7. 20.

³² Interpenetration: through diverse correspondences the „field of meaning” of a form increases, that is, nature (reality) and the spirit interpenetrate. Molnár Sándor: A lélek fekete madara. Emlékezés Bán Bélára. [The black bird of the soul. Remembering Béla Bán] *Új Művészet* 1999/5. 28.

³³ Bazaine's contemporaries and friends, members of the New Paris School (e.g. Roger Bissière, Manessier) attended the Ranson Academy around 1930 where Bissière became a master.

³⁴ <http://www.lavieb-aile.com/article-chapelle-de-la-madeleine-a-penmarc-h-les-vitraux-de-jean-bazaine-104010551.html>

³⁵ Wheeler op.cit. 335.

³⁶ Though the aim of Richter and the client was to revive the colour effect caused by the medieval windows, this was produced now in a purely mathematical way.

vett ideák, s nem a szentség érzelve jutottak volna döntő szerephez benne. S viszont: a Molnárral kortárs, a pályáját a vietnámi háború idején a „remény” *Szürke képeivel*, azaz – a spirituális egység jegyében – monokróm festéssel kezdő Gerhard Richternek³⁵ a kölni dóm számára készített színes ablakát (2007) tekinthetnénk az ő kristálművének, ha a színes üveglapok matematikailag kiszámított variációs rendszerét a lélek analógiái megérintették volna.³⁶ Ezzel a *Kristályképeknek* a Molnár-féle ideatúdát (azaz a művészet) saját geometriájaként létrejött, különleges voltára célok. (Azért említek színes ablakokat párhuzamként, mert a kristály kapcsolata a fényvel [elnyeli, visszaveri és sugározza] a fényt áteresztő, megszűrő, de a teret vele besugározni képes színes ablakokéval részben rokon.)

A kristály síklapokkal határolt mértani test, elemei a tér mindhárom irányában, ismétlődő minta szerint helyezkednek el, térrácsát ezek a háromdimenziós elemi cellák hozzák létre. Növekedésre képes, változatlan elvek alapján. A *Kristályképek* alkotó Örvény-kristályok (1994–97) és a statikus Kristály-képek (1996–2000), valamint a monokrómia és a sík felé hajló, a belső arányokat tekintve kiegyenlítő és a térformákat olykor mintegy kitergető Kristály-üresség (1999–2002) számozott sorozataiban a kristályformák sokasága szemlélhető, sokféle pozícióban, méretben (a mikrokoszmikustól a makrokoszmikusig), színben és ezek összefüggéseiben. A képszerkezet összetett: a kép sarkaira feszített és központos, de központtá vált egy-egy poliéder valamely sarka is, melyben összegződnek vagy melyből szétáradnak a formát jellemző erőik, s ha ezeket megtörni látjuk, ott nemcsak növekedéssel, ikresedéssel számolhatunk, de kisebb (poliszintetikus) formák születésével is. Egy életteli világegyetem a színkör teljességében – más és más hangsúllyal – van jelen mindegyiken, még ha az alapszínek (sárga, piros, kék) felé tendáló Kristály-üresség képein alig-alig fedezhetők is fel a kiegészítő színek (narancs, zöld, lila). A formák a matematikailag megalapozott geometriai teljességet prezentálják, a teljes és a redukált színvalóörök használatuk is. Egészen más intuíciból és technikával született Hantai transzcendens geometriája („fehér” képek), transzparens, tiszta színek sokaságával a gyűrt vászon geometrikus alakzataiban, érvényre juttatva az üresen maradt részek fényét. Molnár Sándor három sorozata önmagában is fokozatokat jelöl az intenzív szellemi-fizikai alkotóerő működésétől a benső és a képvilág lecsendüléséig. Ehhez az anyagok-technikák megválogatása is hozzátartozik. Mintha a festékanyagok megfeleltethetők lennének a sorozaton belül alakuló sorozatokban érvényesülő „áthatásokkal”: az Örvény-kristályok a teremtés energiáit és a szerkesztés szigorát sugározzák a föld- és tűz-elem anyagaival, a tussal és az olajfestékkel. A lágyabb anyagú és áttetsző akvarell a következő fázisban bukkan fel (*Kristály-képek*), a lélek és az ideák felé fordítva az anyagi létezését. A festő az anyag-lélek-szellem (idea) emelkedő útján járva kalauzolja nézőjét. A három kristálsorozat végén a *Kristályképek* úgy alakultak át üres képekké, hogy a képsík négyzetének sarkaira feszített térkompozíciók centrális vagy központ nélküli, lebegő térnek adták át a helyüket (*Kristály-üresség No. 17–26, 2000–2002; 99, 103, 108, 2001*).

Molnár Sándor művészetében a szám-alapú geometrikus kristályképek a világegyetem egységének megragadása felé vezetnek.

³⁵ Wheeler i.m. 335.

³⁶ Jóllehet Richter és a megrendelő célja volt a középkori ablakok okozta színhatások előidézése, ezt tisztán matematikai úton állították elő.

tal emptiness (1999–2002) tending towards monochromy and planarity, with an equalization of inner proportions and the spreading out of spatial bodies in plane, provide a multitude of crystalline forms in diverse positions and (microcosmic to macrocosmic) sizes, in different colours and interrelations. The picture surface is complex: it is stretched to the corners and centralized, but a corner of any polyhedron could become a centre in which forces characterizing the form gather or from which they emanate. Where these forces appear to break, there not only growth or twinning but also the emergence of smaller (polysynthetic) forms can be expected. A living universe in the totality of the colour wheel is present in each picture with varying emphases, even if one can hardly discern the complementary colours (orange, green, purple) in the pictures of Crystal emptiness tending toward the primary colours (yellow, red, blue). The forms present the totality of mathematically established geometry, even in the use of full or reduced colour values. Wholly different was the intuition and technique behind Hantai's transcendental geometry ("white" pictures) with a multitude of pure colours in the geometric formations of the crumpled linen, throwing into deep relief the light of the spaces left blank. Sándor Molnár's three series also indicate three stages, from the working of the intense spiritual-psychic-physical creative power to the tranquillization of the inner and the pictorial world. That also implies the selection of the appropriate materials and techniques. The painting materials appear to correspond to the "interpenetrations" of the series within series: the Whirlpool crystals radiate the energies of creation and the rigour of structuring with the materials of the earth and fire elements, ink and oil. The softer and translucent watercolour appears in the next phase (Crystal pictures), luring the material existence towards the soul and the ideas. The painter guides the viewer along the rising path of matter – soul – spirit (idea). The *Crystal pictures* at the end of the three crystal series get transformed into empty pictures so that the spatial compositions stretched to the four corners of the rectangle of the picture plane gave way to centralized and centerless hovering space (*Crystal emptiness* no. 17–26, 2000–2002; 99, 103, 108, 2001).

In Sándor Molnár's art the number-based geometric crystal pictures lead toward the grasping of the unity of the universe.

Emptiness

That is why in the next major cycle (*Emptiness*) the motif of "explosion," which accentuated the lines of force and centres of light and radiation in all three series and techniques of the *Crystal pictures*, is rare to find. The plenitude of small and large interpreted centres vanish in the *Emptiness pictures*, but the centre itself, the One that radiates appears from time to time. It connects the new series to the spiritual energies of the previous ones.

In several empty pictures the centre appears like a world without form. From the blinding white spot in the centre of picture no. 64 brushstrokes are radiating, becoming massive lines in which colours are hiding that crop up in tiny colour centres toward the edge of the picture: yellows and ochres with a red or two in the upper zone and only reds around the bottom. In this way, the vertical picture format also functions as a life- and thought axis, the lower section pointing

Üresség

Következő, nagy (*Üresség*) sorozatában ezért már csak ritkán találkozunk a „robbanás” motívumával, mely a *Kristályképek* mindhárom sorozatában és technikájában a fény és a sugárzás (valamint a formák) erővonalait és centrumait hangsúlyozta. A kis és nagyobb centrumok értelmezett sokasága az *Üresség*-képeken eltűnik, de maga a centrum, az Egy, mely szétsugárzik, fel-feltűnik. Összeköti az új sorozatot az előzőben megmutatkozó szellemi energiákkal.

A központ számos üres képen fehér, formát veszített világként jelenik meg. A 64. számú kép közepének vakító fehér foltjából ecsetvonások sugároznak szét, testes vonalakká válva, melyekben színek rejtőznek, és ezek a kép szélei felé – kis színeközpontokban – fel is bukhatnak. A képsík felső részében sárgák és okkerek egy-két pirossal, lent csak pirosak. A függőleges képforma így élet- és gondolati tengelyként is funkcionál, melynek alsó része a föld és tűz világa, a felső pedig az ideák felé mutat. A középső, fehér ragyogás fent derengő kék és halvány meleg színné válik, lefelé pedig sokasodnak a színek: a kék mellett zöld, halványpiros keveredik a fehérbe. A „fönt” dantei, paradicsomi, szellemi, egyes formák nélküli világ, a „lent” a természet sokszerűsége felé nyitott. A sugarak kristályszerű képződményekké válnak (még tartalmazva a kristály-eredetű földi sugarakat): fentebb okker-rózsaszínben, lentebb kék-zöld-rózsaszínben. A világ összetett: anyagi, lelki és spirituális voltát tételezi a kép, egy lehetséges szellemi központtal összefüggésben. A vonalak (mint az Egy formái) spirituális erővonalak, s a felsejlő formák tagolatlanok. (Hasonló ehhez a képstruktúrához a 175. számú, *Robbanás* című kép, 2011.)

Ha ezek a képek átmenetek a tiszta szellemi világ felé, úgy döntő elem bennük a formák és önálló színformák, a határvonalaik eltűnése s a víz-elemhez (a lélekhez) tartozó, határozatlan színek megjelenése, amit a Kristály-üresség akvarelljei (például: 103. sz.) előlegeztek. Később is keletkeztek hasonló *Üresség*-képek (153. sz.), a zöld kiiktatásával egyértelműbben szellemi világot jelenítve meg, melyben a központ fehérjét kékes és halvány meleg színek (levegő-színek) árnyalják. Egy-másba simulnak az ecsetvonások (itt-ott látszik a spakli szélei mellett felhalmozódó festékanyag, őrizve a festő mozdulatot: 182. sz.).

Molnár a geometrikus („földkorszak”) képeit is áttekintette-átfogalmazta az üresség képeihez. A vásznat középütt négyfelé osztja a 69. számú *Üresség*-képen (2007), pontosabban: jelzi az osztást egy szénnel rajzolt, festékkel plasztikussá tett keresztvonal, melynek függőleges tengelyét alul spaklival szélesen kitörölte, felső részét viszont az anyag felrakásával emelte ki (okker és kék színjelzésekkel). Ez a függőleges tengely a képmező felső és alsó szélei felé is hangsúlyt kap, lent egy piros vonallal (vér? tűz?). Az alsó képmezőben két vízszintes sáv is elkülönül, színvonalal és kék, okker festékpontokkal jelölve. Itt a kék a döntő szín, mely a keresztet is övezi. Geometria és kereszténység, spiritualitás összefüggését állítja a (kép)világ közepébe tett kereszt, mely jelölheti az osztatlan, egységes, abszolút tér megközelítési irányait, de középpontjával magát a pontként felfogott ürességet-teljességet is. Ki tudja ezt? Az életutalással (vérvonal) mindenesetre a kereszt tájékozódási pont. (A 103. sz. *Üresség*-kép [2008] is hangsúlyozza a függőleges képformát, hasonlóan redukált geometriával: fent és lent vízszintes, középütt pedig alig észlelhető, hosszúkás mezőt alakítva ki egy plasztikus festékvonalakból

to the world of earth and fire, the upper zone to the realm of ideas. The white radiance in the middle transforms into dawning blue and pale warm hues upward, while downward the hues multiply: in addition to blue, green and pale red mingle with the white. The upper zone is “Dantesque”, paradisiac, spiritual, lacking individual forms, the lower is open toward the diversity of nature. The rays become crystalline formations (still containing the earthly rays of crystalline origin) in ochre-pink hues above and blue-green-pink below. The world is complex: it is postulated by the picture as a material, mental and spiritual existence in correlation with a possible spiritual/transcendental centre. The lines (like the forms of the One) are lines of spiritual force, the emerging forms are inarticulate. (Similar in structure is picture no. 175 entitled *Explosion*, 2011).

If these pictures are transitions to the purely spiritual realm, then the decisive element in them is the disappearance of form, of independent colour forms and boundary lines, and the appearance of indefinite colours belonging to the water element (the soul) anticipated by the watercolours (e.g. no. 103) of the Crystal emptiness series. Similar *Emptiness* pictures (e.g. no. 153) were created later as well in which the absence of green clearly alludes to a spiritual world, the central white being shaded by bluish and faint warm colours (air colours). The brushstrokes gently merge (here and there the accumulated paint can be discerned along the edge of the trail of the scraper, preserving the painting gesture: no. 182).

Molnár has also revised-reformulated his geometric (“earth” period) pictures for the emptiness pictures. In *Emptiness* no. 69 (2007) he divided the canvas into four in the middle, or more precisely, he indicated the division with a cross drawn in charcoal and given plasticity with paint, but he broadly scraped off the lower section of the vertical bar with the spackle knife, while he emphasized the upper section with massively applied paint (ochre and blue paint signals). This vertical axis gets further accents toward the upper and lower edges, with a red line (blood? fire?) below. In the lower picture section two strips are differentiated with a charcoal line and blue and ochre paint dots. Blue is the decisive colour here also surrounding the cross. The interrelation of geometry and Christianity, spirituality is declared by the cross set in the centre of the (picture) world: it might signify the directions of approach to the undivided, unified, absolute space, and with its centre point it might indicate emptiness-totality conceived as a point. Who can tell? At any rate, with its reference to life (blood line) the cross is a point of orientation. (*Emptiness* picture no. 103 [2008] also stresses the vertical format with similarly reduced geometry: a structure of massively moulded paint lines bring about horizontal strips above and below and a hardly perceptible elongated field in the middle.) In *Sunjata* (Shunyata, Emptiness) of 2010, whose white middle stretches nearly to the edges and is shaped like an imperfect Greek cross, the centre point (just a bit lower) being stressed by a cruciform line rising from the plane.

Thus, geometry has not ceased, it is embedded in voidness, too, and might lead to the experiencing of the eternally existing (God? space?) through a combination of Christian, metaphysical and Buddhist thinking³⁷, starting out from the earthly Christ (man), the proof of the former.

³⁷ “The nature of all things is being empty. That is Asia’s insight,” Molnár writes: A telített üresség. [Saturated emptiness] *Új Művészet* 1994/11. 35.



Sunjata No 154. (Szív) (Heart), 2009 | olaj, vászon | oil on canvas | 200 × 200 cm | részlet | fragment

álló szerkezettel.) A már 2009-es *Sunjata No 154. (Szív)*, melynek majdnem a szélekig kiterjesztett, fehér közepe egy nem tökéletes görögkereszt-formát idéz, a középpontot (kissé alább) ki is hangsúlyozza egy, a síkból kiemelkedő keresztvonalal.

A geometria tehát nem szűnt meg, benne van az ürességben is, mely a keresztény, a metafizikai és a buddhista gondolkodás³⁷ egyesítésével az állandó létező (Isten? tér?) megtapasztalásához vezethet, a létét bizonyító, földi Krisztustól (az emberből) kiindulva. A föld-elemre vagy az idea földi eredetére utal a kép közepére festett, Veronika kendőjére emlékeztető mező is, melyet sűrű festékvonalak különítenek el mind a négy irányból, s mely magába foglalja a már említett keresztvonalat (ez az arc elvont ábrája is lehet), egy körformában, melyet azonban csak belső és külső színfoltok határoznak meg (sárga, okker, kék és rózsaszín). A „keretező”, sűrű és rövid festékvonalak textilhatásúak. Hasonló a nagy görögkereszt széleinek megoldása is.³⁸ A geometria ezáltal „szentté”, az Egy jelévé válik.

³⁷ „Minden dolog természete, hogy üres. Ez Ázsia fölismerése” – írja Molnár Sándor: A telített üresség. *Új Művészet* 1994/11. 35.

³⁸ A képező keresztirányú, négyes osztása a 231., 232. számú üres képeken (2014) is jelzett.

The field in the middle reminding one of the Sudarium is an allusion to the earth element or the earthly origin of the idea; it is demarcated by dense brushstrokes of paint in all four directions and includes the mentioned cross line (it might as well be the abstract figure of the face) in a circular form only designated by colour patches inside and outside (yellow, ochre, blue and pink). The “framing” short and dense paint strokes give the impression of textile. The edges of the large Greek cross are similarly formed.³⁸ In this way, geometry becomes “sacral”, the sign of the One.

A different function is assigned to the geometric inner frame or its indication which separates the picture field and the canvas.³⁹ In the pictures of *Triptych* (no. 160, [2010]) the vertical lines drawn in charcoal to divide the canvases into never equal sections are partly visible. The sections are differentiated by colour and manner of painting. On the left edge of the first picture the colours of nature are clustered or lined up. The inner (vertical) frame of the section right of the middle

³⁸ The cross-shaped division of the picture field into four parts is indicated in the empty pictures no. 231, 232 (2014), too.

³⁹ Empty picture no. 76, 2007, no. 163, 164 (*Emptiness of emptiness*), 2010, no. 190 (*Feltámadás, Hommage a Fra Angelico*), 2011, no. 233, 2015, and no. 204, 2013.

Más a funkciója a képmezőt és a vásznat elkülönítő, geometrikus belső keretnek vagy a jelzésének.³⁹ A *Triptichon* (160. sz.) darabjain (2010) részben láthatók a szénnel húzott függőleges vonalak, melyek sosem egyenlő részekre osztják a vásznakat. A részek a színek és a festésmód révén is elkülönülnek. Az első kép bal szélén csomósodnak-fel-sorakoznak a természet színei. A második kép középtől jobbra lévő (függőleges) belső kerete is rücskös, amint a harmadik kép mindkét oldala, de ezek elvont, aranyszínűek. Fent és lent „rojtosodás”: mintha szakadozott-foltozott Maya-fátyol lenne a *Triptichon*, melyen átdereng a Valóság. A hármaskép közepétől kissé jobbra és lefelé csúsztatva itt is feltűnik a kereszt egy aranyos-rücskös négyzetben. Szárai rajzoltak, ráfestettek, illetve kikapartak, a széleken néhány piros ponttal.

Az absztrakt képkalkotás folyamata azt is érzékelteti, hogy a forma maga – a színnel, a térrel együtt – tartalmat közvetít, azaz jelentése van.⁴⁰ Mi történik akkor, amikor nem látunk formákat-határvonalakat a képmezőben? (Mint Malevics fekete négyzetében?) Hogyan beszéljünk róla, ha ezáltal nyelvi megnevezhetetlenné válik valami (mert nemforma)? A nyelv ugyan nem szabhat feltételt a képnek (Isten szava kivételével, melyben „a cselekvés és a megnevezés egybeesik”⁴¹), de ha a képben nincs (tárgyi, forma) valóságkontextus, csak átmenetnek gondolhatjuk el a megnevezhető vagy személyes jelenségek és az ismeretlen lét között. Molnár Sándor festői módszere és ifjúkori interjúja vezethet a nyelvi megértés útján. A módszer az analízis, mely a „tárgyból” kioldja a „formát”: „A tárgyba behatol a tér [...] a tárgy eltűnik a dinamikus struktúrában”.⁴² A kontúrja is eltűnik. Helyettük téri szerkezet, de kalligrafikus jel is születhet, a tér és a festő személyiségének áthatásaként, mely nemcsak a kép, hanem az alkotója számára is esemény: ön-maga elkeveredése a természettel.⁴³ A hermeneutika épp az ilyen képi világok feltárására vállalkozott. Bazaine írásait (*Exercice de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 1973) és festményeit – másokkal együtt – például Paul Ricoeur vizsgálta a nyelvszerűség szempontjából.⁴⁴ Itt a Martin Heideggerre ugyancsak hivatkozó Gottfried Böhm egyik elemzését veszem alapul Molnár képmezőinek vizsgálatakor úgy, hogy több művészi elemmel foglalkozom: a megadott vonalak természetével, a nem jel- vagy jelölő funkciójú ecsetvonásokkal, kalligráfiával és a ponttal.

A vonalak révén finoman tagoltak a *Triptichon* képmezői, de feltűnnek a „textil” széleinél és – szabad vonalakként – sokfelé, legfeljebb a kép jobb felső sarkában, átlós irányukkal befelé-kifelé egyaránt vezetve. Rövid, apró, határozott firkák ezek, szénnel, színes krétával, olykor az olajfesték színével megerősítve (például: 235. sz. kép). Izgatottnak (különösen a képszéleken), olykor lágynak és érzékenynek (a képmezőben) mondhatjuk őket. A *Kristályképeken* formák határvonalaiaként létező, szabályos egyenesek helyett telítik a képeket „személyes geometriával”. (A firkák előzményei a magyar művészettörténetben a gödöllői Nagy Sándor „fantáziás műtyűrkéi”: szörnyala-

in the second picture is also coarse as are both sides of the third picture, but these are abstract gold coloured. The top and bottom sides are frayed, as if the *Triptych* were a torn-and-mended Maya veil through which dim glimpses of Reality can be had. Somewhat right of the centre of the triple composition and a little shifted down off the centre the cross also appears in a coarse gilded square. The arms of the cross are drawn and painted, partly scraped, with a few red dots on the edges.

The process of creating an abstract picture also verified that form itself – together with colour and space – conveys some contents, i.e. it has a meaning.⁴⁰ What happens when we do not see forms, boundary lines in a picture field? (Like in Malevich's black square?) How can we speak about it when it becomes unnamable by the language (because it is non-form)? Though language may not set conditions for a picture (excepting the word of God, for in it “act and naming are synchronous”⁴¹), but when in a picture there is no (objective, formal) reality context, we can only figure that it is a transition between the namable or subjective phenomena and the unknown existence. Sándor Molnár's painting method and youthful interview may guide us along the road of linguistic comprehension. The method is the analysis that loosens the “form” from the “object”: “Space penetrates the object [...] the object disappears in the dynamic structure.”⁴² Its outline also disappears. In its place a spatial structure, or even a calligraphic sign may arise, as the interpenetration of space and the painter's personality, and the outcome is not merely a picture but an event for its creator: the blending of his self with nature.⁴³ Hermeneutics has undertaken to explore such pictorial realms. For instance, Bazaine's writings (*Exercice de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 1973) and paintings were studied, among others, by Paul Ricoeur from the point of view of linguistic quality.⁴⁴ In the following examination of Molnár's picture fields below in which I address myself to several artistic elements such as the nature of the given lines, the brush strokes devoid of the function of the signified or the signifier, calligraphy and the dot, I rely on an analysis by Gottfried Böhm who also refers to Martin Heidegger.

The picture fields of the *Triptych* are subtly articulated by virtue of lines, but they also appear at the edges of the “textile” and – as free lines – at many places, most conspicuously in the top right corner, leading inward and outward as well, being diagonal. They are tiny short distinct scrawls in charcoal, crayon, sometimes reinforced with the hues of oil paint (e.g. picture no. 235). They appear agitated (particularly towards the picture edges), sometimes soft and sensitive (in the picture field). Instead of the regular straight lines as boundaries of forms in the *Crystal pictures*, they fill the pictures with “subjective geometry”. Forerunners to such scribbles in Hungarian art are the “fancy knick-knacks”: monster figures, masks by Sándor Nagy of the Gödöllő art colony.) The broad brush strokes and scraper marks bring

³⁹ 76. sz. üres kép, 2007, 163., 164. sz. (*Üresség üressége*), 2010, 190. sz. (*Feltámadás, Hommage a Fra Angelico*), 2011, 233. sz., 2015, illetve 204. sz., 2013.

⁴⁰ Uo. 97.

⁴¹ Gottfried Böhm: A kép hermeneutikájához (1978). *Athenaeum* 1993/4.

⁴² Molnár Sándor i.m. *Új Művészet* 1999/5. 28.

⁴³ Mezei Ottó: „A művészet mindig valamilyen egészbe avat be.” Beszélgetés Molnár Sándor festőművésszel (1966). *Ars Hungarica* 2011/3. 99–100.

⁴⁴ Jean Bazaine, *Couleurs et mots* (entretiens avec Roger Lesgards, Henri Maldiney, Vonick Morel, Paul Ricoeur et Catherine de Seynes-Bazaine), Le Cherche midi éditeur, Paris, 1997.

⁴⁰ Ibid. 97.

⁴¹ Gottfried Böhm: A kép hermeneutikájához (1978). [To the hermeneutics of the picture] (1978). *Athenaeum* 1993/4.

⁴² Molnár Sándor op.cit. *Új Művészet* 1999/5. 28.

⁴³ Mezei Ottó: „A művészet mindig valamilyen egészbe avat be.” Beszélgetés Molnár Sándor festőművésszel (1966) [„Art always involves you into some totality.” Conversation with painter Sándor Molnár (1966)]. *Ars Hungarica* 2011/3. 99–100.

⁴⁴ Jean Bazaine, *Couleurs et mots* (entretiens avec Roger Lesgards, Henri Maldiney, Vonick Morel, Paul Ricoeur et Catherine de Seynes-Bazaine), Le Cherche midi éditeur, Paris, 1997.

kok, maszkok.) A széles ecsetvonások és spaklányomok élénk, mozgalmasság felületet hoznak létre, hiszen a képet alkotó festő nyilvánul meg bennük, és kerül be a képbe általuk. A rövid és sokszor plasztikus ecsetvonások, melyek sűrűn tagolják a felső és alsó belső keretet, feszültséggel teliek, mintha a geometria (a keret) és a szabad mező közti mérhetetlen különbség átlépése okozná, vagy alapvetően a képbe lépés ténye. Együtt, a határnál sűrűsödő firkákkal együtt, a képbe lépéstől való önmegtartóztatás, a festő önmaga kivonásának fizikai-lelki lenyomatai is. A velük gyakran együtt feltűnő fekete és színes pontok – Hamvas-Kemény értelmezésében a minden és az üresség⁴⁵ – a *Kristályképek* hangsúlyából erednek: visszafojtott energiaközpontok. Ezek az elemek egymással is áthatásban léteznek, akár a színek, melyek a képmezőben a rájuk festett fehér alól bukkannak ki, vagy a fehérbe keverve, a fehérben hangsúlyozva látjuk őket.

A mester festőasztalán csupa sárga színeket látni: permanent citromsárga, sárga okker, sötét kadmium, közép-kadmium, nápolyi világossárga, permanent világossárga, indiai sárga, azo mélysárga, nápolyi sárga – a tubusok feliratai szerint. A hármaskép uralkodó színe ezek valamelyikének fehérrel kevert, füstszerű változata, mely az aranyat idézi (elfátyolozva?), itt-ott tiszta fehér foltokkal fedve. A színek – plasztikusak vagy simák, pontok vagy foltok – viszonyban állnak egymással: a jelenléttel tündető „formátlan” formák és a színpontok, valamint az átmenetek együtt a képiség kritériumai. A kép „szimultaneitása”⁴⁶ az eseményekként megjelenő festői műveleteknek köszönhető, melyek potenciállal telítettek: érzékivel és szellemivel. Hiszen, a festő szavaival, a kép nemcsak „az én ritmusát” veszi föl, hanem a rendszer is „asszociál további motívumokra” (a festő társa a működő kép), s a kép megtelik „színnel, szenvedélyes, akaratos, lángoló, szenvedésteli színnel”⁴⁷. A festői „nyomok», szöszmösök, lenyomatszerű” vagy „mitologikus-organikus jelek” „áthatják az ürességet”, amitől az telítetté válik.⁴⁸ A kép ezáltal a létezés egészét prezentálja. Akkor is, ha az Egész felragyogása érdekében a festő visszavonul, és rövid vonalakkal, kicsi pontokkal csupán jelöli a potenciált.

Az átmenet az ember sajátos létmódja is: a várakozás (a Messiásra) rendszerint liturgikus szerkezetben jelenik meg a művészetekben (lásd pl. Beckett drámáit).⁴⁹ A liturgia összefügg a rítusokkal, melyek gyakorlása, ismétlése és a ritmusuk által elérhető az én-nélküliség állapota, mely tehát belső folyamat eredménye.⁵⁰ Akár a festés műveleteiben vagy a jóga fokozataiban. Az én-feladás révén kerülhetünk közel a világ és a telített transzcendentális valóság megértéséhez. Ha valaki ezt tűzi ki céljául, mint Molnár Sándor, úgy képeit gyakorlatokként is felfoghatjuk ezen az úton. A levegő-elemmel végzett képi műveletek – a formák leválasztása a képről, vagy másképpen: önmaga leválasztása

about animated, lively surfaces as the painter making them is manifested in them and gets involved in the picture through them. The short and often plastic brushstrokes which densely subdivide the upper and lower inner frames are full of tension as if caused by the overcoming of the immense difference between the geometry (the frame) and the free field, or by the basic fact of entering into the picture. At the same time, they are physical-psychic imprints of the painter's abstaining from entering into the picture, of withdrawing. The black and red dots often appearing with them – the all and the voidness in the interpretation of Hamvas-Kemény⁴⁵ – stem from the accents of the *Crystal pictures*: they are suppressed energy centres. These elements are also in mutual interpenetration, like the colours that show from under the white painted over them or are blended with white, given thus emphasis in the white.

On the master's painting desk only yellow hues can be seen: permanent lemon yellow, yellow ochre, dark cadmium, medium cadmium, Neapolitan light yellow, permanent light yellow, Indian yellow, azo yellow deep, Neapolitan yellow – as the tube labels claim. The dominant hue of the triple picture is the smoke-like blend of one of these with white alluding to gold (under a veil?), here and there covered with pure white patches. The colours – coarse or smooth, dots or patches – are interrelated: the ostentation of the “formless” forms and the colour dots as well as the transitions are together the criteria of pictoriality. The “simultaneity”⁴⁶ of the picture owes to the painting operations appearing as events filled with potential, both sensuous and spiritual. To quote the painter, the picture does not only adopt the “rhythm of the self” but the system itself “associates to further motifs” (the painter's collaborator is the working picture) and the picture is filled with “colours, passionate, obstinate, flaming, suffering colours.”⁴⁷ The painter's “spoors», fluff, imprint-like or mythological-organic signs penetrate the emptiness” which gets filled in this way.⁴⁸ The picture thus presents the totality of existence, even if the painter withdraws to give room to the radiation of the whole and only indicates the potential with short lines, tiny dots.

Transition is man's specific mode of existence: waiting (for a Messiah) usually appears in a liturgical structure in art (e.g. in Beckett's plays).⁴⁹ Liturgy is related to rites whose practicing, repetition and rhythm make the self-less state achievable, which is thus the result of an inner process⁵⁰ – like in the operations of painting or the stages of Yoga. By relinquishing the self, one may come closer to the comprehension of the world and to saturated transcendental reality. When someone sets this as his goal – and Sándor Molnár has done so, then his pictures can be seen as exercises along this road. The pictorial operations

⁴⁵ Kemény Katalin: A pont. Hamvas Béla-Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben*. Budapest, Misztótfalusi, 1947.

⁴⁶ Jelenlét – mondhatjuk Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Budapest, 2010.

⁴⁷ Mezei Ottó i.m. 100.

⁴⁸ Molnár Sándor: A telített üresség. Szenes Árpád és Vieira da Silva a portugál gyűjteményekben. I.m. 32–35.

⁴⁹ Prontvai Vera: Kísérlet a liturgikus színház kompozíciójának megragadására. Sepsi Enikő-Lovász Irén-Kiss Gabriella-Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*. Budapest, KRE – L'Harmattan, 2016. 283–294.

⁵⁰ Kenéz László: Hangzó zen – Vallás és zene összefonódása a buddhizmusban. Uo. 378–388; Dobák-Szalai Zsuzsanna: Vissza a gyökerekhez. Uo. 668–680.

⁴⁵ Kemény Katalin: A pont [The point]. Hamvas Béla-Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben*. [Revolution in art] Budapest, Misztótfalusi, 1947.

⁴⁶ Presence – to cite Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít* [The production of presence. What meaning does not convey]. Budapest, 2010.

⁴⁷ Mezei Ottó op.cit. 100.

⁴⁸ Molnár Sándor: A telített üresség. Szenes Árpád és Vieira da Silva a portugál gyűjteményekben. [Saturated emptiness. Árpád Szenes and Vieira da Silva in Portuguese collections] Op.cit. 32–35.

⁴⁹ Prontvai Vera: Kísérlet a liturgikus színház kompozíciójának megragadására. [An attempt to grasp the composition of the liturgical theatre] Sepsi Enikő-Lovász Irén-Kiss Gabriella-Faludy Judit (eds.): *Vallás és művészet*. [Religion and art] Budapest, KRE – L'Harmattan, 2016. 283–294.

⁵⁰ Kenéz László: Hangzó zen – Vallás és zene összefonódása a buddhizmusban. [Sounding Zen. Interlacing of religion and music in Buddhism] Ibid. 378–388; Dobák-Szalai Zsuzsanna: Vissza a gyökerekhez. [Back to the roots] Ibid. 668–680.

a Valóság képeiről – a másik (képi és spirituális) világba lehetséges átmenetet biztosítanak a festőnek és a nézőnek egyaránt. A *Triptychon* néhány, a képmezőbe „zuhanó” fehér festékmasszája (balra és jobbra fenn) az átmenet nyitott állapotát sejteti.

Molnár Sándor mégis úgy tekint az *Üresség*-képekre, hogy velük képalkotó munkája véget ért. Többször írt az élet szakaszairól, így az öregkorról is, festők öregkori képeiről, melyek a művészettörténetek főművei. „Kétféle öregkori kép van. Az érett [...] és az aszketikus, koldus, aki lebontott magáról minden életet”.⁵¹ A „fűtszerű üres tér”, a fekete tér, a fény eltűnése – vagy sodródás a fény felé – az életből távozás képei és víziói.⁵² Az öregkort, melynek feladata „a sokaság felszámolása”, „a megnyilvánulás lefejtése”, Molnár remete-korszaknak nevezi, a tudatos munkát pedig Nagy Műtétnek. Ezért van (majdnem) „tisztá fényüresség” az *Üresség*-képeken s aszketikus átmenet, amelyben „a hit mozgása méri fel az ürességet, (s) az eredendő tisztaság megteelik a tiszta fénnel”.⁵³ Képalkotás itt már nem történhet.⁵⁴

Az alapvető képi elemekre (pont, vonal, folt) redukált *Üresség*-képek tehát olyan „felületek”, melyek tapasztalhatóvá, láthatóvá teszik a festői gondolkodás előtörténetét (a képzetet) és az abszolút tudást is, az „érzékiség és szellem, kinn és benn, lét és jelenség” metafizikai entitásai közötti átmenetekkel.⁵⁵ Azaz: ajándékok. Másképpen, Hoffmanstahlal szólva: „A mű nem lehet keresztény, nem hordhatja szépségében a kegyelem fényének bensőséges csillogását, hacsak nem árad benne túl a kegyelem állapotában élő szív. A művészetet közvetlenül alakító erő éppen azáltal hat, hogy a lélek minden vonzalmát az alkotás szépsége felé igazítja. [...] Alkotásának főértéke így hát a feltörő szeretet, mert ebből sarjadt, s ez mintegy hangszerként bánik a tehetség erőivel”.⁵⁶ Hamvas Béla nem csak tőle, de Heideggertől is idéz (*Szeretet*) az antológiájában. Ez az elemi erő működteti Molnár Sándor egész munkásságát. Ha nem így lenne, vajon az a „tipikus közép-európai élet”, amely neki is jutott, „ahol a siker vagy sikertelenség egyaránt zsácutca”,⁵⁷ elegendő lenne-e egy ekkora életmű létesítéséhez? Melynek része a pályatársakat összehozó kutatás a művészet történetében, a másokról és a művészetről való rendszeres írás, a visszahatás a mestereinek tartott elődeire és a tanítás is? A közép-európai szellem, persze, nem csak ez. Molnár Sándor elemzéseiből világossá válik, hogy a tudata nélkülözhetetlen ahhoz, hogy megértsük: az egyetemesnek mondott művészet nem független a sorstól, történelemtől, kultúrától, képzetektől és természettől, melyek mások és mások a föld különböző régióiban, és ezért például Arnulf Rainer „üres képeinek” izgatott és sűrű, sötét krétavonalai közelebb állnak Molnáraihoz, mint az amerikai kortársaiéhoz, jóllehet velük is összefüggenek. Amint más volt a cseh Joseph Sima festészete is, mint az Új Párizsi Iskoláé, s a megvilágosodás pillanatainak egzaltált képei (*Sans titre*, 1965) jobban köthetők Rainerhez és Molnárhoz, mégis – Franciaországban élve – Sima művészete a francia művészet-

with the air element – severing the forms from the picture, or, to put it in another way: severing himself from the pictures of Reality – offers a possible transition for the painter and the viewer to another (pictorial and spiritual) realm. Some clumps of white paint “falling” into the picture field of *Triptych* (top left and right) suggest the open state of transition.

Nevertheless, Sándor Molnár looks upon the *Emptiness* pictures as the termination of his picture-creating work. He has written several times about stages of a life path, including old age, about painters’ old-age pictures as the greatest creations in art history. “There are two kinds of old-age pictures. The mature [...] and the ascetic beggar, who has detached all life from himself.”⁵¹ Pictures and visions of the “smoke-like empty space”, black space, disappearance of light – or drifting towards light – departure from life.⁵² Molnár terms old age, whose job is “to eliminate the multitude”, “to peel off manifestation”, the eremitic period and calls this purposeful work the Great Operation. That is why there is (almost) “pure light void” in the *Emptiness* pictures and ascetic transition in which “the motion of faith surveys the emptiness and the primary purity gets filled with pure light”⁵³. No picture creation is possible here.⁵⁴

The *Emptiness* pictures reduced to basic pictorial elements (point, line, patch) are “surfaces” that make the prehistory (the mental image) of painterly thinking as well as absolute knowledge perceptible, visible through transitions between the metaphysical entities of “sensuality and spirit, inside and outside, existence and appearance.”⁵⁵ That is, they are gifts. Or, as Hoffmanstahl put it: “A work cannot be Christian, cannot carry the intimate glow of the light of grace in its beauty, unless it is overwhelmed by the heart living in the state of grace. The force that directly shapes art exerts its influence by guiding all desires in the soul toward the beauty of creation. [...] The main value of the created work is thus the gushing forth of love, from which it has stemmed and which plays on the forces of talent like on a musical instrument.”⁵⁶ Béla Hamvas includes quotations not only from him but also from Heidegger (*Love*) in his anthology. This elementary force is the motor of Sándor Molnár’s entire life’s work. Were it not so, would the “typical Central European life” that fell to his lot – “where success and failure are equally blind alleys”⁵⁷ – be sufficient to produce such an oeuvre? An oeuvre that includes research in the history of art bringing together fellow artists, regularly writing about others and art, reaction to the predecessors regarded as his masters, and teaching? Of course, the Central European spirit is more than that. Sándor Molnár’s analyses make it clear that an awareness of this awareness is indispensable to understand: so-called universal art is not independent of fate, history, culture, ideas and nature that are different in different regions of the world. That is exactly why the agitated and dense dark crayon lines of Arnulf Rainer’s “empty pictures” are closer to Molnár’s than

⁵¹ E.g.: *Új Művészet* 1999/10. 43.

⁵² Sinkovits Péter: Az utolsó elem. Beszélgetés Molnár Sándorral. [The last element. Conversation with Sándor Molnár] *Új Művészet* 2004/2. 10–13.

⁵³ Molnár Sándor: A festészet útja. Op.cit. 15–16.

⁵⁴ In the transition period of their life the brush was also set aside by Tihámér Gyarmathy and Simon Hantai.

⁵⁵ G. Boehm op.cit. 109.

⁵⁶ Keresztény művészet. [Christian art] Hamvas Béla: *Anthologia humana* (1946). <http://hamvasbela.uw.hu/>

⁵⁷ Molnár Sándor: A lélek fekete madarai. Op.cit. 27.

⁵¹ Például: *Új Művészet* 1999/10. 43.

⁵² Sinkovits Péter: Az utolsó elem. Beszélgetés Molnár Sándorral. *Új Művészet* 2004/2. 10–13.

⁵³ Molnár Sándor: A festészet útja. I.m. 15–16.

⁵⁴ Az élet átmenet-korszakában letette az ecsetet például Gyarmathy Tihámér vagy Hantai Simon is.

⁵⁵ G. Boehm i.m. 109.

⁵⁶ Keresztény művészet. Hamvas Béla: *Anthologia humana* (1946). <http://hamvasbela.uw.hu/>

⁵⁷ Molnár Sándor: A lélek fekete madarai. I.m. 27.

történetbe épült be.⁵⁸ Mindegyiknek megvannak a „hazai” gyökerei, művészetiek is, amint az *Üresség*-képeknek Egry József vagy Veszelszky Béla festészetében. Szép és nagy feladat lesz ezt a kapcsolathálózatot kielemezni egy következő kiállításon, és bemutatni, talán épp a mester segítségével és támogatásával.

Molnár Sándor díjakat, elismeréseket kapott munkásságáért. Felkérést vagy megbízást, mely tanúsíthatná, hogy szükség van rá, vagy melynek révén a széles nyilvánosság láthatná a Molnár Sándor-művet, nem. Nagy kérdés: mi hát a művészet? Mi ad lelki, szellemi és fizikai erőt a folyamatos alkotómunkához, ha nem a közösségi-társadalmi vagy egyéni igény, a szerep vagy a kommunikációban való részvétel szándéka? Bizonyára létezik egy olyan képzeletbeli közösség, a világ különböző pontjain élő alkotótársaké és műveké, melynek tudata támogatja, inspirálja. Felkutatása, nyilvánosságra hozatala pedig a szakemberek (például a művészettörténészek) folyamatos feladata. És létezik egy közös, tágasságában fel nem mérhető, ezért gyakorlatilag megnevezhetetlen forrás, melynek közvetlen képzete a szerzeteseket és rajtuk keresztül a híveiket vezeti világszerte, de irányítja a kutató elméket, a tudományos világot és a tudni akarók sokaságát is. A „remete” festőművész esetében ott van még az a kép, melyen mindig dolgozik, kettejük fizikai közelségében, egymásra utaltságában, s melyen a képzelet, a képzet, a tudás – a létező eszközök és anyagok viszonylatában – megjelenhet, mindig csak az adott keretek között. A képalkotás ezért (is) végtelen, és egyúttal „a” kép megalkotása lehetetlen. De van valami, amiben összefoglalható ez a különös emberi jelenség. Molnár Sándor *A festészet útja* című könyvének „A szív” című alfejezetében így beszél a műsai egzisztenciáról: „A szív az igazi természetünk. A szív megnyitja a nyelveket, és kimondja a valóságot. [...] A szív a tiszta tudat és a fény felébredésében elevenedik meg. [...] A művészet eredeti forrása a szív.”⁵⁹

⁵⁸ J. Sima és a Grand Jeu művészcsoporthoz retrospektív kiállítása a Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-ban, 1992.

⁵⁹ *A festészet útja*. I.m. 199–201.

to his American contemporaries, though there are things in common with them as well. Just as Czech Joseph Sima's painting was different from that of the New Paris School, and his exalted pictures of the moments of enlightenment (*Sans titre*, 1965) are closer to Rainer's and Molnár's, yet – as he lived in France – his oeuvre has been incorporated in French art.⁵⁸ All of them have roots – also artistic ones – “from home”, just as the emptiness pictures have roots in the oeuvre of József Egry or Béla Veszelszky. It will be a nice and great job to analyze and present this network of relations in a future exhibition, perhaps with the help and support of the master himself.

Sándor Molnár has received prizes and acknowledgements for his work, but no invitation or commission which would prove that he is needed, or which could acquaint the broader public with his activity. The crucial question remains: what is art? When the generator of unflagging mental, spiritual and physical strength for continuous creative work is not the need of the community/society or some individuals, the role or the intention of participation in the communication, what can then be the source of this strength? Certainly there is an imaginary community of fellow creative artists and works awareness of which supports and inspires an artist. Exploring and revealing it is the job of experts (e.g. art historians). And there is another common source that cannot be measured in its spaciousness and hence it is practically unnamable, whose direct perception guides the monks and through them the believers the world over, and also governs the researching mind, the world of science and the multitude of those who wish to know. In the case of the “eremitic” painter there is always a picture he is working on, in physical closeness, in interdependence, in which fancy, notion, knowledge may appear – in relation to the existing tools and materials –, always within the given frames. That is (one reason) why picture creation is infinite and at the same time, the creation of “the” picture is impossible. There is something that may summarize this peculiar human phenomenon. In the subchapter of “The Heart” in his book *A festészet útja* [The Road of Painting], Sándor Molnár says the following on the existence of Muses: “The heart is our true nature. The heart loosens the tongues and reveals the reality. [...] The heart gets animated in the kindling of pure consciousness and light. [...] The original source of art is the heart.”⁵⁹

⁵⁸ Retrospective exhibition of J. Sima and the Grand Jeu group of artists in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1992.

⁵⁹ *A festészet útja*. Op.cit. 199–201.

It is dangerous for a European to “empty” himself, because he will fill the emptiness with European contents again, or if he doesn’t, he will commit a betrayal against himself.

Yoga is deconstruction. You withdraw yourself from the circle of life’s passions. If you do it well, really a virtual “emptiness” evolves inside. It’s very hard to keep this emptiness.

One difficulty is that you must not be disloyal to the age and the past (you must not disown anything of Europe, but – at most – you may elevate it to a higher level).

The other difficulty is that you must not accept anything of Europe.

You must do tabula rasa inside and be on the alert, straining every nerve, to watch for what appears in the emptiness. It is important that emptiness be truly empty. The faintest quiver that flicks by, that is hard to grasp, that dissolves the moment you look is the most important. This alertness needs to be accustomed to. The sacred spirit walks on butterfly legs. You must not expect sharp border lines and firmly formulated sentences. Nor must you be taken in by moods. This sacred spirit is like the trail of the birds’ flight in the air. You must learn to read it, to read the rustle of the wind, the emptiness. What can be perceived is rough. Don’t commit disloyalty, and renounce everything all at once.

Béla Hamvas, 1 September 1960

Veszély, ha európai ember magát „megüresíti”, mert csak újra európai tartalmakkal tölti meg, vagy ha nem, árulást követ el saját maga ellen. A jóga leépítés. Az ember kivonja magát az életszenvedélyek köréből.

Ha jól csinálja, tényleg virtuális „üresség” keletkezik benne. Nagyon nehéz ezt az ürességet megőrizni.

Az egyik nehézség az, hogy nem szabad a korhoz és a múlthoz hűtlennek lenni (nem szabad megtagadni Európából semmit, legfeljebb felsőbb szintre emelni).

A másik nehézség az, hogy semmit sem szabad elfogadni Európából.

Az ember csináljon magában „tabula rasát”, és ereje megfeszítésével figyelje, hogy az ürességben mi az, ami megjelenik. Fontos, hogy az üresség tényleg üresség legyen. Ami a legkisebb rezdülés, ami csak elsuhan, ami alig megfogható, ami mihelyt odanézel, szétfolyik, az a legfontosabb. Ezt a figyelmet meg kell szokni. A szent szellem lepkelábakon jár. Nem szabad éles határvonalakat és biztosan megfogalmazott mondatokat várni. De nem szabad hangulatoknak sem felülni. Ez a szent szellem olyan, mint a madarak röptének nyoma a levegőben. Ebből kell tudni olvasni. A szél suhogásából, az ürességből. Ami már érzékelhető, az durva. Ne kövess el hűtlenséget, és tagadj meg mindent egyszerre.

Hamvas Béla, 1960. szeptember 1.

"A DOLGOKBÓL ELÉG"

Molnár Sándor üresség-művészete

*Az Öröklét szeme csak akkor nyílhat fel,
ha az Idő szeme lecsukódott.**

Evelyn Underhill

Az üresség eszméje azok közé az eszmék közé tartozik, amelyek szoros kapcsolatban állnak a vallással, de mégis túlmutatnak rajta: csak annyiban tartozik hozzá, amennyiben a vallás lényegi értelemben való teljesítésének, majd meghaladásának irányában van. A vallás a maga mitológiai és teológiai, morális és rituális mivoltában egy rendkívül gazdag, sokrétű és bonyolult valóság. Az üresség metafizikai eszméje azonban nem tagadja azt, amit a vallás tartalmaz, hanem magasabb szintre emeli. Alig lehetne nagyobb hibát elkövetni, mint összetéveszteni az üresség artistikus kultuszát az ikonoklazzmussal. Az üresség voltaképpen eszméjétől éppen azok a képromboló mozgalmak esnek a legtávolabb, amelyek előbb a Bizánci Birodalomban, majd a huszitisztól fogva a protestantizmus különböző formáiban jelentek meg. Az üresség nem a kép megtagadása, hanem a kép meghaladása. De csak azért lehet a meghaladása, mert minden forma, kép és artikuláció forrása a forma, kép és artikuláció nélküli Valóság. Ahogy a szívárvány összes színének forrása a színtelen fény, ahogy az összes hang forrása a csend, s végül is ahogy a térben és időben hatalmas kiterjedésű univerzum forrása – a standard kozmológiai modell szerint – a minden teret és időt „megelőző” ős-singularitás, éppígy forrása minden differenciáltnak és lehatároltnak, minden „tárgyiságnak” az üresség. Mint ahogy Niszargadatta Mahárádzs fogalmaz:

Valójában csak a Forrás van, maga ugyan sötét, de minden tőle nyeri fényét; maga ugyan érzékelhetetlen, de mindent ő ruház fel az érzékelés képességével; maga ugyan elgondolhatatlan, de minden gondolat tőle származik; maga ugyan hozzáférhetetlen az érzések számára, de mindennek ő adja az érzés képességét; maga ugyan nemlét, de minden tőle nyeri a létét. Ez minden mozgás mozdulatlan fundamentuma. S aki egyszer már ott van, mindenütt otthon van. (*I am That*, 381.)

* Underhill: *Ruysbroeck*, 111. [A tanulmány megírásában nyújtott baráti segítségéért és tanácsaiért a szerző köszönettel tartozik Lajta Gábornak és Madácsy Istvánnak.]

"IT IS ENOUGH OF THINGS AS SUCH"

The emptiness-art of Sándor Molnár

*The complete opening of the eye of Eternity
entails the closing of the eye of Time.**

Evelyn Underhill

The concept of emptiness is one of those ideas which are closely related to religion, but also transcend it: it is only part of it in as much as it goes towards fulfilling religion in essence and later transcending it. Religion – in its mythological, theological, moral and ritualist self – is an extremely rich, multi-faceted intricate reality. The metaphysical idea of emptiness, however, does not deny the content of religion – instead it elevates it to a higher level. One could hardly make a greater mistake than confusing the artistic cult of emptiness with iconoclasm. It is those iconoclastic movements that are the furthest away from the essential idea of emptiness that appeared first in the Byzantine Empire, then – from the Hussite movement on – in the different versions of Protestantism. Emptiness is not the denial of the image, but it is its transcendence. However, the only reason it can be its transcendence is because Reality without any form, image or articulation is the source of all forms, images and articulation. The way colourless light is the source of all the colours of the rainbow, the way silence is the source of all sounds, and finally the way the source of the vast – both in time and space – universe is, according to the standard cosmological model, the timeless singularity prior to all spaces and time, is emptiness, the source of all things differentiated and delimited, that is of 'objectification'. As Nisargadatta Maharaj puts it:

Indeed only the Fountainhead exists, itself it is dark, but it emanates light for all; it is beyond the senses, but it gives all entities the ability of perception; it cannot be conceived of, but it gives rise to all thoughts; it is beyond reach for feelings, but it gives all entities the ability of feeling; it is no-existence, but it gives all entities existence. It is the motionless foundation of all movements. And he who is once there, is at home everywhere. (*I am That*, 381.)

* Underhill: *Ruysbroeck*, 111. [The author would like to extend his thanks to Gábor Lajta and István Madácsy for their kind help and advice in writing the study.]

Az európai kultúrkörön belül nem rendelkezünk olyan „üresség” értelmű szóval, amelynek metafizikai vagy szakrális háttere volna. A görög *kenotész*, a latin *vacuum*, a német *Leere*, az angol *emptiness* vagy a magyar *üresség* szó mögül teljesen hiányzik az a metafizikai begyökerezettség, amely nagyon is jelen van akár a szanszkrit *sūnjatā* (*śūnyatā*), akár a páli *szunnyatā* (*sūññatā*), akár a kínai *hszū* (pinyin *xu*), illetve *kung* (pinyin *kong*), akár a japán *kū* szavakban. E két kínai – taoista – kifejezés ráadásul világosan megkülönbözteti az üresség két legfontosabb aspektusát: míg ugyanis a *hszū* a nyitottság mentális állapota, illetve az a bizonyos tükörsíma kedély, amely tisztán tükrözi vissza a világ tulajdonképpeni természetét, addig a *kung* az, ami e tükörben megjelenik: a világ minden egyes elemének és ugyanakkor egészének fundamentális üresség-természete.¹ Az egyik kifejezés tehát alanyi irányból közelít ahhoz, amihez a másik tárgyi irányból. E kettő ekképp olyan szorosan összetartozik, hogy el sem képzelhetők egymás nélkül.

A nyugati embernek már a metafizikai üresség pusztá fogalmának megértése is komoly nehézséget jelent. Ahelyett, hogy belemerülnénk a távol-keleti metafizikai tradíciók felfogása közötti – gyakran csak szubtilis – különbségekbe, elegendő rámutatni itt arra: ahogyan az üresség eszméjének két – alanyi és tárgyi – oldala van, éppúgy a dolgok üresség-természetének is két ellentétes, de egymást mégis feltételező és kiegészítő értelme van. Egyrészt ugyanis a dolgok üresség-természete azt jelenti, hogy az adott tárgyiság sokkal *kevesebb* annál, mint aminek látszik, sőt mondhatni végtelenül kevesebb, mert eltűnik megszokott fenomenalitása, vagyis elveszíti mindazt, ami mint konkrét tárgyiságnak értéket és értelmet adott neki, s így az a maga differenciált mivoltában gyakorlatilag semmivé foszlik. Ez a szemléletmód az adott tárgynak a lényegi üresség-természetét tárja fel: kiderül, hogy a fenomenális homlokzat mögött nincsen semmi megragadható, és az egész tárgyi világ egyetlen grandiózus ontológiai Patyomkin-falu.

De van egy másik, ezzel éppen ellenkező oldala is a tárgyi világ üresség-természetének. Ennek révén viszont az adott tárgyiság nem-hogy kevesebb lenne, mint amit fenomenalitása mutat, hanem éppen hogy több, méghozzá végtelenszer több. Kanti terminológiát használva azt mondhatjuk, hogy a „lefoszlott” fenomenalitás feltárja az adott dolog numenális lényegét. Kant azt mondja, hogy a *noumenon*, a *Ding an sich* maga az egyedüli valóság – viszont megismerhetetlen; csak a *phaenomenon* ismerhető meg. Távol-Kelet radikális bölcseleti irányzatai is azt mondják, hogy ez – a *noumenon*, a *sat* („lét” – szkt.) – az egyetlen valóság, viszont ebből a kiindulópontból éppen ellentétes következtetést vonnak le: egyedül csak ezt érdemes megismerni, s éppen ezért minden igyekezetüket e megismerés felé irányítják. Ha egy adott dolog a maga üresség-természete szerint mutatkozik meg, akkor azt mutatja meg, hogy milyen a maga artikulációt megelőző formájában és ideális gyökérvalóságában – vagyis milyen *sub specie aeternitatis*, „az örökkévalóság szemszögéből” nézve. Mint ahogy Johannes Tauler mondja Eckhart mesterrel kapcsolatban azoknak a hallgatóinak, akik félreértették a Mester tanítását: „Ő az örökkévalóság szemszögéből beszélt, ti azonban az *idő oldaláról* értettétek meg azokat.” (Tauler: *A hazatérés útjelzői*, 42.)

Az üresség eszméje Távol-Keleten természetesen sokkal nagyobb hangsúlyt kapott, mint a keresztény Nyugaton. Figyelemreméltó,

In European culture we do not have a word for 'emptiness' that has a metaphysical or sacral background. The Greek *kenosis*, the Latin *vacuum*, the German *Leere*, the English *emptiness* or the Hungarian *üresség* completely lack metaphysical roots, which are very much present in the Sanskrit *sunjata* (*śūnyatā*), in the Pali *sunnatā* (*sūññatā*), in the Chinese *xue* (Pinyin *xu*), or *kung* (Pinyin *kong*), and even in the Japanese *kū*. In addition these two Taoist Chinese expressions make a clear distinction between the two most important aspects of emptiness: while *xue* is the mental state of openness, and calm as a mill pond state which clearly reflects the essential nature of the world, it is the *kung* which appears in this mirror: the fundamental emptiness nature of every element and wholeness of the world.¹ So one of the expressions approaches from a subjective direction, while the other from an objective direction. Thus these two are so intrinsically related that no one can imagine one without the other at all.

For people in the West it is incredibly difficult even to understand the very concept of metaphysical emptiness. Instead of delving into the – often only subtle – differences between the Far-Eastern metaphysical traditions, it is sufficient to point out here: just as the idea of emptiness has two – nominal and objective sides – the emptiness nature of things also has two opposite sides, which assume and compliment each other. On the one hand the emptiness-nature of things means that the given objectivity is much *less* than it seems to be, one can even say it is infinitely less, because its usual phenomenality vanishes. In other words it loses all that gave it value and meaning as concrete objectivity, and thus it practically evaporates in its differentiated self. This view reveals the essential emptiness nature of the given object: it turns out that the impressive facade does not hide anything tangible, and the whole objective world is but a single grand ontological Potemkin village.

But the emptiness nature of the world of objects has yet another – opposite – side to it. For this reason the given objectivity is not at all less than indicated by its phenomenal nature, but definitely more, namely infinitely more. Using the terminology of Kant what we can say is that the 'shedded' phenomenality exposes the numenal essence of the given thing. Kant says that the *noumenon*, the *Ding an sich* is the only reality – but it is unknowable; only the *phaenomenon* is knowable. The radical philosophical schools in the Far East also maintain that this – the *noumenon*, the *sat* ('existence' – Sanskrit) – is the only reality. However, they draw in fact the opposite conclusion from it: it is the only thing worth getting to know, and for this reason they focus all their efforts on this kind of awareness. If a given thing is manifest in line with its emptiness nature, then it shows what it is like in its pre-articulate form and its ideal root reality – in other words, what it is like *sub specie aeternitatis*, from the 'perspective of eternity'. Just as Johannes Tauler says – in connection with Meister Eckhart – to those of his students who misunderstood the teaching of the Meister: 'He spoke from the perspective of eternity, you, however, understood them from the perspective of time.' (Tauler: *The signposts of homecoming*, 42.)

The idea of emptiness was definitely accorded greater importance in the Far East than in the Christian West. It is noteworthy that

¹ E kettő különbségével kapcsolatban lásd Kohn: *Sitting in Oblivion*, 25.

¹ On the difference between the two see Kohn: *Sitting in Oblivion*, 25.

hogy még XX. század legnagyobb indiai szentje, Bhagaván Sri Ramana Maharsi is többször jelent meg tanítványai testi-lelki szemei előtt ürességként. Amikor egyik korai tanítványa, Raghavachariar először ke-reste fel, beszélgetésük végén a következő kérést fogalmazta meg: „Ahogy Ardzsuna is látni szeretne volna Sri Krisna formáját, [...], ugyanúgy szeretném elnyerni a te valóságos formádnak látomását – ha méltó vagyok rá.» A *szvámi* akkor épp a csarnok emelvényén ült, mögötte pedig a falon ott volt Daksinámúrti képe.² Ő, szokásához híven, csendesen nézett maga elé, én pedig a szemét néztem. Akkor egyszer csak a teste Daksinámúrti képével egyetemben eltűnt előlem. Csak az üres tér volt előttem, még a falakat sem láttam. Ezt követően egyszer csak Maharsi és Daksinámúrti testének körvonalában egy fehér-felhő formálódott a szemem előtt. Fokozatosan egyre határozottabban jelent meg a két test körvonala, ezüstös vonalakkal. Akkor szemüket, or-rukat és többi részletet is hasonlóan fényes vonalak vették körül. Aztán a vonalak fokozatosan szélesedni kezdtek, míg csak a *szvámi* és Daksinámúrti nagyon erős és elviselhetetlen fénnel ragyogni nem kezdett. Így aztán lezártam a szememet, vártam néhány percet, majd miután újra kinyitottam, a *szvámit* és Daksinámúrtit megszokott formájában láttam.” (Osborne: *Ramana Maharsi*, 95.)

Magától értetődik, hogy az az eszme, amely az indiai lélekre ilyen nagy hatást gyakorol, valamiképpen a vallás rituális formáiban is megjelenik. Arunachalam Ponnambalam – a világhírű művészettörténész, Ananda K. Coomaraswamy unokatestvére, s egyúttal a Ceyloni Nemzeti Kongresszus első elnöke – írja egyik levelében egy saiva templomban tett látogatásáról: „A legbelső szentélyben Siva képe volt a táncos pózában. A Táncoló Isten – ahogy erre felé mondják, minthogy a tánc szimbolizálja a működésben lévő mindenséget. E szentkép mögött közvetlenül egy függöny lógott, amely a szentek szentjét, vagyis – mint ahogy nevezték – a Nagy Misztériumot rejtette el az avatatlan szem elől. A haszonleső papokat azonban időnként rá lehet venni arra, hogy kivételt tegyenek. Néhány évvel ezelőtt nekem is abban a kiváltságban volt részem, hogy ha nem is könnyen, de bepillantást nyerhettem a szentek szentjébe. [...] Mit gondolsz, mit láttam a függöny mögött? Ürességet – csak üres tér volt. Akkoriban még fogalmam sem volt arról, hogy ez mit jelent, és a papok sem tudtak rá magyarázatot adni. Mióta azonban a mesterem elmagyarázta, világos számomra.”³ (Arunachalam: *Light from the East*, 40.) A szentek szentjének dél-indiai – tamil – neve ennek megfelelően *csidambaram*, vagyis „a tér bölcsessége”, míg szanszkrit neve *csidákása*, vagyis „a tér tudatossága”.⁴

Ennek ellenére az „üresség” eszméje sem Hátsó-Indiában, sem az indiai szubkontinensen, sem Tibetben nem tudta áttörni a spiritualitás és a metafizika határát, vagyis nem tudott „társadalmi szervezőerővé” válni, dacára annak, hogy az eredeti buddhizmusban igen nagy hangsúlyt kapott a személyiség, vagyis az *alanyi világ* üressége (éntelensége), a legjelentősebb mahájána-iskolában, a madhjamakában – más-képpen súnjavádában (*śūnyavāda*: „üresség-tan”) – pedig hasonlóképpen nagy hangsúlyt kapott a lételelemek, vagyis a *tárgyi világ* üressége

even the greatest Indian saint of the 20th century, Bhagavan Sri Ramana Maharsi, often appeared before the eyes of his students in body and spirit as an emptiness. When one of his early students, Raghavachariar, went to see him the first time, at the end of their conversation he came up with the following question: »The same way as Arjuna would have liked to see the form of Sri Krisna, [...], I would like to sight your genuine form – if I am worthy of it.« The *svami* then was sitting on the platform of the hall, with the picture of Daksinamurti behind him on the wall.² He, as he normally does, was silently looking as I was watching his eyes. Then, at one point of time, his body and the the picture of Daksinamurti disappeared from my vision. Only the empty space was in front of me, I did not even see the walls. Then a whitish cloud took shape in front of me in the outline of the body of Maharsi and Daksinamurti. The outlines of the two bodies were increasingly more distinct with silvery lines. Then the eyes, nose and the rest were surrounded with similarly bright lines. Then the lines started to widen, until the *swami* and Daksinamurti started to shine with unbearable light. Thus I closed my eyes, waited for a few minutes, then opened them again to see the *swami* and Daksinamurti in their original form.” (Osborne: *Ramana Maharsi*, 95.)

It goes without saying that the ideas which had such a great impact on the Indian soul, appear in some way in the rituals of the religion as well. Arunachalam Ponnambalam – the nephew of the world-famous art historian, Ananda K. Coomaraswamy, and the first president of the National Congress of Ceylon – writes in one of his letters about his visit to a Saiva church: 'In the innermost shrine there was the picture of the dancing Shiva. The Dancing God – as they say here, as dance stands for the all at work. Behind this picture of a saint there was a curtain, which hid the saint of saints, or – as it was called – the Great Mystery from the prying eyes. The greedy priests, however, can sometimes be convinced to make exceptions. Some years ago I was also privileged – not easily – to gain insight into the saint of saints. [...] What do you think I saw behind the curtain? *Emptiness* – it was only empty space. At that time I did not have the faintest idea what it meant, and not even the priests could provide an explanation. Sine, however, my Meister explained it, it has been clear to me.’³ (Arunachalam: *Light from the East*, 40.) The South Indian – Tamil – name of the saint of all saints is likewise *chidambaram*, that is the 'wisdom of space', while its Sanskrit name is *chidakasa*, or the 'consciousness of space'.⁴

Despite this the idea of 'emptiness' could not break through the limits of spirituality and metaphysics in Deepest India, on the Indian subcontinent or in Tibet, in other words it could not become a 'socially cohesive force', despite the fact that in the original Buddhism the emptiness of the personality – the emptiness (selflessness) of the *nominal world* was stressed to a rather great extent. In the most important Mahayana school, in the Madhjamaka – in other words in the sunjavada (*śūnyavāda*: 'the teaching of emptiness') – a similarly great em-

² Daksinámúrti Siva egyik testet öltése csend által tanító *guruként*.

³ Arunachalam a XIX. századi Dél-India szinte teljesen ismeretlen, de rendkívüli hatású spirituális mesterének, Sri Arulparánanda Szvámi gálnak volt a titkos tanítványa.

⁴ A tamil *ambalam* és a szanszkrit *ákása* szavak a „tér”, az „éter” és az „üresség”, vagyis a „differenciálatlan kontinuum” fogalmát sűrítik magukba.

² One of the materialisations of Dakshinamurti Shiva as a guru teaching with silence.

³ Arunachalam was a secret student of Sri Arulparanda, an almost completely unknown but extremely influential spiritual master in South-India in the 19th century.

⁴ The Tamil words *ambalam* and the Sanskrit *akasha* condense 'space', 'ether' and 'emptiness', in other words the concept of the 'undifferentiated continuum'.

(szubsztanciálansága). Ahol e hiányosság a legjobban tetten érhető, az a művészet. A fent említett földrajzi területeken ugyanis sem az auditív, sem a vizuális művészetek vonatkozásában nem alakult ki olyan formája a művészetnek, mely az üresség megragadására alkalmas lehetett volna. A hátsó-indiai, indiai és tibeti szakrális művészetnek nem az üresség, hanem elsősorban a *metafizikailag strukturált rendezettség* volt a központi szervezőeszméje, még akkor is, ha ez a hatalmas művészeti család nagyon is különböző, egymással szinte összemérhetetlen alcsaládokra bomlott. Az egyedüli terület, ahol az üresség, vagy legalábbis a vele ekvivalens minősítetlen metafizikai kontinuitás, a *csidákása* megjelent, az némileg paradox módon nem a képzőművészet, hanem a *zene*. Az indiai zenében ugyanis a *rága* (dallam) és a *tála* (ritmus) magasan strukturált fenomenális felszíne alatt mindig jelen van szerényen meghúzódva a harmadik nagy zenei komponens, a *dhran*, vagyis az a többé-kevésbé differenciálatlan burdonhang (vö. angol *drone*, magyarosított formában *drón*), amely a dallam és ritmus alapjául szolgáló osztatlan metafizikai kontinuumot képviseli, s amelyet rendszerint az egyik legősibb indiai hangszer, a tánpúrá segítségével szólaltatnak meg. Az üresség eszméje csak Tibettől keletre, Kínában és Japánban vált meghatározó művészeti szervezőerővé, megteremtve egy olyan művészetet, kidolgozva azokat a zenei, irodalmi, képzőművészeti és építészeti eljárásokat, amelyek a maguk szubtilis módján képesek a legnehezebb művészeti feladatra: a csend megragadására a hangok révén, az üresség megragadására a formák, színek és szavak révén.⁵

Ami pedig a keresztény Európát illeti, nemcsak művészetét tekintve maradt távol az ürességtől, de – mint láttuk – nem is rendelkezett olyan szakrális *terminus technicus*sal, amely fedte volna az üresség metafizikai fogalmát. Mind a teológiai gondolkodás, mind a vele szoros kapcsolatban lévő – keresztény keleti és nyugati – ikonográfia egésze más nyomvonalon haladt. A keresztény művészet szakralitása ugyanis szoros kapcsolatban állt vallási tematikájával, márpedig minden üresség-művészet lényegi eleme a tematikusság redukciója. Még olyan esetben sem tudott kifejlődni a keresztény üresség-művészet, amikor az üresség egyik társeszméje, a „csönd” (gör. *hészükhia*) meghatározó spirituális fogalmává vált egy több évszázados, erősen spirituális megalapozottságú teológiai mozgalomnak (hészükhazmus). (Lásd Strezova: *Hesychasm and Art*)

Mindez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy az üresség eszméje a keresztény világban ismeretlen lett volna. Éppen ellenkezőleg: a kereszténység spirituális értelemben legkiválóbbjai *szükségképpen módon* jutottak el az üresség eszméjéhez. A kereszténységben az üresség – és társeszméi – mindig is szoros kapcsolatban voltak a negatív teológiával (lat. *theologia negativa*), amely viszont a neoplatonizmusban gyökerezett, bár gyökerei egészen a középplatonizmusig nyúlnak vissza. Alexandriai Kelemen az *elvonatkoztatás* (gör. *aphaireszisz*) képességével jut el az ürességig: ha egy térbeli testnek egymás után elvonjuk a mélységi, hosszúsági és szélességi dimenzióját, akkor „ami ilyen módon megmarad, az egy pont lesz, egy egység (gör. *monasz*), amely azonban még rendelkezik, úgymond, [térbeli] helyzettel (gör. *teszin*); ha azonban elvonjuk a helyzetet is, akkor csak az egység fogalma marad” (Sztromata 5:11). Mint ahogy Kelemen a teremtés napjainak

phasis was laid on the emptiness of existential elements, the emptiness (lack of substance) of the world as objectness. It is art where this shortcoming can be best identified. In the geographical areas mentioned above no form in the audio or visual arts came into being which was suitable to capture the emptiness. The organising idea of sacral art in Deepest India, India and Tibet was not the emptiness, but mainly a *metaphysically structured organisation*, even if this huge family of art was subdivided into very different sub-families almost not comparable with each other. The only area where emptiness or at least the equivalent unqualified metaphysical continuity, *Chidakasha*, appeared was – in a somewhat paradoxical manner – *music*. In Indian music under the highly structured phenomenal surface *raga* (tune) and the *tala* (rhythm) a third large musical component was always modestly present, the *dhran*. That is the more or less undifferentiated drone (Cf. English *drone*, in Hungarian *drón*), which represents the undivided metaphysical continuum – the basis of tune and rhythm – which is normally sounded by one of the most ancient Indian musical instruments, the *tan-pura*. The idea of emptiness only became a major artistic organising principle in the East of Tibet, in China and Japan, thus creating an art and elaborating those musical, artistic and architectural procedures, which – in a subtle way – can perform the most difficult artistic task: to capture silence with sounds, to grasp the emptiness with shapes, colours and words.⁵

Regarding Christian Europe, it did not approach the emptiness at all, not only with its art, but – as we saw – it did not even have such a sacred *terminus technicus*, which would have covered the metaphysical concept of emptiness. Both theological thinking and the whole closely related – Christian Eastern and Western – iconography developed along different lines. The sacred character of Christian art was closely related to its religious themes, whereas the essential element of all emptiness art is the reduction of thematic character. Christian emptiness art could not develop even in such cases when one of the associate ideas of emptiness – ‘silence’ (Greek *hesuchia*) – became a dominant spiritual concept of a several centuries old theological movement – hesychasm – with its strong spiritual foundation. (See Strezova: *Hesychasm and Art*)

All this, however, does not at all mean that the idea of emptiness was unknown in the Christian world. Just the opposite: the spiritually very best representatives of Christianity came to the idea of emptiness *by necessity*. In Christianity emptiness – and its associate ideas – have always been closely related to negative theology. (Lat. *theologia negativa*), which, however, had its roots in Neo-Platonism, though its roots date back as far as middle Platonism. Clement of Alexandria came to the emptiness with the ability of *abstraction* (Gr. *aphairesis*): if a spatial body is deprived, one after the other, of its depth, length and width, then ‘what remains then will be a point, a unit (Greek *monas*), which, however, still has a so-called spatial position (Greek *tesin*); if, however, we remove the position as well, then only the concept of unity remains” (Stromata 5:11). Just as Clement puts it making use of the symbolism of the days of creation, this way the abstraction of the six directions of space gives rise to the *seven*, in other words the unit that

⁵ Ez utóbbira klasszikus példa a japán *haiku*.

⁵ A classic example of the latter is the Japanese *haiku*.

számszimbolizmusát felhasználva fogalmaz, ilyen módon a tér *hat* irányának elvonatkoztatása után megszületik a *hét*, vagyis a térbeli helyzettel rendelkező egység, hogy aztán ebből egy újabb elvonatkoztatással megszülessen a *nyolc*, a helyzettelen egység. (Vö. Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis*, 49–51.) Így jutunk el egyfajta *reductio ad vacuum* révén az isteni „ürességig” (gör. *akanész*), amely nem más, mint a pontként felfogott osztatlan és dimenziótlan egység „térbeli képe”.

Kelemen e kontemplációs módszere voltaképpen előképe a későbbi, már neoplatonikus alapokon álló negatív teológia lényegi módszerének, a *via remotionis*-nak, a „megfosztás útjának” avagy „eltávolítás módszerének”. A keresztény spirituális teológiában ennek első jelentős képviselője az a Dionüsziosz Areopagitész, aki „fénylő sötétségként” ragadja meg az isteni létet/semmit, mely azonban „nem sötétség és nem is fény”. (Az *isteni és az emberi természetéről* II. 259. és 265.) Dionüsziosztól kezdve a fény és a sötétség paradox egysége – vagy más, ezzel ekvivalens paradox viszony – gyakran képezte alapját a keresztény spirituális teológiának.

Maga az üresség fogalma, illetve ennek szoros értelemben vett szinonimái azonban csak annak az Eckhart mesternek az életművében (illetve az eckhartiánus misztikában)⁶ jelentek meg, akit már saját korában is úgy jellemeztek, mint azt az embert, „aki elől Isten nem rejtett el semmit”.⁷ Ugyanakkor pedig Eckhart mester az a szerző, akinek a távolkeleti gondolkozással való párhuzamai miatt Rudolf Otto (1926: *West-östliche Mystik*) és Daisetsu Teitaro Suzuki (1957: *Mysticism: Christian and Buddhist*) munkájától kezdve a legtöbb könyvet és tanulmányt szentelték. Az eckharti középfelnémet *lüterkeit* pontosan azt az értelmet hordozza, mint a *súnjátá* Indiában: „Egyszerre jelzi az isteni természet eredendő tisztaságát és azt a tisztaságot és ürességet, amit a léleknek kell elérnie az elkülönülés révén, hogy eggyé válhasson Istennel.” (Meister Eckhart, 402.) Egyik legnagyobb szerűbb prédikációjában s egyúttal az egész keresztény hagyomány egyik legmélyebb beszédében Eckhart az Apostolok cselekedeteinek (9:8) abból a mondatából kiindulva, hogy „Felkelt Pál a földről, és nyitott szemeivel sem látott semmit”, a semminek, illetve a *semmi látásának* négy különböző jelentését dolgozza ki:

Egyik jelentése az, hogy amint a földről fölkelt és szemét kinyitotta, semmit sem látott, és ez a semmi Isten volt, mert amiképp Istent látta, azt nevezi semminek.

Második jelentése az, hogy amint felkelt, nem látott semmi mást, csak Istent.

A harmadik, hogy egyetlen dologban sem látott semmi mást, csak Istent.

A negyedik, hogy amint Istent látta, minden dolgot semminek látott. (Eckhart: „Surrexit autem Saulus”, 439–440. [Q 71])

Voltaképpen ez a négy különböző jelentés egyetlen jelentés négy arca, ugyanis bármelyik értelmezést is vesszük, lényegi értelemben magában foglalja a másik hármát is. Isten és a nemlét, a minden

has a spatial position, just to give rise to the *eight* with yet another act of abstraction – the unit without a position. (Cf. Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis*, 49–51.) This is how we reach the ‘emptiness’ (Gr. *akenes*) of God through some kind of *reductio ad vacuum*, which is nothing else but the ‘spatial image’ of the unit seen to be undivided and dimensionless.”

This contemplative method of Clement is a precursor to the essential method – *via remotionis* – of negative theology on Neoplatonic foundations, of the ‘way of deprivation’ or of the ‘method of removal’. In Christian spiritual theology its first major representative is Dionysios the Areopagite, who conceives of the godly existence/nothing as ‘shining darkness’, which, however, ‘is neither darkness, nor light’. (A *Word on the Nature of God, and on Man’s Nature* II. 259. and 265.) From Dionysios onwards the paradoxical unit of light and darkness – or other equivalent paradoxical relations – often were the basis of Christian spiritual theology.

The concept of emptiness or its closely related synonyms, however, appeared only in the œuvre of the Meister Eckhart (or Eckhartian mysticism)⁶, who was described even in his own age as the man, ‘from whom God hid nothing’.⁷ At the same time Meister Eckhart is the author, to whom – because of his parallels with Far Eastern thinking – from the works of Rudolf Otto (1926: *West-östliche Mystik*) and Daisetsu Teitaro Suzuki (1957: *Mysticism: Christian and Buddhist*) onwards the greatest number of books and studies were devoted. The Middle High German of *lüterkeit* of Eckhart has exactly the same meaning as that of *sunjata* in India: ‘It indicates the pristine cleanliness of the nature of God and the cleanliness and emptiness that the soul has to achieve through detachment to be unified with God.’ (Meister Eckhart, 402.) In one of his most popular sermons, which is also one of the deeply-rooted speeches of the whole Christian tradition, (9:8) starting out of the sentence ‘Paul rose from the ground and with open eyes he saw nothing’, he elaborates four different meanings of the nothing and of *seeing it*:

One of the meanings was that as soon as he got up from the ground and opened his eyes, he saw nothing, and this nothing was God, because what he calls nothing is the way he saw God.

The second meaning is that when he got up he only saw God.

The third meaning is that in all things he saw nothing else but God.

The fourth is that as soon as he saw God, he saw all other things as nothing. (Eckhart: „Surrexit autem Saulus”, 439–440. [Q 71])

As a matter of fact these four different meanings are the four faces of a single meaning, as regardless of which interpretation we look at, it essentially includes the other three. Eckhart condenses the seemingly paradoxical relationship of God and of non-existence, of the all and the nothing, of the full existence and the emptiness into an extremely strong image, when he mentions in his sermon that he once

⁶ Az „eckhartiánus misztika” fogalma alá nemcsak közvetlen tanítványai tartoznak, mint Johannes Tauler és Heinrich Suso, hanem *quasi* ellenfele, Jan van Ruusbroec is, vagy olyan későbbi vagy egészen kései utódai is, mint Nicolaus Cusanus és Angelus Silesius.

⁷ Az ezredforduló egyik legjelentősebb misztika-kutatója, Bernard McGinn ugyanezzel az állással publikált egy monográfiát a Mesterről: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing* [Eckhart mester misztikus gondolkozása. Az ember, aki elől Isten nem rejtett el semmit].

⁶ Eckhartian mysticism’ does not only include his immediate students such as Johannes Tauler and Heinrich Suso, but his *quasi* antagonist, Jan van Ruusbroec as well, or his later or very late successors like Nicolaus Cusanus and Angelus Silesius.

⁷ One of the most important researchers of mysticism, Bernard McGinn, published a monograph on the Master with the same subtitle: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing*.

és a semmi, a létteljesség és az üresség e paradoxnak ható viszonyát egy roppant erős képi megfogalmazásba sűríti Eckhart, amikor beszédében megemlíti, hogy volt egyszer egy látomása arról, hogy állapotos, akárcsak egy asszony, de a *semmivel* terhes, s ebből a semmiből *Isten* született meg.⁸ (Eckhart: „Surrexit autem Saulus”, 444.) Bár e beszédében Eckhart nem használja az *üresség* szót, de az isteni fény által „túlexponált” szem számára a semmi *látása* e nélkül is tökéletes utalás az ürességre. Az isteni fény látása elvakítja az embert a földi nevek és formák irányában, mint ahogy a túl sok fényt kapó fotópapíron is „kiesnek” a tárgyak formái. Az elhalványuló fenomenalitás mögött viszont egyre jobban láthatóvá válik az a numenális szubsztrátum, amely – mivel semmi megragadható nincs benne – üres és semmi. S ahogy a mozivásznon táncoló illuzórikus képek elfedik a néző elől az egyetlen stabil valóságot, vagyis képek megjelenését lehetővé tévő fehér mozivásznat, éppúgy fedi el a nevek és formák világa az ember elől az egyetlen, isteni Valóságot; s ahogy a vásznon átvonuló képek nem „szennyeznek be” a mozivásznat, éppúgy az isteni létet sem szennyeznek be a nevek és formák. (Lásd *Óltalmazó útmutatás*, 22.)

Eckhart mester egyik tanítványa, Johannes Tauler erre az isteni szubsztrátumra utalva mondja egyik beszédében:

Vegyétek szemügyre egy tulajdonságát [ennek a Létnek]: az isteni pusztaságot a csöndes egyedülvalóságban. Ebben a Létben soha egyetlen szó sem hangzik el olyan módon, ahogy a teremtés világában elhangzik, sem egyetlen mű nem megy végbe benne. Ott minden annyira csendes, titokzatos és üres! Nincsen ott semmi, csak a színtiszta Istenség. Oda semmi idegen, semmi teremtmény, semmi kép, semmi forma be nem hatolhat. Erre a pusztaságra utalt a mi Urunk, amikor Ózeás prófétán keresztül így szól: „Aki az enyém, azt a pusztába vezetem, hogy ott szívéhez szóljak” (2:16). Ez a pusztaság az Istenség csöndes magánya. Ide vezeti Ő mindazokat most és majdan az örökkévalóságban, akik figyelmezik az Ő suttozásaira. Merítsétek hát bele a ti terméketlen, visszatartó bensőtöket (*grunt*) az Istenségnek ebbe a magányosságába, csendességébe és szabadságába, a ti szívetekeket (*grunt*) az Isteni Egyedülletbe. (Tauler: *A hazatérés útjelzői*, 421.)

Az eckharti metafizika azonban nem tudott integrálódni az európai gondolkodásba, és Eckhart mester, dacára keresztény voltának, szellemi értelemben éppen olyan távol van tőlünk, mint az indiai hindu Sankarácsárja vagy a tibeti buddhista Padmasambhava. Magától értetődik, hogy ilyen módon a keresztény művészet sem volt képes megragadni az ürességet. A keresztény szakrális művészet a XIV. században – Eckhart mester századában – már egyébként is visszaszorulóban volt, s nemhogy képes lett volna egy ilyen irányú megújulásra, de a reneszánsz új művészeti értékrendjével szemben folyamatosan tért veszített.

Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte, nada.

San Juan de la Cruz

had a vision in which he was pregnant, just like a woman, but he was pregnant with *nothing*, and it was from this nothing that *God* was born⁸ (Eckhart: „Surrexit autem Saulus”, 444.) Though in this sermon Eckhart does not use the word *emptiness*, but for the eyes ‘overexposed’ by the light of God the *seeing* of nothing is a perfect allusion to the emptiness even without it. The light of God dazzles man in relation to earthly names and forms, just like on an overexposed photo paper the shapes of objects are ‘lost’. However, behind the fading phenomenality the numenal substrate becomes increasingly visible, which – as it does not contain anything tangible – is empty and nothing. And as the dancing illusory pictures dancing on the cinema screen hide the only stable reality from the audience, that is the white screen that makes it possible for pictures to appear, it is the same way how the world of names and forms hide from man the only, godly Reality; and as the pictures crossing the screen do not ‘soil’ the screen, the existence of God is not soiled by names and forms. (See *Protective guidance*, 22.)

It is in reference to this godly substrate that one of the students of Meister Eckhart, Johannes Tauler, says in one of his sermons:

Put a quality (of this life) under scrutiny: the wasteland of God in silent loneliness. In this Existence not a single word is uttered in such a way as it would be uttered in the world of existence. Nor does a single work take place. There everything is so silent, mysterious and empty! There is nothing else there, but the purest manifestation of God. No alien, no created entity, no image, no form can penetrate there. Our Lord meant this wasteland when he spake through the prophate Hosea: ‘I will lead him who is mine to the wasteland so that I can speak to his heart’ (2:16). This wasteland is the silent hermitage of God. He leads here those now and later in eternity who are attentive to his whispers. Immerse than your fruitless and repulsive inner self (*grunt*) into this loneliness, silence and freedom of the God, and your heart (*grunt*) into the Solitude of God. (Tauler: *The signposts of homecoming*, 421.)

The metaphysics of Eckhart, however, could not be integrated into European thinking, and Meister Eckhart, despite his Christianity, in a spiritual sense is as far from us as the Indian Hindu Sankara or the Tibetan Buddhist Padmasambhava. It is self-evident that in this way Christian art could not grasp emptiness either. Christian sacred Art of the 14th century – in Meister Eckhart’s century – was anyway on the decline, and it was not only incapable of such renewal, but had increasingly began to lose ground in the face of the new artistic value system of the Renaissance.

Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte, nada.

San Juan de la Cruz

⁸ Figyelemre méltó, hogy Eckhartnak, akinek misztikája az imagináció tagadására épül, vagyis a kontempláció során kerül mindenféle képiséget, ez az egyetlen beszámolója egy látomásáról, s látomása „tárgya” még ez esetben is a semmi és az üresség volt.

* „Semmi, semmi, semmi, semmi, semmi, semmi, és a hegyen is: semmi.” Keresztes Szent János szavai a Kármel-hegyről, illetve az oda vezető útról készített saját kezű rajzán. A rajzot közli *The Collected Works of St. John of the Cross*, 110.

⁸ It is noteworthy that this is his only report of a vision in Eckhart, whose mysticism is based on the denial of imagination, that is the avoidance all imagery in contemplation, and, even in this case, the “object” of this vision was nothingness and emptiness.

* ‘Nothing, nothing, nothing, nothing, nothing, nothing, and also on the hill: nothing.’ The words of St. John of the Cross from the Carmel Hill and his own drawing of the road leading there. The drawing is published in *The Collected Works of St. John of the Cross*, 110.

Magától értetődik, hogy mindennemű üresség-művészetnek meg kell birkóznia egy meglehetősen ellentmondásos feladattal: hogyan lehetséges megragadni formai eszközökkel azt, aminek nincsen formája? Távol-Kelet ezt a feladatot a forma és az üresség kontrapunktikus „képszerkesztése”, monokróm „színkezelés”, esetleg a komplementer színek egyensúlya révén igyekezett megoldani, s így mellőzhette a szorosan vett szakrális-mitológikus témaválasztást.⁹ A távol-keleti üresség-művészet képeinek többsége formális értelemben tájkép vagy természeti kép – anélkül, hogy a szó lényegi értelmében természeti lenne. Éppígy meg lehet kísérelni azonban a megoldást a forma transzparenciája vagy a forma redukciója révén. Molnár Sándor a nyugati avantgárd festészeti hagyomány szemléleti és módszertani elveit alkalmazva a forma redukciója révén igyekezett megragadni azt, ami túl van a formán. Eközben azonban határozottan elkerülte a kontúrtalanságot, az elmosódottságot, a színátmeneteket, vagyis az üresség-művészetnek azt a jellegzetes technikai eszközzenálját, amely mindig tévedhetetlen jele a képen megjelenő üresség emocionális-kaotikus-„egzisztencialista” eredetének. Aligha lehetne nagyobb hibát elkövetni, mint Heidegger ürességét/semmitjét összetéveszteni a *súnjata*val vagy a *nadával*. Molnár művészetében az üresség nem emocionális, hanem voltaképpen *apollóni* eredetű: a rend megvalósítása, majd meghaladása, nem pedig alulmúlása révén jön létre.

Az üresség-művész előtt álló feladat nagyságát azonban nemcsak a megoldás nehézsége és paradox volta jelzi, hanem a ráfordított erőfeszítés és az erőfeszítés eredményének összemérhetetlensége is. Az ilyen műalkotásban ugyanis sokkal több a láthatatlan, a pusztán belső erőfeszítés aránya ahhoz képest, ami vizuálisan megragadható. Ezt úgy is lehetne mondani, hogy a képen a fenomenalitás ellenében a numenalitás kap hangsúlyt. Itt azonban nem arról van szó, amit Hamvas Béla – például Kandinszkijjal kapcsolatban – mond, hogy tudniillik a teória, a művészet elmélete túlsúlyba jut magával a vizualitással és a tényszerű artisztikummal szemben, hanem arról, hogy ami vizuálisan megragadható, csupán egy vékonyka hártya azon az erőfeszítésen, amely döntően a művészen belül zajlik le és a művészen belül is marad. (Hamvas: *Művészeti írások* I. 76–78. [Öt meg nem tartott előadás 5.]) Nem a teória és a praxis kettősségéről van itt szó tehát, hanem a művész belső küzdelméről és annak külső manifesztációjáról. S magától értetődik, hogy ha egyszer a műben sokkal több a láthatatlan „háttér”, mint a látható „előtér”, akkor az a nézőt sokkal nagyobb feladat elé állítja, mint a hagyományosabb súlypontozású műalkotások.

Mindezek a megfontolások különösen is vonatkoznak Molnár Sándorra és művészetére. A jelen kiállítás Molnár művészetének utolsó fázisát képviseli. A művészi korszakok egy-egy alkotó esetében általában retrospektív módon válnak értelmezhetőkké, s bár szukcesszív rendben követik egymást, nem épülnek egymásra abban az értelemben, ahogyan Molnár Sándor festői korszakai egymásra épülnek és egymásból következnek. Molnár művészete tehát nemcsak visszafelé, hanem előre is értelmezhető: minden egyes stációja egy-egy lépcsőfok, amelynek megvan a szigorúan meghatározott hierarchikus helye a többi lépcsőfok között. Ez az, ami Molnár Sándor művészetét „életműtechnikailag”

⁹ A távol-keleti üresség-művészet éppígy felhasználja a szakrális, mint a profán világ elemeit, amit éppen azért tehet meg, mert a szakrális/profán dichotómiánál mélyebb szinten működik, vagyis azt a gyökérválóságot ragadja meg, amely egyaránt forrása a jelenségvilág szakrális és profán elemeinek.

It is self-evident that all kinds of emptiness art have to tackle a task that has many internal contradictions: how is it possible to grasp something with formal means that has no form? The Far East tried to resolve this task with contrapunctual 'image creation' of the form and the emptiness, monochromatic 'colour treatment', or possibly with the balance of complementary colours. Thus it was able not to select sacred-mythological themes in the strict sense.⁹ In a formal sense the majority of the emptiness-art pictures in the Far East is landscape or nature scene – without being the representation of nature in the essential sense of the word. In the same way a solution can be attempted, however, through the transparency of the form or the reduction of the form. Sándor Molnár tried to grasp what is beyond the form through the application of the attitude and methodology of the Western avantgarde painting by reducing the form. In the meantime, however, he definitely avoided lack of contours, blurriness, transitions of colour. In other words he avoided the typical range of technical means of emptiness art, which is always an unmistakable sign of the emotional-chaotic 'existentialist' origin of the emptiness in the picture. One could hardly make a bigger mistake than confuse Heidegger's emptiness/nothing with the *sunjata* or the *nada*. In Molnár's art the emptiness is not emotional, but is of an *Apollonian* origin: it comes about by creating and then transcending order, and not by failing to reach the level of order.

The greatness of the task ahead for the emptiness-artist is indicated, however, not only by the difficulties and paradoxical character of the task, but also the effort and the impossibility of comparing the result of the effort. In such an artifact the ratio of the invisible internal effort is a lot higher than what can be grasped visually. It could also be put in such a way that it is numenality that receives greater emphasis in the picture than phenomenality. Here, however, what we are dealing with is not what Béla Hamvas – for example, in connection with Kandinsky – says, namely that theory, the theory of art receives greater emphasis than visuality and factual artistic quality. What is at the core here is that what can be visually grasped is only a thin membrane on the effort which predominantly takes place within the artist and remains within the artist. (Hamvas: *Writings on art* I. 76–78. [Five lectures not given 5.]) What is in focus here is not the duality of theory and practice, but the internal struggle of the artist and its external manifestation. And it goes without saying that if the invisible 'background' greatly exceeds the visible 'foreground', the spectator faces a much greater task than in the case of more traditionally weighted works of Art.

All these considerations have special relevance for Sándor Molnár and his art. The exhibition under discussion presents the last phase of Molnár's art. In the case of artists the artistic periods can normally be interpreted in a retrospective manner. Though they follow each other successively, they do not build on each other in the sense that Sándor Molnár's painting periods build oneach other and follow on from each other. Molnár's art can be interpreted not only retrospectively, but also in projecting way: each and every stage is a step, which has its own strictly defined hierachical place among the other steps. This is what

⁹ The emptiness-art in the Far East uses the elements of both the sacred and the profane world, and it can exactly do this because it works at a deeper level than the sacred/profane dichotomy. In other words it grasps that root reality, which is the fountainhead of both the sacred and profane elements of the world of phenomena.

egyedülállóvá teszi. Egy életmű kezdetén csak az képes az életmű későbbi fázisait előre látni, aki egyrészt magas fokú tudatossággal rendelkezik, másrészt rendelkezésére áll egy tradicionális értelmezési keret. Molnár Sándor „festőjógájának” esetében ezt az értelmezési keretet nevével ellentétben nem az indiai jóga képviseli, hanem inkább a tradicionális természetbölcslet elemetana, illetve az alkímiai műveletek rendszere, és tulajdonképpen csak végső fázisában, az üresség révén lép ki ebből az értelmezési keretből, ugyanis az európai természetbölcslet egyik axiómája, a *horror vacui* miatt az ürességnek abban nincs helye. Ugyanakkor a molnári értelemben vett üresség mégiscsak része a tradicionális elemtannak, amennyiben az üresség a levegő-elem „magasabb oktávjának” tekinthető.

Ha a művész esetében az utolsó lépcsőfok – az üresség-korszak – előfeltételezi a megelőző lépcsőfokokat, amelyek nélkül egészen egyszerűen a levegőben lógna, akkor a néző legalább ennyire rá van szorulva arra, hogy ezt az utolsó fázist az életmű egészének és összes stációjának fényében lássa. A jelen kiállítás korlátai ugyan nem tették lehetővé a korábbi festői korszakok bemutatását, ahogyan a művész keresztülhalad az elemi minőségek és elemi folyamatok stációin, de akik előtt nem ismeretlen Molnár Sándor művészete, azok az ürességképek szemlélése kapcsán semmiképpen nem hagyhatják figyelmen kívül azt a hosszú folyamatot, amelynek ez csupán az utolsó fázisa, akárcsak egy piramis esetében a legfelső zárókő. Az analógia már csak azért is helytálló, mert ahogy a piramis esetében a zárókő lezár egy építményt, s utána már nem következik semmi, éppígy az ürességképek is lezárnak egy egész életművet, s utánuk – művészeti értelemben – már nincs semmi. Az utolsó fázis tehát *betetőzés*, de a betetőzés egyúttal célba érés is. Ugyanakkor az a folyamat, amelynek utolsó stációját az ürességképek képviselik, az életmű hamvasi értelemben fogott *lebontását* avagy *felszámolását* is magában foglalja. Bármennyire is paradox, az életmű kiteljesedése tehát kéz a kézben halad az életmű lebontásával. A cél ugyanis nemcsak az út *értelmét* adja, hanem egyúttal a *végét* is magában foglalja.

Indiában hagyományosan az emberi életciklust négy életszakaszra és életfeladatra (szkt. *ásrama*) osztották. Az első a *brahmácsárja*, a tanulói életforma; a második a *grihaszta*, a házigazdai életforma; a harmadik a *vánapraszta*, az erdei remete életformája; a negyedik pedig a *szannjászta*, a vándorremete életformája. A *szannjászta* a remeteségnek az a változata, amelyben a remete már minden tulajdonát felszámolja, még egy kunyhója sincs, mint az erdei remetének, ahol meghúzhatná magát. A *szannjászta* körülbelül abban az életkorban vált aktuálissá, amelyben a nyugati világban egy dolgozó élet jól megérdemelt jutalmaként elkezdődnek a kényelmes fizikai és szellemi leépülést biztosító nyugdíjas évek. A vándorremete (*szannjászta*) ekkor dob el minden kényelmi támasztékot, hogy a végső egzisztenciális lecsupaszítottság – üresség – állapotába lépjen.

Molnár Sándor üresség-művészete ilyen jellegzetesen *szannjászta*-művészet. Végighaladt a formák megannyi változatán, eldobott magától minden támasztékot, eldobta magától még a rend tökéletes képét, a megfagyott idealitást, a kristályvilágot is, és átlépett az üresség szabadságába. Mert az, hogy a *szannjászta*nak semmije sincsen, azt is magában foglalja, hogy a birtoklás tárgyai immár elveszítették számára realitásválatukat. Az üresség a dologiság teljes felszámolása. *A dolgokból elég!*

makes the art of Sándor Molnár unique from the perspective of the 'technique of his oeuvre'. At the beginning of an oeuvre only he who has a high level of consciousness and has a traditional frame of interpretation at his disposal can foresee the coming stages of an oeuvre. In the case of the 'painting-yoga' of Sándor Molnár this frame of interpretation – contrary to its name – is not Indian yoga, but rather the teaching of the elements of the traditional natural philosophy and the system of alchemical operations. As a matter of fact it only exits this frame of interpretation in its final phase by way of the emptiness, as it is because of an axiom of European natural philosophy – *horror vacui* – that emptiness has no place in it. At the same time the emptiness as it is used by Molnár is nevertheless part of the traditional teaching of the elements, in as much as the emptiness can be considered a 'higher octave' of the air-element.

If in the case of an artist the last step – the period of emptiness – presupposes the previous steps without which it would simply dangle in the air, then the spectator needs as much as this to see this last phase in the light of the whole oeuvre and of its all stations. The limits of the present exhibition did not make it possible to present his previous art periods, as the artist progresses through the stations of the elemental qualities and processes. But those who know the art of Sándor Molnár – while watching the emptiness pictures – cannot at all disregard the long process that has led to this last phase just like the uppermost capstone in a pyramid. The analogy is pertinent even for the simple reason because as in the pyramid the capstone closes a building and nothing comes next, the emptiness pictures also close an oeuvre, and they – in an artistic sense – are not followed by anything. The last phase is the *climax*, but the climax is also reaching the goal. At the same time the process whose last station are the emptiness pictures also includes the *breaking down* or *winding up* of the oeuvre in the sense as Hamvas used these terms. So – however paradoxical it may sound – the unfolding of the oeuvre goes hand in hand with the disintegration of the oeuvre. The goal does not only give the *meaning* of the way, but at the same time it includes its *end*.

In India the human life cycle has traditionally been divided into four stages and tasks of life (Sanskrit *asrama*). The first is the *brahmacharia*, the way of life of the student; the second the *grihasta*, the way of life of the family man; the third is the way of life of the hermit in the forest; the fourth is the *sannyasa*, the way of life of the nomadic hermit. *Sannyasa* is the version of being a hermit in which the hermit divests himself of almost all his belongings, he does not even has a hut unlike the forest hermit, where he could find shelter. The *szannjászta* normally began in about the age in which in the Western world – as the well-deserved reward of a working life – the retirement begin giving rise to a pleasant physical and mental slowdown. It is at this time that the nomadic hermit (*sannyasi*) throws away all his supporting comforts to reach the final existential and pared down existence – the emptiness.

Sándor Molnár's emptiness art is such a characteristic *szannjászta*-art. It progressed through the many versions of form, discarded all forms of support, even threw away the perfect image of order, the frozen ideality, the crystal world, and entered the freedom of emptiness. As the *sannyasi* no longer possesses anything, it also entails that belongings have already lost their real value for him. The emptiness is the complete liquidation of materiality. *It is enough of things as such!* As Béla Hamvas puts it in his major essay 'Extasy': 'An object is something

Ahogy Hamvas Béla fogalmaz az „Eksztázis” című nagyesszéjében: „Objektum annyi, mint valami, ami az emberrel szemben áll, mint saját lényének ellentéte és ellenfele és ellenállása. Az objektum nem egyéb, mint a lefokozott éberségben élő emberi lény rémképe, amit álmában a sors valóságának tekint, vagyis nem egyéb, mint a kondicionált tudat projekciója, az azon való eltévelyedés, hogy saját kondíciójának kivetítését ténylegesen létezőnek tekint, és magát ettől az álomképtől, mintha az valóságos lenne, befolyásoltatja. Minden üres. Az üres is üres (*súnjata súnjata*). A dolgokból elég.”¹⁰ (Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* IV. 449.) Ez a lényege Molnár Sándor üresség-művészetének: a dolgok felszámolása, átnézése a fenomenalitás, a név-és-forma világán, elhatolás a dolgok numenális szubsztrátumáig, ahol a formák már elveszítik érdekességüket, realitásukat. Mert csak az tud átnézni a nevek és formák világán, csak az képes meglátni az üresség pozitív oldalát, aki képes fölszámolni a dolgokkal való – mindig kétoldalú – birtokviszonyát.

Molnár Sándor üresség-képeinek egyik „technikai” jellegzetessége a *textúra mint detematizációs eszköz*. A textúrává formált faktúra az ábrázolhatóság határa, az az utolsó „téma”, ami még képileg megragadható, s így a forma kiküszöbölésének legkiválóbb eszköze. Artisztikus értelemben a textúrán túl már nincs semmi, csak az üres vászon, ami viszont már nem művészet. Ugyanakkor a textúra kiemeli az üresség telítettségét. „Csak az üresség teljes” – mondja Molnár Sándor. (Molnár: *A festészet útja*, 133.) A textúra az üresség erőtere. Ami tehát Molnár Sándor képein megjelenik, az nem a „süket csönd”, hanem az a *telített csönd*, az az *intenzív üresség*, amely a maga preformalitásában minden formálisnak forrása és fundamentuma. A textúrából teljesen hiányzik a forma bizonyos szempontból legfontosabb, de szinte soha nem látott – csak felülről, a formán túlról látható – jellegzetessége: az, hogy korlátok közé zár. Mert „a forma határolt kötöttség” – mint ahogy Molnár fogalmaz. „A forma zsúfolt bútorraktár, tele az érzékelés, az érzés, a gondolat, a múlt idő ösztökélte rengeteg tennivalóval, az ego kielégíthetetlen vágyaival.” (Molnár: *A festészet útja*, 120.) A textúra ezzel szemben mentes a kötöttségtől; a szabadságot képviseli, a minden irányban szétterjedő „monumentális monotóniát”. (Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* II. 311.) A textúra az a forma, ami nem forma.

Molnár Sándor üresség-stációjának képei azonban rendelkeznek egy másik különlegességgel is: az életműben – paradox módon – ekkor jelentek meg először olyan képek, amelyeken világosan beazonosítható szimbolikus formák vagy a tárgyi világ egyes elemei, folyamatai láthatóak. Itt mindenekelőtt a kereszttről van szó, amely több üresség-képen is feltűnik, de időnként megjelenik e képeken a napszerű forma, a centrális pontból kilépő sugárzás, vagy éppen a függőleges axiális forma is.

A kereszt természetesen *prima facie* egyértelmű utalás a festő kulturális és szemléleti elkötelezettségére. De ez az értelmezés a keresztnek csupán az „exoterikus” aspektusát tudja megragadni. Egyik művében René Guénon idéz egy meg nem nevezett iszlám személyiséget, aki azt mondta, hogy „ha a keresztények rendelkeznek a kereszt jelével, akkor a muszlimok birtokában vannak a kereszt doktrínájának”. (Idézi Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája*, 123.)

that confronts man, as the opposite, the antagonist and resistance of his own self. The object is nothing but the nightmare vision of the human being living in degraded vigilance, which in a dream he considers as the reality of fate. In other words it is nothing but the projection of the conditioned consciousness, the loss of its way on it because it considers as actually existing the projection of its own condition, and – as if it were real – lets itself be influenced by this image of dream. Everything is empty. The emptiness itself is an emptiness. (*sunjata sunjata*). It is enough of things as such.”¹⁰ (Hamvas: *The great hall of the ancestors* IV. 449.) This is the essence of Sándor Molnár’s emptiness-art: the elimination of things, looking beyond the world of phenomenality, name and form, penetrating as far as the numenal substrate of things, where the forms already cease to be of interest and real. Because only he who can eliminate his – always two-sided – possessive relationship with things can look beyond the world of names and forms.

One of the ‘technical’ characteristics of Sándor Molnár’s emptiness pictures is *texture as a means of dethematising*. The texture shaped into texture is the limit of presentability, that is the last ‘theme’ that can still be grasped by the way of the image, and thus it is the most exquisite means of eliminating form. In an artistic sense there is nothing else beyond the texture, only the empty canvass, which, however, is already no art. At the same time texture highlights the fullness of the emptiness. ‘Only the emptiness is complete’ – says Sándor Molnár. (Molnár: *The way of painting*, 133.) The texture is the field of force of the emptiness. What appears in the pictures of Sándor Molnár is not the ‘deaf silence’, but the *saturated silence*, the *intense* emptiness, which – in its preformal character – is the source and foundation of all things formal. The texture almost completely lacks the, in a way, most important feature of the form hardly ever seen – only from above, from beyond the form: namely that it confines. Because ‘the form is delimited confinement’ – as Molnár puts it. ‘The form is a crammed warehouse of furniture, full of a lot to do triggered by perception, feeling, thought, the passing of time and of the insatiable desire of the ego.’ (Molnár: *The way of painting*, 120.) The texture, as opposed to this, is free of confinements; it stands for freedom, a sprawling ‘monumental monotony’. (Hamvas: *The Great Hall of the Ancestors* II. 311.) The texture is the form that is no form.

The pictures of Sándor Molnár’s empty station, however, have yet another special feature: it was the first time that in the oeuvre – paradoxically – such pictures appeared which bore clearly identifiable symbolic forms or some elements and processes of the world of objects. In this context the cross is the overriding theme, which appears in several emptiness pictures, but time and again the sun-like shape, the rays emanating from a central point or the vertical axial form also appear.

The cross is obviously a clear *prima facie* allusion to the painter’s cultural and visional commitment. But this interpretation can only grasp the ‘exoteric’ aspect of the cross. In one of his works René Guénon quotes an unidentified Islamic personality, who said that ‘if the Christians have the sign of the cross, then the Muslims are in possession of the doctrine of the cross’. (Quoted by Guénon: *The crisis of the modern world • The symbolism of the cross*, 123.)

¹⁰ „A dolgokból elég. A szentség elemzése” egyúttal Hamvas egyik esszéjének is címe (Hamvas: *Patmosz* I. 324–333.).

¹⁰ ‘It is enough of things as such. The analysis of the sacredness’ is also the title of an essay by Hamvas (Hamvas: *Patmosz* I. 324–333.).

Hogy ez a kijelentés mennyiben helytálló, most ne vitassuk.¹¹ Ami itt fontos, az az, hogy a keresztnak mint pusztá formának is gazdag szimbolikus jelentéstartalma van.¹² Mindenesetre Guénon immár több joggal jelentheti ki azt, hogy „ha Krisztus meghalt a kereszten, akkor azt lehet mondani, hogy ennek oka az a szimbolikus érték, amelyet a kereszt önmagában véve birtokol, s amellyel az összes tradíció mindig is tisztában volt”. (Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája*, 112.) Nos, ha valahol, akkor ebben az irányban kereshető Molnár Sándornál a kereszt megjelenésének fontossága kései képein. Ahogy ugyanis a textúra decentralizál, de abban az értelemben, hogy nem engedi létrejönni a monumentális monotonia legfőbb akadályát, a formák világának policentrális kavalkádját, a kereszt – vagy akár a tengely¹³ – annak a centrumtalan szétterülésnek a veszélyétől óvja meg az ürességet, amely „lélektanilag” egyenértékű az önelvesztéssel. Az ürességnek ugyanis van egy alsóbbrendű formája is, amit az indiai bölcelet *nirguna mula prakritinak*, „minősítetlen gyökértermészetnek”, az arisztotelianus-skolasztikus bölcelet pedig *prima materiának*, „elsődleges anyagnak” vagy *potentia passiva purának*, „tisztá passzív potencialitásnak” nevez, s amely a teremtet/létesült világ materiális bázisát alkotja. Mitológiai nyelvezettel ez az a *tejóceán*, amelyből a Szellem (szkt. *Purusa*) a nevek és formák világát köpüli, illetve ezek azok a „vizek”, amelyek fölött a teremtet „megelőzően”, „az Isten lelke lebeg vala” (Teremtés könyve 1:2).¹⁴ Mind a tejóceán, mind a vizek ugyanazt a szimbolizmust hordozzák: az elsődleges anyag materiális, de termékeny ürességét (*materia – mater*), amelyből a másik üresség, a megtermékenyítő Szellem, más megközelítésből a Logosz, vagyis az *actus purus* („tisztá aktu[alitá]s”) létrehívja a formák világát. Akár a keresztet nézzük, akár a tengelyt, akár a centrális, napszerű sugárzást, vagyis az üresség-képeken látható konkrét és szimbolikus formákat, ezek – *túl azon, hogy a formák világán belül a formafölötti képviselik* –, minden kétségen felül egyértelművé teszik, hogy Molnár képeinek semmi köze az ürességnek ahhoz az alsóbbrendű változathoz, amely a nevek és formák világának materiális bázisát alkotja. Ahogy Molnár Sándor megfogalmazza, ennek az ürességnek van szíve, de ebben a szívben nem vér, hanem fény lüktet.

Mégis – és nyilvánvalóan – az üresség-képek realizációjának leg-tökéletesebb változatai azok, amelyek kerülnek mind a textúrát, mind pedig a hagyományos szimbolizmusnak még a redukált formáit is – vagyis amelyekben a semmi és a művészet szimbiózisa a leg-tökéletesebben és a legmagasabb szinten valósul meg. Ami megidézi az ürességet ezeken a képeken, az az a leheletfinom artistikus *plusz*, amely nélkül a kép tényleg csak az üres vászon szellem által érintetlen *prima materiája*

Let us not debate now how true this statement is.¹¹ What is important here is that the cross – also as a sheer form – has rich symbolism.¹² In any case Guénon has more grounds to say that ‘if Christ died on the cross, then one can say the reason for it is the symbolic value which the cross possesses in itself, and which has always been well-known to all the other traditions.’ (Guénon: *The crisis of the modern world • The symbolism of the cross*, 112.) Well, if anywhere it is somewhere in this direction that the importance of the appearance of the cross in Molnár’s late pictures can be found. The way texture decentralises, but in the sense that it prevents the major obstacle to monumental monotony from coming into being, the multi-level cavalcade of the world of forms. The cross – or even the axis¹³ – saves the emptiness from the danger of the centreless spreading, which ‘from a psychological perspective’ is tantamount to the loss of the self. The emptiness has a lower form as well, which is called in Indian philosophy *nirguna mula prakriti*, ‘unqualified root nature’, in Aristotelian-scholastic philosophy *prima materia*, ‘primary material’ or *potentia passiva pura*, ‘pure passive potentiality’, and which constitutes the material basis of the created world. In the language of mythology this is the Ocean of Milk, from which the Spirit (Sanskrit *Purusa*) churns the world of names and forms, and these are the ‘waters’ over which – prior to creation – ‘the soul of God had flown’ (Genesis 1:2).¹⁴ Both the Ocean of Milk and the waters carry the same symbolism: the primary, but fertile emptiness of the primary material (*materia – mater*), from which the other emptiness, the impregnating Spirit, otherwise the Logos, the *actus purus* (‘pure actus or actuality’) calls into life the world of forms. Whether we look at the cross, the axis, or the central sun-like rays, that is the concrete and symbolic forms in the emptiness pictures, these – *in addition to the fact that they stand for the phenomena over the form within the world of forms* – make it absolutely clear that the pictures of Molnár have nothing to do with the base version of the emptiness which constitutes the material basis of the world of names and forms. As Sándor Molnár puts it, this emptiness has a *heart*, but it is not blood but light that pulsates in this heart.

Nevertheless – and obviously – the most perfect realisations of the emptiness pictures are those, which avoid both texture and even the reduced forms of traditional symbolism – in which the symbiosis of the nothing and of art is realised in the most perfect way and on the highest level. What calls up the emptiness in these pictures is the most delicate artistic plus without which the picture would be the *prima materia* of the blank canvass untouched by the spirit. These pictures really

¹¹ Természetesen a keresztények is rendelkeznek a kereszt tudományával (lásd például Keresztes Szent János vagy Edith Stein életművét), csak egészen más értelemben, mint ahogy azt Guénon kifejti; másrészt viszont a muszlimok sem rendelkeznek a keresztnak *azzal* a doktrínájával, amelyet Guénon *A kereszt szimbolikája* című művében kifejtett, aminek ékes bizonyítéka éppen az, hogy a kereszt doktrínájával kapcsolatban a szóban forgó munkájában maga Guénon sem hivatkozik egyetlen muszlim forrásra sem.

¹² Ezzel kapcsolatban lásd különösen Molnár V.: *Világ-virág*.

¹³ A tengely és a kereszt, vagyis az axiális és a centrális szimbolizmus lényegileg egyazon szimbolizmus két megjelenési formája, mint ahogy azt a szimmetria két – axiális és centrális – alapformája kapcsán láthatjuk.

¹⁴ Voltaképpen ez a *prima materia* az a *tiszta anyag*, az a pusztá kvantitás, amelyet a modern tudomány, jelesül a fizika és a kozmológia a maga analitikus módszere révén egyre reménytelenebbül keres (vö. atom, elemi részecske), de amely helyett minduntalan arisztotelianus értelemben vett *formákba*, vagyis minőségekbe ütközik. S a materializmust legmélyebbről éppen ez a törekvést jellemzi: megpróbálni mindent visszavezetni az eddig még nem talált, de továbbra is feltételezett tiszta anyagra.

¹¹ Certainly the Christians also have the science of the cross at their disposal (see, eg. the body of work of St. John of the Cross or Edith Stein), only in a completely different sense than discussed by Guénon; on the other hand, however, the Muslims do not have the doctrine of the cross, which Guénon discussed in his *The symbolism of the cross*. A crucial proof of this is that in connection with the doctrine of the cross in the given work Guénon himself does not refer to a single Muslim source.

¹² In this context see especially Molnár V.: *Világ-virág* [*World flower*]

¹³ The axis and the cross, in other words the axial and the central symbolism are essentially two manifestations of the same symbolism as it can be seen in the two – axial and central – basic forms.

¹⁴ As a matter of fact this *prima materia* is the *pure material*, the mere quantity, which is sought by modern science – namely by physics and cosmology – with its analytical method increasingly hopelessly (Cf. atom, elemental particle), but instead it keeps finding forms in the Aristotelian sense, that is qualities. And it is this intention that is the root of materialism: it tries to trace back everything to the pure material – not yet found, but still assumed.

lenne. Ezek a képek valóban a művészet határán billegnek, de éppen ezért képesek közvetíteni azt, ami már túl van a művészen és általában a formák világán. Magától értetődően ez a legnagyobb művészi kihívások egyike, és korántsem csak „technikai” értelemben. A technika a belső hangoltság és intuíció nélkül mit sem ér, és az avatott szem számára mindig le is lepleződik rossz értelemben vett üressége. Molnár Sándor üresség-képeinek sokasága világosan jelzi egyrészt ezt az intuíciót, másrészt azt a küzdelmet, amely újra és újra nekilendül, hogy megtalálja a belső vízió tökéletes külső megnyilvánulását: a vízió nélküli víziót – az üresség vízióját. És még a távol-keleti festészetben is csak ritkán sikerült „tennen érni” az ürességet olyan megejtő tisztasággal és leheletfinom intenzitással, mint a *Sunjata No. 201.* képen.

Ha helytálló Lao-ce kijelentése, hogy „az égalattiban minden dolog a létből születik ugyan, de a lét a nemlétből születik” (Tőkei [szerk.]: *Kínai filozófia* II. 31. [Tao te king 40]), akkor Molnár Sándor egész életművét úgy kell felfognunk, mint egyetlen hosszú *redukciós* – sivaí értelemben felfogott *viisszateremtési* – folyamatot. Az életmű egyes stációi ilyen módon a lét kibontakozási folyamatával szemben *viisszafelé* bejárt utat jelentik, amely egyre primordiálisabb fokozatokon keresztül vezet el egészen az *ősforráshoz*: az ürességhez. Molnár művészetének semmi köze nincsen érzéki tapasztalásunk tárgyaihoz. Amik az ő képein megjelennek, azok soha nem kerülnek és nem is kerülhetnek emberi szem elé, mert azok mindig elemi minőségek, princípiumok, principiális folyamatok. Nem képek, hanem ősképek. Molnár Sándor ezeken az ősképeken keresztül göngyölyti fel az egész teremtett létet, éppen ellentétes irányban kigöngyölődésének (lat. *e-volutio*) azzal a folyamatával, amelynek során a differenciálatlan üresség abszolút kreatív potencialitásából létrejött az összes princípium, az összes princípiumon keresztül pedig az összes forma, vagyis a fenomenális sokszerűség



Sunjata No 201., 2012 | olaj, vászon | oil on canvas | 150 x 40 cm

verge on art, but it is precisely for this reason that they can convey what is already beyond art and in general the world of forms. Evidently it is one of the greatest artistic challenges, and not at all in a 'technical' sense. Technique is worthless without the internal state of mind and intuition, and the trained eye can always spot emptiness in a negative sense. The many emptiness pictures of Sándor Molnár clearly indicate – on the one hand – this intuition. On the other hand they indicate the struggle, which begins anew to find the perfect external manifestation of the internal vision: the vision without vision – the vision of emptiness. Even in Far Eastern painting it is rarely that one can 'catch' this emptiness with such incredible purity and delicate intensity as in the picture *Sunjata No. 201.*

If Lao-ce's statement that 'though all things under the sky are born from existence, but existence is born from non-existence' (Tőkei [ed.]: *Chinese philosophy* II. 31. [Tao te king 40]), then we have to conceive of the whole body of work of Sándor Molnár as a long *reductive* – in Siva's terminology – a long process of *reverse creation*. Thus the individual stations of the oeuvre represent a journey *taken back* in time as opposed to the process of unfolding of existence. This process leads to the *fountainhead* – to the emptiness – through increasingly primordial stages. The art of Molnár has nothing to do with the objects of our sensual experience. What appear in his pictures will never be and cannot be seen by the human eye, because they are always elemental qualities, principles, major processes. Not pictures, but primordial pictures. It is through these primordial pictures that Sándor Molnár gradually covers the whole created existence, in just the opposite direction to its process of unfolding (Lat. *e-volutio*). In this process all the principles came into being from the absolute creative potential of the undifferentiated emptiness, and through all the principles all forms came into being, in other words the whole

egész világa.¹⁵ Mert noha „felületén az »objektív« Semmi – akárcsak a kontemplatív tudatosságban megvalósított »szubjektív« Semmi – abszolút üres, belsőleg az önmagán belül visszatartott kreatív, önartikuláló energia roppant tömege miatt egy ontológiai telítettséget képvisel”. (Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy* II. 147.)¹⁶ Éppen ezért ha az ontológiai mérleg egyik serpenyőjébe odatesszük magát az univerzumot a maga végeláthatatlan térbeli és időbeli kiterjedésével és mérhetetlen tömegével, akkor a másik serpenyőbe odatehetjük az ürességet – s a mérleg máris egyensúlyba kerül. E kettő között van egy bizonyos egyenértékűség, éppen azért, mert a sokféleség fenomenális világa nemcsak eltakarja a differenciálatlan ürességet, hanem a maga differenciált mivoltában ki is fejezi azt, pontosan annak megfelelően, ahogy Platón az időt az örökkévalóság mozgó képének tekinti (vö. Timaios 37d). S ugyanígy elmondható az is, hogy Molnár üresség-korszakot megelőző művészete csak első megközelítésből tekinthető a fenomenális világ feltérképezésének; amit egy mélyebb rátekintés szerint bemutat, az az üresség végtelen kreativitása. Molnár Sándor az ürességet térképezi fel megnyilvánulásain keresztül, hogy e megnyilvánulásokon keresztül eljuthasson a Megnyilvánulatlanhoz. Mert „az egyetlen megnyilvánult a Megnyilvánulatlan”. (László: *Solum Ipsum*, 15. [46. aforizma])

Molnár Sándor üresség-művészetében van valami a „kései művek melankóliájából”. Ebben a melankóliában benne van a rezignáció – de benne van a derű is. Mert melankóliának és derűnek ugyanaz a gyökere: a dolgoktól, a nevek és formák világától való eloldódás. Akit a melankólia áthatott, azt már nem tudja megejtetni a formák világának színes kavalkádja: sem lázba hozni, sem megrettenteni. Túl van. És túl lenni ebben az esetben annyi, mint *felülről látni*. A szomorúságtól csak az fél, aki azt hiszi, hogy az élet célja az élvezet. A melankólia és a szomorúság azonban megtisztítja az embert, kiégeti belőle a földi lét salakját, leválasztja a nevek és formák világáról. Ez az eckharti *abegescheidenheit*, az „elkülönülés” vagy – egy súlyosabb kifejezést használva – az „elidegenedés”. A melankólia folytonos *katharsisz*, folytonos megtisztulás. Csak aki még nem tapasztalta meg ezt az „éjszakai ragyogást” (Lásd Harmati: „Éjszakai ragyogás”), a szomorúságnak ezt a felemelő erejét, csak az hiszi azt, hogy ez valamiféle veszteség. Ahogy egyre csökken a formák realitása, ahogy egyre inkább illuzórikussá válik mindaz, ami körülhatárolható, úgy válik egyre jobban megtapasztalhatóvá az a Hatalmas Üresség, amely minden forma forrása, fundamentuma és torkolata. Aki már végigment ezen a belső, alkímiai átalakuláson, az – mint Molnár Sándor – már csak jóindulatú, megértő együttérzéssel tekint azokra, akik még nehézkesen lábálnak előre a nevek és formák sűrű áradatában. Kikeveredve a nevek és formák szűkös, de illuzórikus börtönéből, megízlelve az üresség nyílt terének háttartalan tágasságát és szabadságát, immár akadálytalanul halad előre.

Semmi nincs, mi visszahúzza, az emlékháló szétszakad.

Száll magasba tó hattyúja, és mindent, mindent hátrahagy.

*Dhammapada*¹⁷

¹⁵ Természetesen ennek a szó eredeti és etimológiai értelmében *evolúciónak* semmi köze sincsen a tudomány evolucionizmusához, mert míg az előbbi egy potencialitás kibontakozása, addig az utóbbi egy mindennemű potenciális háttér nélküli növekedési folyamat.

¹⁶ Izutsu tanulmánya („Between Image and No-Image. Far Eastern Ways of Thinking”, 115–150.) a távol-keleti gondolkodás és művészetbőlcsélet oldaláról közelíti meg a „kép és a nem-kép”, vagyis a forma és az üresség viszonyát.

¹⁷ *Dhammapada*, 49. (7:91).

world of phenomenal multiplicity.¹⁵ Because though on the ‘surface’ we find the »objective« Nothing – just like the »subjective« Nothing accomplished in contemplative consciousness – absolute empty, in the inside in creates an ontologically saturated entity because of the huge amount of retained creative, self-articulating energy’. (Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy* II. 147.)¹⁶ That is why if we put the Universe itself into one of the pans of the scales with its endless spatial and temporal extension, then we can put the emptiness into the other pan – and the scales are balanced out right away. Between the two there is some kind of equivalence, namely because the phenomenal world of multiplicity does not only cover the undifferentiated emptiness, but in its differentiated quality expresses it exactly the way Plato considers it as the moving picture of eternity. (Cf. Timaios 37d). It can also be said that the art of Sándor Molnár before his emptiness period can only be considered as the mapping of the world of phenomena on the first encounter; what it presents when looked at more in detail is the infinite creativity of the emptiness. Sándor Molnár maps the *emptiness* through his manifestations to be able to get to the Unmanifested. Because ‘the only manifested entity is the Unmanifested’. (László: *Solum Ipsum*, 15. [46. aphorism])

Sándor Molnár’s emptiness art has something ‘of the melancholy of his later works’. This melancholy includes resignation, but also joy. Because melancholy and joy have the same root: detachment from things, from the world of names and forms. What has been permeated by melancholy can no longer be captivated by the colourful cavalcade of the world of forms: neither excite, nor scare. It is already beyond this. And to be beyond this in this case is to see *from above*. Only he who believes that the purpose of life is pleasure is afraid of sadness. Melancholy and sadness, however, cleanse people, burns from them the cinders of earthly existence, and separates them from the world of names and forms. This is the *Abgeschiedenheit* of Eckhart, ‘separation’ or – with a more serious expression – ‘alienation’. Melancholy is continuous *catharsis*, continuous cleansing. Only he who has not yet experienced this ‘shining of night’ (See Harmati: ‘The shining of night’), this uplifting power of sadness, only he believes that this is some kind of loss. As the realistic nature of forms is decreasing, as everything that can be delimited is becoming increasingly illusionary, the Gigantic Emptiness – the source, foundation and influx of all. He who has already passed through this internal alchemical transformation – just like Sándor Molnár – only looks upon those with well-meaning and understanding sympathy who are still trudging forward in the dense flood of names and forms. Having found his way out of the constricting but illusionary prison of names and forms, having had a taste of the limitless spaciousness and freedom of the open space of emptiness, he already progresses without any obstacle.

There is nothing to keep him back, the net of memories is broken.

The swan from the lake flies into the sky, and leaves everything,

everything behind.

*Dhammapada*¹⁷

¹⁵ Certainly this *evolution* in the original and ethymological sense of the word has nothing to do with the evolutionism of science, because while the former is the unfolding of a potentiality, the latter is a process of growth without any potential background.

¹⁶ Izutsu’s study (‘Between Image and No-Image. Far Eastern Ways of Thinking’, 115–150.) approaches the relationship of the ‘image and no-image’ from the perspective of Far Eastern philosophy.

¹⁷ *Dhammapada* 49. (7:91))

Bibliográfia

- Arunachalam: *Light from the East* → P[onnambalam]. Arunachalam: *Light from the East. Being Letters on Gñanam, the Divine Knowledge*. Ed. Edward Carpenter. London, 1927, George Allen and Unwin Ltd.
- Az isteni és az emberi természetéről → Az isteni és az emberi természetéről. Görög egyházatyák I-II. Budapest, 1994, Atlantisz Könyvkiadó /A kútnál/. Ford. Erdő Péter et al.
- Dhammapada → Dhammapada. Az erény útja. Budapest, 1994, Farkas Lőrinc Imre Kiadó. Ford. Fórizs László
- Eckhart: „Surrexit autem Saulus” → Eckhart: „Surrexit autem Saulus de terra apertisque oculis nihil videbat”. In: *Fohászok és vallomások. A világ legszebb imái*. Budapest, 1988, Vigília /Vigília könyvek/, 439-448. o. Ford. Schneller István
- Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája* → René Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája*. Budapest [1995], A Hagymány és a Transzcendencia Iskola /Az őshagyomány könyvei 4/. Ford. Baranyi Tibor Imre
- Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* → Hamvas Béla: *Az ősök nagy csarnoka* I-IV. Budapest, 2003-2013, Medio Kiadó /Hamvas Béla művei 19-22./
- Hamvas: *Művészeti írások* → Hamvas Béla: *Művészeti írások* I-II. Budapest, 2014, Medio Kiadó /Hamvas Béla művei 26-27./
- Hamvas: *Patmosz* → Hamvas Béla: *Patmosz* I-II. Budapest, 2008, Medio Kiadó /Hamvas Béla művei 3-4./
- Harmati: „Éjszakai ragyogás” → Harmati Minka: „Éjszakai ragyogás”. In: *Ars Naturae* (Szeged) 2014-2015/9-12. (V-VI. évf.), 181-184. o.
- I am That → I am That. Talks with Sri Nisargadatta Maharaj. Ed. Maurice Frydman. Durham, 1988, The Acorn Press
- Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis of Clement of Alexandria*. Leiden, 2009, Brill
- Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy* → Toshihiko Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy. Collected Papers of Eranos Conference* I-II. Tokyo, 2008, Keio University Press /The Izutsu Library Series on Oriental Philosophy 3-4./
- Kohn: *Sitting in Oblivion* → Livia Kohn: *Sitting in Oblivion. The Heart of Daoist Meditation*. Dunedin, 2010, Three Pines Press
- László: *Solum Ipsum* → László András: *Solum Ipsum. Metafizikai aforizmák*. Szerk. Buji Ferenc. Nyíregyháza, 2000, Kötet Kiadó
- McGinn: *The Mystical Thought of Meister Eckhart* → Bernard McGinn: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing*. New York, 2003, Crossroad Publishing Company /A Herder and Herder book/
- Meister Eckhart → Meister Eckhart, *Teacher and Preacher*. Ed. Bernard McGinn. New York, 1986, Paulist Press /The Classics of Western Spirituality/
- Molnár: *A festészet útja* → Molnár Sándor: *A festészet útja*. Budapest, 2013, Irály Kkt.
- Molnár V.: *Világ-virág* → Molnár V. József: *Világ-virág. A természetes műveltség alapjai, és azok rendszere*. Budapest, 1996, Örökség Alapítvány /Örökség könyvek/
- Öltalmazó útmutatás → Öltalmazó útmutatás. Ramana Maharsi tanításai. Szerk. David Godman. Nyíregyháza, 2012, Kötet Kiadó. Ford. Buji Ferenc
- Osborne: *Ramana Maharsi* → Arthur Osborne: *Ramana Maharsi and the Path of Self Knowledge*. Tiruvannamalai, 1997, Sri Ramanasramam
- Otto: *West-Östliche Mystik* → Rudolf Otto: *West-Östliche Mystik. Vergleich und Unterscheidung zur Wesensdeutung*. Gotha, 1926, Leopold Klotz Verlag
- Strezova: *Hesychasm and Art* → Anita Strezova: *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*. Canberra, 2014, Australian National University Press
- Suzuki: *Mysticism, Christian and Buddhist* → Daisetsu Teitaro Suzuki: *Mysticism, Christian and Buddhist*. London, 1957, Allen & Unwin Ltd.
- Tauler: *A hazatérés útjelzői* → Johannes Tauler: *A hazatérés útjelzői. Beszéd a misztikus útról*. Budapest, 2002, Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó. Ford. Buji Ferenc és Révész Mária Magdolna
- The Collected Works of St. John of the Cross* → *The Collected Works of St. John of the Cross*. Washington, 1991, Institute of Carmelite Studies
- Tőkei (szerk.): *Kínai filozófia* → Tőkei Ferenc (szerk.): *Kínai filozófia* I-III. Budapest, 1986, Akadémiai Kiadó /Filozófiai írók tára 22-24./ Ford. Tőkei Ferenc
- Underhill: *Ruysbroeck* → Evelyn Underhill: *Ruysbroeck*. London, 1915, G. Bell and Sons Ltd. /The Quest Series/

Bibliography

- Arunachalam: *Light from the East* → P[onnambalam]. Arunachalam: *Light from the East. Being Letters on Gñanam, the Divine Knowledge*. Ed. Edward Carpenter. London, 1927, George Allen and Unwin Ltd.
- [Az isteni és az emberi természetéről] → Az isteni és az emberi természetéről. Görög egyházatyák I-II. Budapest, 1994, Atlantisz Könyvkiadó /A kútnál/. Ford. Erdő Péter et al.
- Dhammapada → Dhammapada. Az erény útja. Budapest, 1994, Farkas Lőrinc Imre Kiadó. Ford. Fórizs László
- Eckhart: „Surrexit autem Saulus” → Eckhart: „Surrexit autem Saulus de terra apertisque oculis nihil videbat”. In: *Fohászok és vallomások. A világ legszebb imái*. Budapest, 1988, Vigília /Vigília könyvek/, 439-448. o. Ford. Schneller István
- Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája* → René Guénon: *A modern világ válsága • A kereszt szimbolikája*. Budapest [1995], A Hagymány és Transzcendencia Iskola /Az őshagyomány könyvei 4/. Ford. Baranyi Tibor Imre
- Hamvas: *Az ősök nagy csarnoka* [The great hall of the ancestors] → Hamvas, Béla: *Az ősök nagy csarnoka* I-IV. Budapest, 2003-2013, Medio Kiadó /Béla Hamvas művei 19-22./
- Hamvas: *Művészeti írások* [Writings on art] → Hamvas, Béla: *Művészeti írások* I-II. Budapest, 2014, Medio Kiadó /Béla Hamvas művei 26-27./
- Hamvas: *Patmosz* [Patmosz] → Hamvas Béla: *Patmosz* I-II. Budapest, 2008, Medio Kiadó /Hamvas Béla művei 3-4./
- Harmati: „Éjszakai ragyogás” [Shining of the night] → Harmati Minka: „Éjszakai ragyogás” In: *Ars Naturae* (Szeged) 2014-2015/9-12. (V-VI. évf.), 181-184. o.
- I am That → I am That. Talks with Sri Nisargadatta Maharaj. Ed. Maurice Frydman. Durham, 1988, The Acorn Press
- Itter: *Esoteric Teaching in the Stromateis of Clement of Alexandria*. Leiden, 2009, Brill
- Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy* → Toshihiko Izutsu: *The Structure of Oriental Philosophy. Collected Papers of Eranos Conference* I-II. Tokyo, 2008, Keio University Press /The Izutsu Library Series on Oriental Philosophy 3-4./
- Kohn: *Sitting in Oblivion* → Livia Kohn: *Sitting in Oblivion. The Heart of Daoist Meditation*. Dunedin, 2010, Three Pines Press
- László: *Solum Ipsum* [Solum Ipsum] → László András: *Solum Ipsum. Metafizikai aforizmák*. [Solum Ipsum. Metaphysical aphorisms] Szerk. Buji Ferenc. Nyíregyháza, 2000, Kötet Kiadó
- McGinn: *The Mystical Thought of Meister Eckhart* → Bernard McGinn: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing*. New York, 2003, Crossroad Publishing Company /The Herder and Herder book/
- Meister Eckhart → Meister Eckhart, *Teacher and Preacher*. Ed. Bernard McGinn. New York, 1986, Paulist Press /The Classics of Western Spirituality/
- Molnár: *A festészet útja* [The way of painting] → Molnár, Sándor: [A festészet útja] Budapest, 2013, Irály Kkt.
- Molnár V.: *Világ-virág* [Flower world] → Molnár, V. József: *Világ-virág. A természetes műveltség alapjai, és azok rendszere*. [Flower world. The basic signs of natural erudition and their system] Budapest, 1996, Örökség Alapítvány /Örökség könyvek/
- Öltalmazó útmutatás → Öltalmazó útmutatás. Ramana Maharsi tanításai Szerk. David Godman. Nyíregyháza, 2012, Kötet Kiadó. Ford. Buji Ferenc
- Osborne: *Ramana Maharsi* → Arthur Osborne: *Ramana Maharsi and the Path of Self Knowledge*. Tiruvannamalai, 1997, Sri Ramanasramam
- Otto: *West-Östliche Mystik* → Rudolf Otto: *West-Östliche Mystik. Vergleich und Unterscheidung zur Wesensdeutung*. Gotha, 1926, Leopold Klotz Verlag
- Strezova: *Hesychasm and Art* → Anita Strezova: *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*. Canberra, 2014, Australian National University Press
- Suzuki: *Mysticism, Christian and Buddhist* → Daisetsu Teitaro Suzuki: *Mysticism, Christian and Buddhist*. London, 1957, Allen & Unwin Ltd.
- Tauler: *A hazatérés útjelzői* → Johannes Tauler: *A hazatérés útjelzői. Beszéd a misztikus útról*. Budapest, 2002, Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó. Ford. Buji Ferenc és Révész Mária Magdolna
- The Collected Works of St. John of the Cross* → *The Collected Works of St. John of the Cross*. Washington, 1991, Institute of Carmelite Studies
- Tőkei (szerk.): *Kínai filozófia* [Chinese philosophy] → Tőkei Ferenc (szerk.): [Kínai filozófia I-III.] Budapest, 1986, Akadémiai Kiadó /Filozófiai írók tára 22-24./ Ford. Tőkei Ferenc
- Underhill: *Ruysbroeck* → Evelyn Underhill: *Ruysbroeck*. London, 1915, G. Bell and Sons Ltd. /The Quest Series/



MUNKÁK WORKS









„Mindenki a hitének
megfelelő tudatformákat
vetít ki az ürességre.”

Molnár Sándor:
A festészet útja

„Everybody projects
the form of consciousness
that corresponds to their
faith into emptiness.”

Sándor Molnár:
The way of painting

































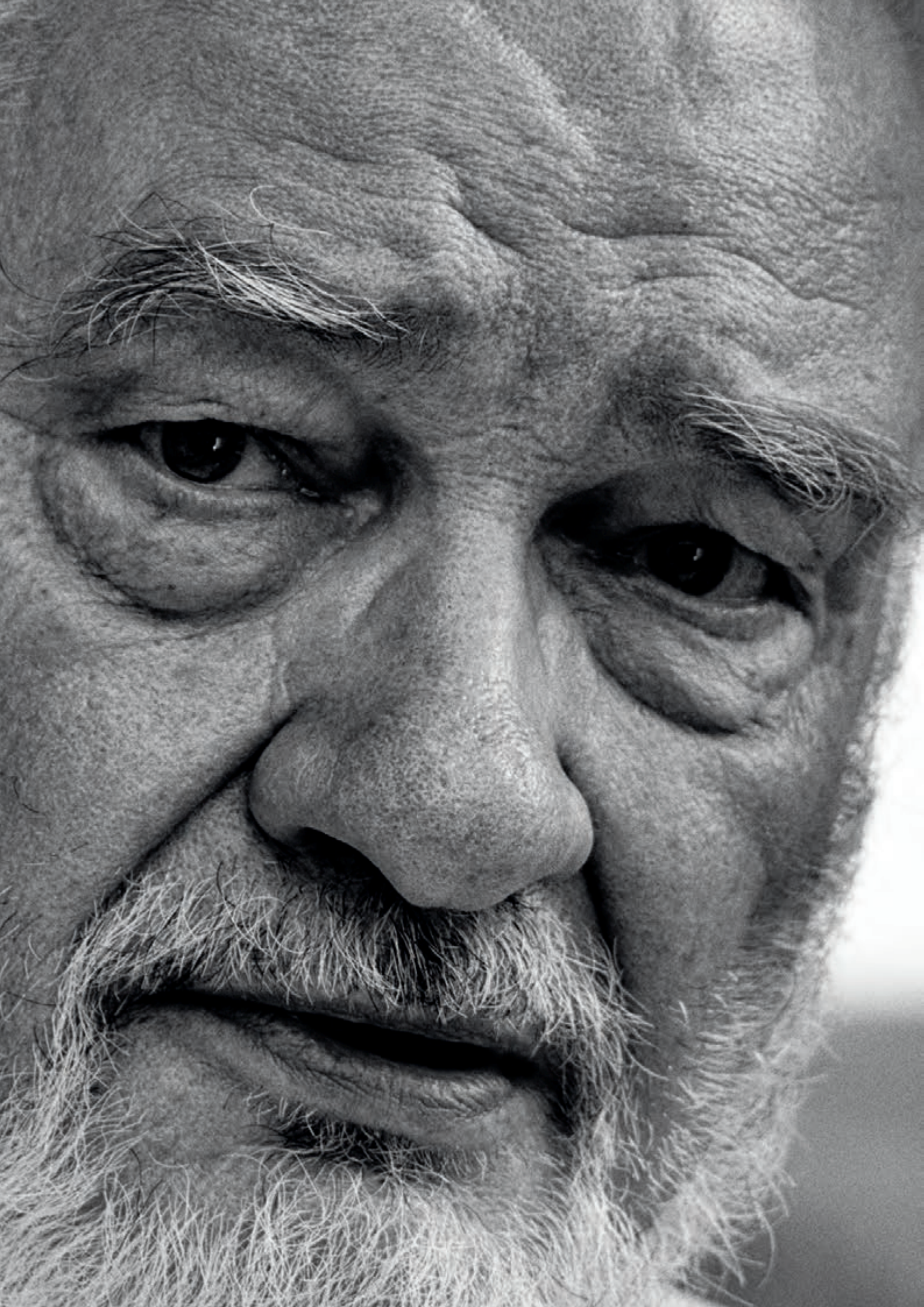














„A végső
tanítás
a fény,
üresség,
csend. ”

Molnár Sándor:
A festészet útja

„The final
teaching
is light,
emptiness,
silence. ”

Sándor Molnár:
*The way of
painting*



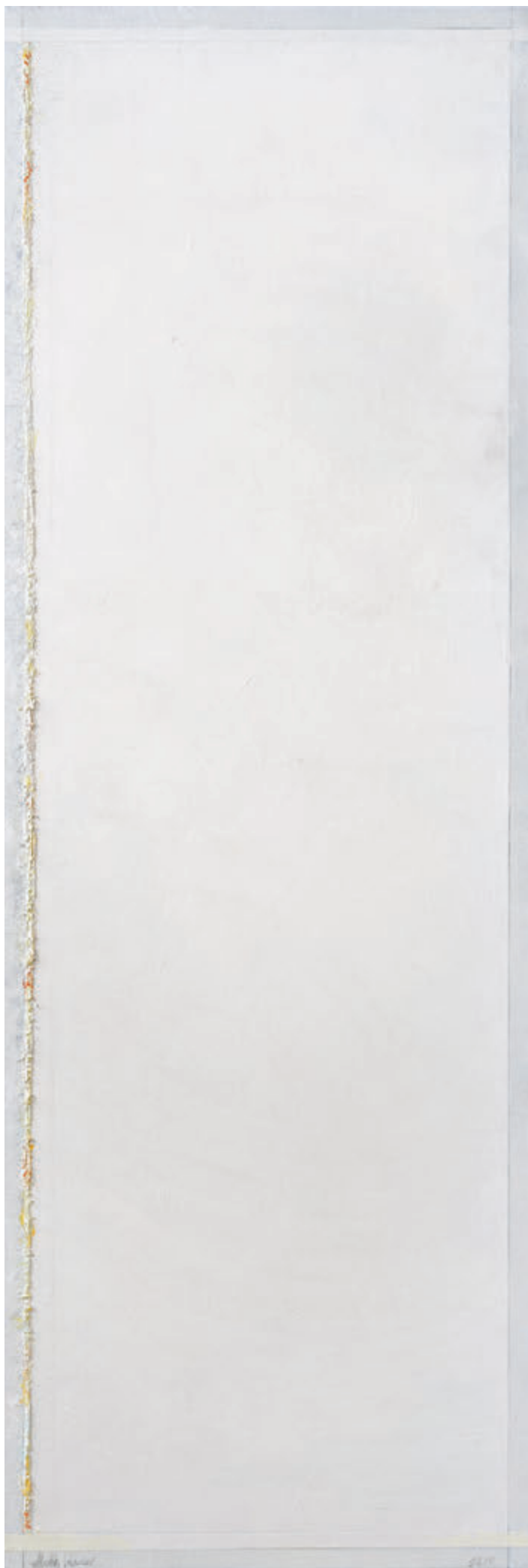














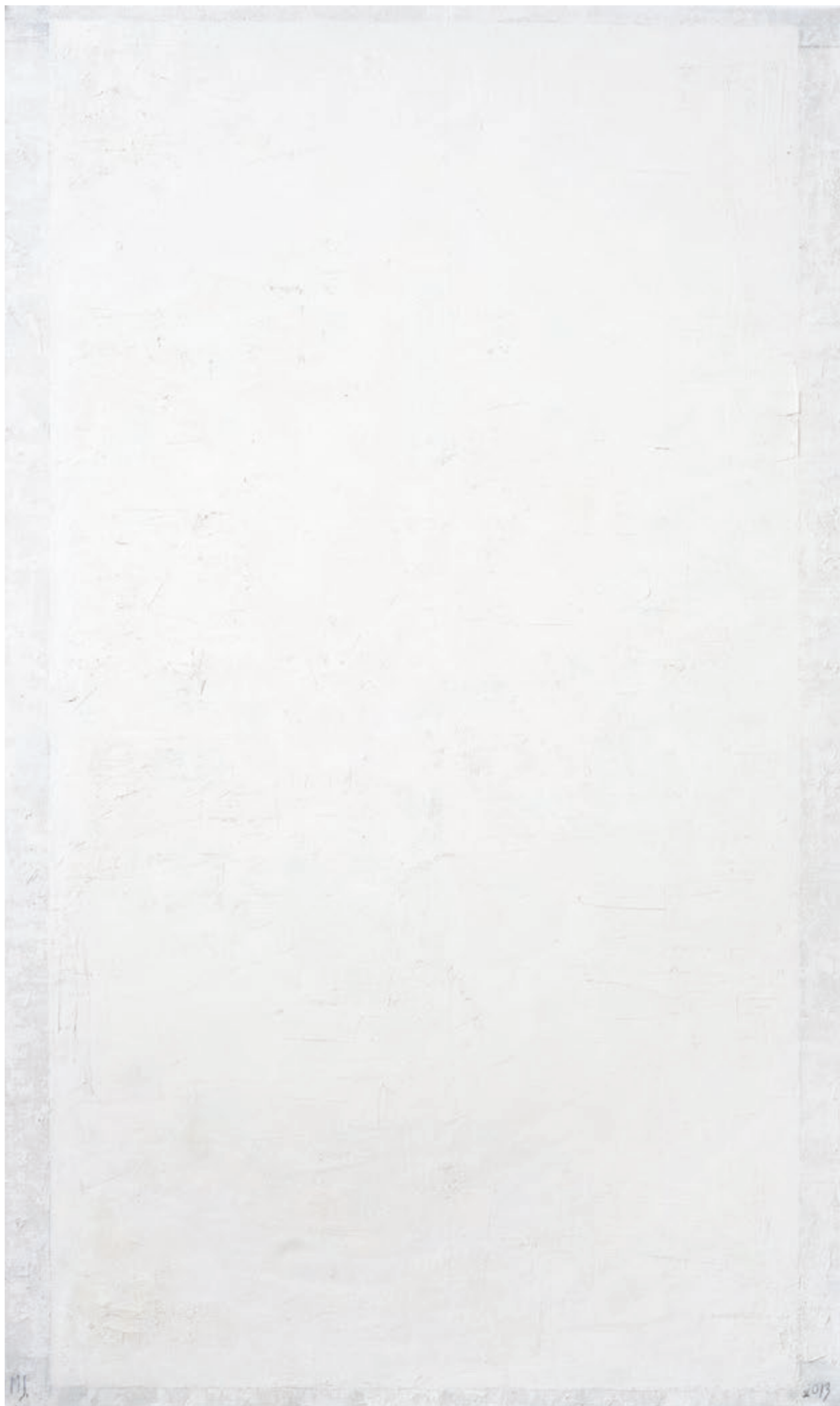












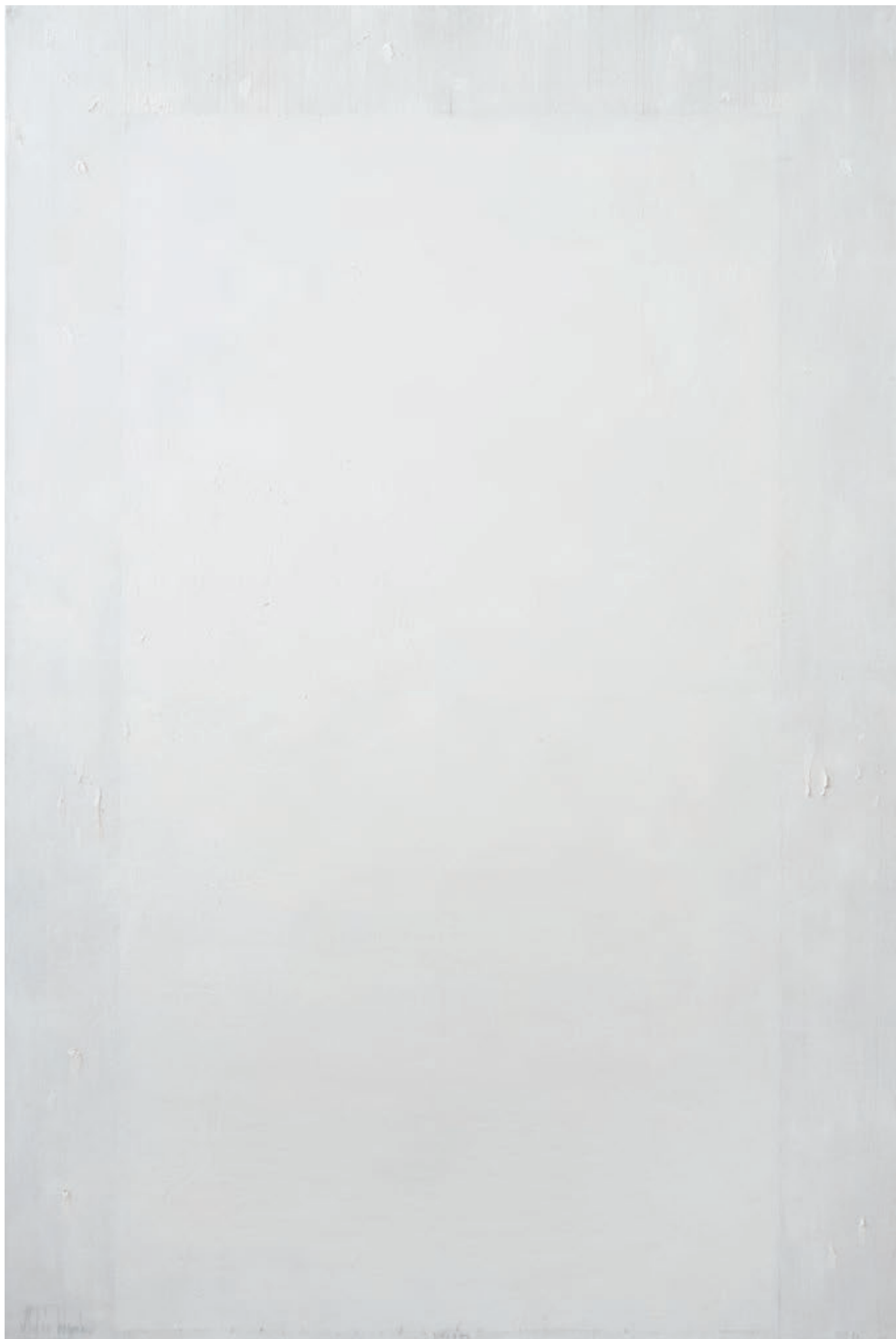


















„A feladat: visszavonulni,
háttérbe szorulni, névtelenné,
láthatatlanná válni, elrejtőzni
a misztériumban.”

Molnár Sándor:
A festészet útja

„The job is to withdraw,
to be relegated into the background,
to become nameless, invisible,
to hide in the mystery.”

Sándor Molnár:
The way of painting



„Az ember egyetlen dolga,
hogy fölszámolja önmagát,
az utat, a célt. Nincs semmiféle
létforma, sem út, sem cél.”

Molnár Sándor:
A festészet útja

Életrajz

1936 január 19-én született Sajóládon (Borsod megye).
1955–61 között végezte el a Képzőművészeti Főiskolát Budapesten.
1955-ben kialakítja önképző módszerét.
1958-ban vezetésével létrejön a szellemi és művészeti kérdésekkel foglalkozó, progresszív képzőművészeket tömörítő, „underground” önképző csoport, az ún. *Zuglói Kör*.
1962-ben megírja *A festői elemek analízise* című elméleti és metodikai traktátust; megismerkedik, majd szoros tanítványi kapcsolatba kerül Hamvas Béla filozófussal.
1962–65 a *Zuglói Kör* legaktívabb éve.
1965-ben Párizsban megismerkedik Jean Bazaine-nel és az *Új párizsi iskola* festőivel.
1966-ban megszületik a festő-jóga elmélete.
1975-től a nyári hónapokat Pesthidegkúton,
1998-tól Vanyarcon tölti; rajzol és akvarelleket fest.
1982-ben megismerkedik Claude Viallat-val.
1986-ban vendégtanár Nîmes-ben a Képzőművészeti Főiskolán.
1987–90-ig önkéntes kiállítási szilenciumot ró magára, belső emigrációba vonul.
1990-től a Magyar Képzőművészeti Egyetem tanára.
1992 Munkácsy Mihály-díj
1993-ban a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagjai közé fogadja.
2005 Kossuth-díj
2014 A Magyar Festészet Napja Alapítvány életműdíja

„Man’s only job is to eliminate
himself, the road and the goal.
There is no form of life,
no road, no purpose.”

Sándor Molnár:
The way of painting

Biography

1936 19 January: Sándor Molnár born at Sajólád (Borsod county).
1955–61 A student at the Academy of Fine Arts, Budapest.
1955 Works out his self-teaching method.
1958 The *Zugló Circle*, an „underground” intellectual group of progressive artists interested in spiritual and artistic questions is founded with his leadership.
1962 he writes a theoretical and methodological treatise *The analysis of pictorial elements*; he gets acquainted with philosopher Béla Hamvas, with whom a close master-and-disciple relationship evolves.
1962–65 Most active years of the *Zugló Circle*.
1965 Meets Jean Bazaine in Paris and painters of the *New School of Paris*.
1966 His theory of painting-yoga is born.
1975 Spends the summer months in Pesthidegkút from this year,
1998 and at Vanyarc from this year; draws and paints watercolours.
1982 Meets Claude Viallat.
1986 Guest teacher at the Fine Arts College in Nîmes.
1987–90 Self-imposed withdrawal from exhibiting, retreats into internal exile.
1990 Teaches at the Hungarian University of Fine Arts.
1992 Munkácsy Mihály Prize
1993 Admitted to the Széchenyi Academy of Literature and Art.
2005 Kossuth Prize
2014 Oeuvre prize of the Day of Hungarian Painting Foundation.

Egyéni kiállítások

- 1964** • *Műterem-kiállítás* Petri-Galla Pál lakásán, Budapest
- 1966** • Mednyánszky Terem, Budapest (kat.)
- 1968** • *A tiszta űr*, KFKI Klubja, Budapest (kat.)
- 1969** • *Molnár Sándor és Konkoly Gyula kiállítása*, KFKI Klubja, Budapest (kat.)
- 1976** • Hajdúszoboszlói Galéria, Hajdúszoboszló
• Józsefvárosi Kiállítóterem, Budapest
- 1981** • *Retrospektív kiállítás*, Műcsarnok, Budapest (kat., előszó: Sinkovits Péter)
• Erdei Ferenc Művelődési Központ, Kecskemét
- 1984** • *Molnár Sándor és Helényi Tibor kiállítása*, Salamon-torony, Visegrád
- 1986** • *Molnár Sándor rajzkiállítása*, Óbudai Galéria – Francia Intézet, Budapest (kat.)
• *Retrospektív kiállítás*, Szombathelyi Képtár, Szombathely (kat.)
- 1990** • *Molnár Sándor szoborkiállítása*, Óbudai Művelődési Központ, Budapest (kat. előszó: Sinkovits Péter)
- 1991** • *Portrék*, No. 5 Galéria, Budapest
- 1993** • *Molnár Sándor festőművész akadémiai székfoglaló kiállítása*, Óbudai Társaskör Galéria, Budapest
- 1994** • *Tűzképek*, Vigadó Galéria, Budapest
• *L'esposizione del pittore Sándor Molnár*, Római Magyar Akadémia, Róma (kat. előszó: András Gábor)
- 1997–98** • *Retrospektív kiállítás*, Műcsarnok Budapest (kat., előszó: Sinkovits Péter)
- 1998** • Szinyei Szalon, Budapest (kat.)
- 2002** • Pelikán Galéria, Székesfehérvár
- 2003** • *Kristályképek, 1994–2002*. Ernst Múzeum, Budapest (kat.)
- 2005** • *A végtelen stációi. Rajzok és vízfestmények*. Szinyei Szalon, Budapest
- 2006** • *Sunjata (Üresség – színes üres képek)*, Budapest Galéria, Budapest,
- 2007** • Kieselbach Galéria és Aukciósház, Budapest
- 2008** • *Munkák papíron*, Kálmán Maklár Fine Arts, Budapest
- 2010** • *Molnár Sándor: „Sunjata” – Üres képek (2007–2009) és korai művek (1956–1974)*, MissionArt Galéria, Budapest
- 2013** • *Korai papírmunkák 1958–1978*, MissionArt Galéria, Budapest
- 2016** • *[űnyatá]* – Molnár Sándor körei, Art+Text Galéria, Budapest

One-man shows

- 1964** • *Studio exhibition in the flat of Pál Petri-Galla*, Budapest
- 1966** • Mednyánszky Gallery, Budapest (cat.)
- 1968** • *Pure void*, KFKI Club, Budapest (cat.)
- 1969** • *Exhibition of Sándor Molnár and Gyula Konkoly*, KFKI Club, Budapest (cat.)
- 1976** • Hajdúszoboszlói Gallery, Hajdúszoboszló
• Józsefváros Gallery, Budapest
- 1981** • *Retrospective exhibition*, Műcsarnok/Kunsthalle, Budapest (cat. preface: Péter Sinkovits)
• Erdei Ferenc Culture Centre, Kecskemét
- 1984** • *Exhibition of Sándor Molnár and Tibor Helényi*, Salamon tower, Visegrád
- 1986** • *Sándor Molnár's drawings*, Óbuda Gallery – French Institute, Budapest (cat.)
• *Retrospective exhibition*, Szombathely Gallery, Szombathely (cat.)
- 1990** • *Sándor Molnár's sculptures*, Óbuda Culture Centre, Budapest (cat. preface: Péter Sinkovits)
- 1991** • *Portraits*, No. 5 Gallery, Budapest
- 1993** • *Painter Sándor Molnár's academic inaugural exhibition*, Óbuda Social Circle Gallery, Budapest
- 1994** • *Fire pictures*, Vigadó Gallery, Budapest
• *L'esposizione del pittore Sándor Molnár*, Hungarian Academy of Rome, Róma (cat. preface: Gábor András)
- 1997–98** • *Retrospective exhibition*, Műcsarnok/Kunsthalle Budapest (cat. preface: Péter Sinkovits)
- 1998** • Szinyei Salon, Budapest
- 2002** • Pelikán Gallery, Székesfehérvár
- 2003** • *Crystal pictures. 1994–2002*. Ernst Museum, Budapest (cat.)
- 2005** • *Stations of the infinite. Drawings and watercolours*. Szinyei Salon, Budapest
- 2006** • *Sunjata, (polychrome empty pictures)* Budapest Galéria, Budapest
- 2007** • *Painter Sándor Molnár's exhibition*, Kieselbach Gallery and Auction House, Budapest
- 2008** • *Works on paper*, Kálmán Maklár Fine Arts, Budapest
- 2010** • *Sunjata – Empty pictures (2007–2009) and Early works (1956–1974)*, MissionArt Gallery, Budapest
- 2013** • *Early paper works 1958–1978*, MissionArt Gallery, Budapest
- 2016** • *[űnyatá]* – Sándor Molnár's circles, Art+Text Gallery, Budapest

Csoportos kiállítások (válogatás)

Group exhibitions (selection)

- 1966**
- Stúdió '66, ('70, '71), Ernst Múzeum, Budapest
 - Új törekvések, ÚT '66, Férihegyi repülőtér, Budapest (betiltva)
 - Ady Endre Művelődési Otthon, Budapest
 - IPARTERV I., az IPARTERV dísztermében, Budapest (kat.)
- 1968**
- Stúdió 59–68, Múcsarnok, Budapest
- 1969**
- 23 Künstler aus Ungarn, Kunsthalle, Bielefeld
 - In memoriam Kassák,
Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen
 - IPARTERV II., az IPARTERV dísztermében, Budapest
Kortársaink – Nemzetközi grafikai kiállítás,
Fészek Klub, Budapest
- 1970**
- Új magyar avantgárd („R” kiállítás),
Budapesti Műszaki Egyetem, R épület
- 1971**
- Új művek, Múcsarnok, Budapest
- 1978**
- Festészet '77, Múcsarnok, Budapest
- 1979**
- Begegnung mit zeitgenössischer Kunst aus Ungarn,
Galerie in der Rostockvilla, Klosterneuburg
- 1980**
- Rajzkiállítás, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 - IPARTERV 68–80, az IPARTERV dísztermében, Budapest
 - Tendenciák I., Új művészet 1970-ben,
Óbudai Galéria, Budapest
- 1981**
- Magyar Képzőművészek Szövetségének kiállítása,
Budapest Történeti Múzeum, Budapest (kat.)
 - Nyitás II., Fészek Klub, Budapest (kat.)
 - Tisztelet Picassónak, Óbuda Galéria, Budapest
 - Országos Képzőművészeti Kiállítás, Múcsarnok, Budapest
- 1983**
- Grands et jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais, Párizs
 - Új művészetért, Móra Ferenc Múzeum, Horváth Mihály
utcai Képtár, Bartók Béla Művelődési Központ, Szeged
 - 17a Bienial de São Paulo, Pavilhao Eugenio Armando
Arruda Pereira, São Paulo
- 1984**
- Bak-Birkás-Molnár-Szirtes: festmények és rajzok,
Pécsi Galéria, Pécs
- 1986**
- Eklektika '85, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 - Válogatás a képtár új szerzeményeiből 1985–86,
Szombathelyi Képtár, Szombathely
- 1990**
- Budapesti műtermek, Magyar Nemzeti Galéria és
a Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest
- 1991**
- Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben.
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
 - Válogatás a Szombathelyi Képtár kortárs gyűjteményéből,
Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz
 - Zeitgenössische ungarische Kunst, Graphik, Zeichnungen
und Medaillen, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen
Kunstsammlungen, Dresden
 - Kortárs képzőművészeti kiállítás, Ludwig Múzeum,
Budapest (kat.)

- 1966**
- Stúdió '66, ('70, '71), Ernst Museum, Budapest
 - New trends, ÚT '66, Férihegyi repülőtér, Budapest (banned)
 - Ady Endre Culture House, Budapest
 - IPARTERV I., assembly hall of IPARTERV, Budapest (cat.)
- 1968**
- Stúdió 59–68, Múcsarnok/Kunsthalle, Budapest
- 1969**
- 23 Künstler aus Ungarn, Kunsthalle, Bielefeld
 - In memoriam Kassák,
Kossuth Lajos University, Debrecen
 - IPARTERV II., assembly hall of IPARTERV, Budapest
Our contemporaries – International graphic exhibition,
Fészek Club, Budapest
- 1970**
- New Hungarian avant-garde (“R” exhibition),
Budapest Technical University, building R
- 1971**
- New works, Múcsarnok/Kunsthalle, Budapest
- 1978**
- Painting '77, Múcsarnok/Kunsthalle, Budapest
- 1979**
- Begegnung mit zeitgenössischer Kunst aus Ungarn,
Galerie in der Rostockvilla, Klosterneuburg
- 1980**
- Drawing exhibition, Hungarian National Gallery, Budapest
 - IPARTERV 68–80, assembly hall of IPARTERV, Budapest
 - Tendencias I., New art in 1970,
Óbuda Gallery, Budapest
- 1981**
- Exhibition of the Federation of Hungarian Artists,
Budapest History Museum, Budapest (cat.)
 - Opening II., Fészek Club, Budapest (cat.)
 - Tribute to Picasso, Óbuda Gallery, Budapest
 - National Exhibition of Art, Múcsarnok/Kunsthalle, Budapest
- 1983**
- Grands et jeunes d'Aujourd'hui, Grand Palais, Párizs
 - For the new art, Móra Ferenc Museum, Mihály Horváth
Street Gallery, Béla Bartók Culture Centre, Szeged
 - 17. Bienial de São Paulo, Pavilhao Eugenio Armando
Arruda Pereira, Sao Paulo
- 1984**
- Bak-Birkás-Molnár-Szirtes: paintings and drawings,
Pécs Gallery, Pécs
- 1986**
- Eclecticism '85, Hungarian National Gallery, Budapest
 - Selection from the gallery's new acquisitions 1985–86,
Szombathely Gallery, Szombathely
- 1990**
- Art studios in Budapest, Hungarian National Gallery and
the exhibiting house of the Budapest Gallery, Budapest
- 1991**
- The Sixties. New trends in Hungarian art,
Hungarian National Gallery, Budapest
 - Selection from the contemporary collection of the Szombathely
Gallery, Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz
 - Zeitgenössische ungarische Kunst, Graphik, Zeichnungen
und Medaillen, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen
Kunstsammlungen, Dresden
 - Contemporary art exhibition, Ludwig Museum,
Budapest (cat.)

- 1993**
- *Zuglói Kör 1958–1968*, No. 5 Galéria, Budapest (kat.)
 - *Kortárs Képzőművészeti Kiállítás*, Ludwig Múzeum, Budapest (kat.)
 - *A gondolat formái I.*, Óbudai Társaskör Galéria és Óbudai Pincegaléria, Budapest (kat.)
 - *Hungarica – Arte Ungherese degli Anni '80 e sue Origini*, Római Magyar Akadémia, Róma (kat.)
- 1994**
- *Új szerzemények*, Csontváry Múzeum, Pécs (kat.)
 - *A Deák-hagyaték*, Szt. István Király Múzeum, Székesfehérvár (kat.)
 - *80-as évek. Képzőművészet*, Ernst Múzeum, Budapest
- 1995**
- *I. Nemzetközi Akvarell Biennále*, Kamnik, Szlovénia
 - *Magyar Vízfestők Társasága kiállítása*, MHB IMMO Art Galéria, Budapest
- 1996**
- *Szegmensek*, Vigadó Galéria, Budapest
- 1997**
- *Magyar Szalon 97*, Műcsarnok, Budapest
 - *Olaj / vászon*, Műcsarnok, Budapest
 - *Hamvas Béla és a képzőművészet*, Szentendrei Képtár, Szentendre (kat.)
- 1999**
- *Hommage á Martyn*, Pécsi Galéria, Pécs (kat.)
 - Városi Képtár, Győr
 - Galerie in der Lande, Uressbronn
- 2001**
- *Élmény és eszmény*, Gödöllői Kastély, Gödöllő (kat.)
 - *Magyar festők szobrai*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, Budapest (kat.)
- 2004**
- *Áramlások*, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Aulája, Budapest
 - *Doyenek*, KOGART Ház, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, Budapest
- 2006**
- *Mesterek*, Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége, Budapest
- 2008**
- *Art Paris*, Kálmán Maklár Fine Arts, Budapest
- 2010**
- *Képarchitektúra - képobjekt* (*Epizódok a radikális festészet történetéből 1920–2010*), Lajos Kassák Emlékmúzeum, Budapest
- 2007**
- *Hommage à Molnár Sándor. Molnár Sándor és tanítványai*, Művész Pince, Lengyel Kulturális Intézet, Budapest
- 2014**
- *Élő Magyar Festészet*, Doyenek, Bálna, Budapest
 - *Utak a teljesség felé. Hamvas Béla és a XX. századi képzőművészet*, Kepes György Művészeti Központ, Eger
- 2015**
- *Doyenek*, Pesti Vigadó, Budapest
- 1993**
- *Zugló Circle 1958–1968*, No. 5 Gallery, Budapest (cat.)
 - *Contemporary art exhibition*, Ludwig Museum, Budapest (cat.)
 - *The forms of thought I*, Óbuda Social Circle's Gallery and Óbuda Cellar gallery, Budapest (cat.)
 - *Hungarica – Arte Ungherese degli Anni '80 e sue Origini*, Accademia d'Ungheria, Rome (cat.)
- 1994**
- *New acquisitions*, Csontváry Museum, Pécs (cat.)
 - *The Deák-estate*, King St. Stephen Museum, Székesfehérvár (cat.)
 - *The Eighties. Art*, Ernst Museum, Budapest
- 1995**
- *1st International Watercolour Biennale*, Kamnik, Szlovénia
 - *Exhibition of the Society of Hungarian Watercolorists*, MHB IMMO Art Gallery, Budapest
- 1996**
- *Segments*, Vigadó Gallery, Budapest
- 1997**
- *Hungarian Salon 97*, Műcsarnok/Kunsthalle, Budapest
 - *Oil / canvas*, Műcsarnok/Kunsthalle, Budapest
 - *Béla Hamvas and art*, Szentendre Gallery, Szentendre (cat.)
- 1999**
- *Hommage á Martin*, Pécs Gallery, Pécs (cat.)
 - Town Gallery, Győr
 - Galerie in der Lande, Uressbronn
- 2001**
- *Experience and ideal*, Gödöllő Mansion, Gödöllő (cat.)
 - *Statues of Hungarian painters*, Hungarian University of Art, Barcsay Room, Budapest (cat.)
- 2004**
- *Currents*, Aula of the Budapest University of Technology and Economics, Budapest
 - *Doyens*, KOGART House, Kovács Gábor Art Foundation, Budapest
- 2006**
- *Masters*, Federation of Hungarian Artists and Designers, Budapest
- 2008**
- *Art Paris*, Kálmán Maklár Fine Arts, Budapest
- 2010**
- *Picture architecture – picture object* (*Episodes in the history of radical painting 1920–2010*), Lajos Kassák Museum, Budapest
- 2007**
- *Hommage à Molnár Sándor. Sándor Molnár and his pupils*, Artist Cellar, Polish Cultural Institute, Budapest
- 2014**
- *Living Hungarian Art. Doyens*, Bálna, Budapest
 - *Roads toward totality. Béla Hamvas and 20th century art*, Kepes György Artistic Centre, Eger
- 2015**
- *Doyens*, Pesti Vigadó, Budapest

„Csak Isten csendje és
misztériuma a valóságos csend,
amely kimondja nyelven és
érzékelésen túl az ürességet
és az öröklétet.”

Molnár Sándor:
A festészet útja

„Only God's silence
and mystery is the real silence
that speaks out emptiness
and eternity beyond language
and perception.”

Sándor Molnár:
The way of painting

Válogatott bibliográfia

Selected Bibliography

MONOGRÁFIA

Fábián László: *Molnár*.

Budapest, 1981, Képzőművészeti Alap Kiadó.

MONOGRAPH

Fábián László: *Molnár*.

Budapest, 1981, Képzőművészeti Alap Kiadó.

TANULMÁNYOK, KRITIKÁK, INTERJÚK

- 1966** • Hamvas Béla: *Molnár Sándor* (kézirat)
• Újvári Béla: *Egy művész, akit nem lehet félreérteni. Molnár Sándor kiállítása.* Magyar Ifjúság, 1966/6. 18.
- 1975** • Sík Csaba: *Bemutatjuk Molnár Sándor grafikáit.* Élet és Irodalom, 1975. 7. 5.
- 1981** • Sinkovits Péter: *Előszó.* In: Retrospektív kiállítás, Műcsarnok, Budapest, katalógus
• Bakos Katalin: *Molnár Sándor.* Művészet, 1981/4.
• Harangozó Márta: *Metszetek és meggyások.* Esti Hírlap, 1981. 4. 29.
• P. Szűcs Julianna: *Műszőr, műbőr, mítoszok. Molnár Sándor kiállítása a Műcsarnokban.* Népszabadság, 1981. 5. 8.
• Vadas József: *Trapéz és trapéz.* Élet és Irodalom, 1981. 5. 16.
- 1982** • Sík Csaba: *Fábián László Molnár-könyvéről, de inkább Molnárról.* Művészet, 1982/3.
- 1984** • Wagner István: *Testmás és Mohács. São Paulóból a Salamon-toronyba.* Magyar Hírlap, 1984. 6. 13.
- 1986** • Gyetvai Ágnes: *Két mester. Veszelszky Béla és Molnár Sándor kiállítása.* Magyar Nemzet, 1986. 3. 29.
• Sinkovits Péter: *Az impressziótól a metamorfózisig. Beszélgetés Molnár Sándorral.* Művészet, 1986/3.
• Gálgy Zoltán: *Molnár Sándor festményei a Szombathelyi Képtárban.* Vas Nép, 1986. 6. 31.
• Mezei Ottó: *Egy mához szóló művész. Molnár Sándor rajzkiállítása.* Művészet, 1986/8.
- 1988** • Sinkovits Péter: *Következetes szemléletváltások. Molnár Sándor tűzképeiről.* Művészet, 1988/5.
- 1990** • András Gábor: *Sötét lángok. Molnár Sándor szobrai.* Belvedere, 1990/3.
• Sinkovits Péter: *Előszó.* In: Molnár Sándor szoborkiállítása, Óbudai Művelődési Központ, Budapest, katalógus
• András Gábor: *(Rejtett) Aranykor végén. Beszélgetés Molnár Sándorral.* Világ, 1990/4.
• Hajdú István: *Les ateliers de Budapest-Budapesti műtermek.* Paris, 1990, Editions Enrico Navarra

STUDIES, CRITICISM, INTERVIEWS

- 1966** • Hamvas Béla: *Molnár Sándor* (manuscript)
• Újvári Béla: *An artist who cannot be misunderstood. Exhibition of Sándor Molnár.* Magyar Ifjúság, 1966/6. 18.
- 1975** • Sík Csaba: *Introducing Sándor Molnár's graphic works.* Élet és Irodalom, 1975. 7. 5.
- 1981** • Sinkovits Péter: *Preface.* In: Retrospective exhibition, Műcsarnok/Kunsthalle, Budapest, catalogue
• Bakos Katalin: *Molnár Sándor.* Művészet, 1981/4.
• Harangozó Márta: *Prints and what-nots.* Esti Hírlap, 1981. 4. 29.
• P. Szűcs Julianna: *Imitation fur, imitation leather, myths. Sándor Molnár's exhibition in the Kunsthalle.* Népszabadság, 1981. 5. 8.
• Vadas József: *Trapezoid and trapezoid.* Élet és Irodalom, 1981. 5. 16.
- 1982** • Sík Csaba: *On László Fábián's book on Molnár, or rather, on Molnár.* Művészet, 1982/3.
- 1984** • Wagner István: *Effigy and Mohács. From São Paulo to the Salamon tower.* Magyar Hírlap, 1984.6. 13.
- 1986** • Gyetvai Ágnes: *Two masters. Exhibition of Béla Veszelszky and Sándor Molnár.* Magyar Nemzet, 1986. 3. 29.
• Sinkovits Péter: *From the impression to the metamorphosis. Conversation with Sándor Molnár.* Művészet, 1986/3.
• Gálgy Zoltán: *Sándor Molnár's paintings at the Szombathely Gallery.* Vas Nép, 1986. 6. 31.
• Mezei Ottó: *An artist addressing our present. Sándor Molnár's drawings.* Művészet, 1986/8.
- 1988** • Sinkovits Péter: *Consistent changes in outlook. On Sándor Molnár's fire pictures.* Művészet, 1988/5.
- 1990** • András Gábor: *Dark flames. Sándor Molnár's sculptures.* Belvedere, 1990/3.
• Sinkovits Péter: *Preface.* In: Exhibition of Sándor Molnár's sculptures. Óbuda Culture Centre, Budapest, catalogue
• András Gábor: *At the end of a (hidden) Golden Age. Conversation with Sándor Molnár.* Világ, 1990/4.
• Hajdú István: *Les ateliers de Budapest-Budapesti műtermek.* Paris, 1990, Editions Enrico Navarra

- 1991**
- András Gábor: *A Zuglói Kör (1958–1968). Egy művészcsoporthatvanas évekből.* Ars Hungarica, 1991/1.
 - Szentesi Edit: *Példabeszéd és laudáció. Molnár Sándor vázlatai a szombathelyi székesegyház mennyezetképeihez.* Új Művészet, 1991/8.
- 1992**
- Mezei Ottó: *Molnár Sándor és portréi.* Új Művészet, 1992/1.
- 1993**
- Kovács Albert: *Molnár Sándor, a festő.* Beszélő, 1993. 12. 2.
- 1994**
- P. Szabó Ernő: *A földművelettől az üres képekig. Találkozás Molnár Sándor festőművésszel.* Új Magyarország, 1994. 2. 18.
 - András Gábor: *Molnár Sándor és a festő-jóga.* In: Molnár Sándor festőművész kiállítása, Római Magyar Akadémia Galériája, katalógus
 - Sinkovits Péter: *A tűz-korszak képei. Molnár Sándor a Vigadóban.* Új Művészet, 1994/6.
 - Passuth Krisztina: *Tumo, képen-rajzban.* Új Művészet, 1994/6.
- 1997**
- Sinkovits Péter: *Előszó.* In: Molnár Sándor, Retrospektív kiállítás, Műcsarnok, katalógus
- 1998**
- Rózsa Gyula: *Olaj, vászon, spárga, princípium.* Népszabadság, 1998. 1. 14.
 - Granasztói György: *Molnár Sándor festőművész kiállítása elé.* Magyar Szemle, 1998/2.
 - Lóska Lajos: *Találkozások. Hamvas Béla és a képzőművészet.* Új Művészet, 1998/4.
 - Lajta Gábor: *A létezés egysége. Molnár Sándor két kiállítása,* Új Művészet, 1998/4.
- 1991**
- András Gábor: *The Zugló Circle (1958–1968). An artists' group from the sixties.* Ars Hungarica, 1991/1.
 - Szentesi Edit: *Parable and laudation. Sándor Molnár's sketches for the ceiling fresco of Szombathely cathedral.* Új Művészet, 1991/8.
- 1992**
- Mezei Ottó: *Sándor Molnár and his portraits.* Új Művészet, 1992/1.
- 1993**
- Kovács Albert: *Sándor Molnár, the painter.* Beszélő, 1993. 12. 2.
- 1994**
- P. Szabó Ernő: *From the earth operation to the empty pictures. Meeting painter Sándor Molnár.* Új Magyarország, 1994/2. 18.
 - András Gábor: *Sándor Molnár and the painting-yoga.* In: Exhibition of painter Sándor Molnár. Gallery of the Hungarian Academy in Rome, catalogue
 - Sinkovits Péter: *Pictures of the fire period. Sándor Molnár in the Vigadó.* Új Művészet, 1994/6.
 - Passuth Krisztina: *Tumo, in painting and drawing.* Új Művészet, 1994/6.
- 1997**
- Sinkovits Péter: *Preface.* In: Sándor Molnár. Retrospective exhibition. Műcsarnok/Kunsthalle, catalogue
- 1998**
- Rózsa Gyula: *Oil, canvas, string, principium.* Népszabadság, 1998. 1. 14.
 - Granasztói György: *Prefacing Sándor Molnár's exhibition.* Magyar Szemle, 1998/2.
 - Lóska Lajos: *Meetings. Béla Hamvas and art.* Új Művészet, 1998/4.
 - Lajta Gábor: *The unity of existence. Sándor Molnár's two exhibitions.* Új Művészet, 1998/4.



- 1998** • Mezei Ottó: *Egy fejezet az életműből. Molnár Sándor kiállítása a Szinyei Szalonban.* Új Művészet, 1998/4.
- Illyés Mária: *Minden ablakot, minden ajtót ki kell nyitni. Beszélgetés Molnár Sándorral.* Magyar Szemle, 1998/1-2.
- Lajta Gábor: *Tűző napon. A Molnár-osztály.* Új Művészet, 1999/9.
- 2000** • *A művész személyisége - Tanulás és tanítás, Lajta Gábor beszélgetése Molnár Sándor festőművésszel.* Ars Hungarica, 2000/1.
- 2002** • Dienes Ottó: *Hamvas Béla éberség-követelménye Molnár Sándor életművében.* Árgus, 2002/5-6.
- 2003** • P. Szabó Ernő: *A kristályok tisztaságával. Molnár Sándor festőművész a festőjogáról, az öregkoráról és az értékekről.* Magyar Nemzet. 2003. december 10.
- 2004** • Lajta Gábor: *Az égi város mértana.* Új Művészet, 2004/4.
- Sinkovits Péter: *Az utolsó elem. Beszélgetés Molnár Sándorral,* Új Művészet, 2004/2
- Fábián László: *Kristályosodó életmű.* Életünk. 2004/1
Műmelléklet: *Molnár Sándor festményei.*
- 2008** • Lajta Gábor: *Molnár Sándor A festészet tanítása című könyvéről.* Balkon, 2008/4
- 2010** • Sinkó István: *Telített üresség.* Műértő, 2010/2
- 2011** • Lajta Gábor: *A messzeségbe érve. Molnár Sándor 75. születésnapjára.* Új Művészet, 2011/1
- Kondor Attila: *Az elmélet: gyakorlat. A festészet tanítása – Molnár Sándor könyvéről,* Műértő, 2011/4
- 2013** • Lajta Gábor: *Inkarnáció papíron. Bepillantás Molnár Sándor rajzi univerzumába.* Új Művészet. 2013/6
- 2014** • Buji Ferenc: *Örvény és kristály. Molnár Sándor művészetbölcselete.* Új Forrás, 2014/5
- Lajta Gábor: *A látható történet – Hamvas Béla és a képzőművészet.* Műértő, 2014. december

FILMEK

- 1994** • *Portréfilm Molnár Sándorról.* Szerk. Kovács Albert, MTV, 40'
- *(H)ARCKÉPEK.* Szerk. Szemadám György, MTV, 31'
- *Festő-jóga. Beszélgetések Molnár Sándorral.*
Szerk. Poros Géza, Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia és Országos Széchenyi Könyvtár történeti interjúk videótára, 41'
- 1998** • *Festő-jóga.* Szerk. Illyés Mária, 50'
http://archiv.terrorhaza.hu/mozi/interju/molnar_sandor.html
- 2014** • *KorTárs. Molnár Sándor festőművész.*
Szerk. Giró-Szász Krisztina, Duna Televízió, 30'

MOLNÁR SÁNDOR ÍRÁSAI

- *A festészet tanítása.* Budapest, 2008.,
Magyar Képzőművészeti Egyetem – Semmelweis Kiadó.
- *A festészet útja.* Budapest, 2013., Irály Kiadó.

- 1998** • Mezei Ottó: *A chapter from the oeuvre. Sándor Molnár's exhibition in the Szinyei Salon.* Új Művészet, 1998/4.
- Illyés Mária: *All windows, all doors must be opened. Conversation with Sándor Molnár.* Magyar Szemle, 1998/1-2.
- Lajta Gábor: *In the scorching sun. The Molnár-class.* Új Művészet, 1999/9.
- 2000** • *The artist's personality – Learning and teaching, Gábor Lajta in conversation with Sándor Molnár.* Ars Hungarica, 2000/1.
- 2002** • Dienes Ottó: *Béla Hamvas' requirement of vigilance in Sándor Molnár's oeuvre.* Árgus, 2002/5-6.
- 2003** • P. Szabó Ernő: *With the purity of crystals. Painter Sándor Molnár on the painting-yoga, old age and values.* Magyar Nemzet. 2003. december 10.
- 2004** • Lajta Gábor: *Geography of the celestial town.* Új Művészet, 2004/4.
- Sinkovits Péter: *The last element. Conversation with Sándor Molnár,* Új Művészet, 2004, február, 10
- Fábián László: *A crystallizing oeuvre.* Életünk. 2004. 1. szám
Supplement: *Sándor Molnár's paintings.*
- 2008** • Lajta Gábor: *On Sándor Molnár's book Teaching painting.* Balkon, 2008 április, 39-41.
- 2010** • Sinkó István: *Saturated emptiness.* Műértő, 2010/2
- 2011** • Lajta Gábor: *Arriving in the farness. On the 75th birthday of Sándor Molnár.* Új Művészet, 2011/1
- Kondor Attila: *The theory is: practice: Teaching painting – About Sándor Molnár's book,* Műértő. 2011/4
- 2013** • Lajta Gábor: *Incarnation on paper. A glimpse of Sándor Molnár's universe of drawing.* Új Művészet. 2013/6
- 2014** • Buji Ferenc: *Whirlpool and crystal. Sándor Molnár's philosophy of art.* Új Forrás, 2014/5
- Lajta Gábor: *The visible story – Béla Hamvas and art.* Műértő, 2014. december

FILMS

- 1994** • *Portrait film of Sándor Molnár.* Ed. Albert Kovács, MTV, 40'
- *Battle/portrait pictures.* Ed. György Szemadám, MTV, 31'
- *Painting-yoga. Conversations with Sándor Molnár.* Ed. Géza Poros, collection of videotapes historic interviews, Széchenyi Academy of Literature and Art and the National Széchenyi Library, 41'
- 1998** • *Painting-yoga.* Ed. Mária Illyés, 50'
http://archiv.terrorhaza.hu/mozi/interju/molnar_sandor.html
- 2014** • *Con-Temporary. Painter Sándor Molnár*
Ed. Giró-Szász Krisztina, Duna Televízió, 30'

WRITINGS BY SÁNDOR MOLNÁR

- *The Teaching of Painting.* Budapest, 2008.,
Hungarian University of Art – Semmelweis Kiadó.
- *The Way of Painting.* Budapest, 2013., Irály Kiadó.

MOLNÁR SÁNDOR TANULMÁNYAI, CIKKEI

- *Ars poetica*. A tiszta űr című kiállítás leporellójában. Budapest, 1968.
- *Hatások, utazások, találkozások - Ars poetica*. Az IPARTERV 68–80 című kiállítás katalógusában. Budapest, 1980.
- *Művészetkeresés*. Bak-Birkás-Molnár-Szirtes-kiállítás katalógusában. Pécs, 1984.
- *A festői elemek analízise (1962)*. Ars Hungarica, 1991/1.
- *Hazai hang*. Németh János kiállításáról. Új Művészet, 1991/4.
- „A halál utáni világ felé...” Arshile Gorky kiállítása Bécsben. Új Művészet, 1991/7.
- *A logika és a metafizika kettős világossága. Gondolatok a Seurat-kiállítás kapcsán*. Új Művészet, 1992/3.
- *Festőjoga*. Új Művészet, 1994/6.
- *A telített üresség. Szenes Árpád és Viera da Silva a portugál gyűjteményekben*. Új Művészet, 1994/11.
- *Szellemi energia és művészet. Csontváry-kiállítás a Nemzeti Galériában*. Új Művészet, 1994/12.
- *Vitorlás fekete lobogókkal. Emlékezés Martyn Ferencre*. Új Művészet, 1996/8.
- „Nemzetközi akadémizmus” Közép-Európában. Lengyel kiállítások Budapesten. Új Művészet, 1997/5–6.
- *A Kristály*. In: Molnár Sándor Kristályképek 1994–2002 (katalógus)
- *Egy ismeretlen festő: Veszelszky Béla*. Kortárs, 1997/3.
- *Mester és tanítvány*. Új Forrás, 1997/3.
- *A lélek fekete madarai. Emlékezés Bán Bélára*. Új Művészet, 1999/5.
- *Az időtlenség kulcsa. Lossonczy Tamás köszöntése*. Új Művészet, 1999/10.
- *Mester és tanítvány*. (In. Darabos Pál – Molnár Márton (szerk.): In memoriam Hamvas Béla, Hamvas Béla Kultúrakutató Intézet, 2002.
- *Körkérdés. A Magyar Nemzeti Galéria új, kortárs képzőművészeti, állandó kiállításáról*. Új Művészet, 2003/6.

MŰVEI KÖZGYŰJTEMÉNYEKBENI

- Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár, Pécs
- Szombathelyi Képtár, Szombathely
- Városi Képtár Deák-gyűjtemény, Székesfehérvár
- Petőfi Irodalmi Múzeum Kassák Emlékmúzeuma, Budapest
- Megyei Könyvtár, Békéscsaba
- Szépművészeti Múzeum, Budapest
- Magyar Nagykövetség, Brüsszel (Belgium)
- Kupferstich-kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Drezda (Németország)

STUDIES, ARTICLES BY SÁNDOR MOLNÁR

- *Ars poetica*. In the concertine brochure of the exhibition *The pure void*. Budapest, 1968.
- *Effects, journeys, meetings - Ars poetica*. In the catalogue of IPARTERV 68–80 exhibition. Budapest, 1980.
- *In search of art*. In the catalogue of the Bak-Birkás-Molnár-Szirtes-exhibition. Pécs, 1984.
- *Analysis of painterly elements (1962)*. Ars Hungarica, 1991/1.
- *Domestic voice. On the exhibition of János Német*. Új Művészet, 1991/4.
- *“Toward the world after death...” Arshile Gorky’s exhibition in Vienna*. Új Művészet, 1991/7.
- *The double light of logic and metaphysics. Thoughts inspired by the Seurat-exhibition*. Új Művészet, 1992/3.
- *Painting-yoga*. Új Művészet, 1994/6.
- *The saturated emptiness. Árpád Szenes and Viera da Silva in the Portuguese collections*. Új Művészet, 1994/11.
- *Spiritual energy and art. Csontváry-exhibition in the National Gallery*. Új Művészet, 1994/12.
- *Sailboat with black flags. Commemorating Ferenc Martyn*. Új Művészet, 1996/8.
- *„International academism” in Central Europe. Polish exhibitions in Budapest*. Új Művészet, 1997/5–6.
- *The Crystal*. In: Molnár Sándor: Crystal pictures 1994–2002 (catalogue)
- *An unknown painter: Béla Veszelszky*. Kortárs, 1997/3.
- *Master and disciple*. Új Forrás, 1997/3.
- *The black birds of the soul. In memory of Béla Bán*. Új Művészet, 1999/5.
- *The key to timelessness. Greeting Tamás Lossonczy*. Új Művészet, 1999/10.
- *Master and disciple* (In. Darabos Pál - Molnár Márton (eds.): In memoriam Hamvas Béla, Hamvas Béla Kultúrakutató Intézet, 2002.
- *Körkérdés. A Magyar Nemzeti Galéria új, kortárs képzőművészeti, állandó kiállításáról*. Új Művészet, 2003/6.

HIS WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS

- Hungarian National Gallery, Budapest
- Janus Pannonius Museum, Modern Hungarian Gallery, Pécs
- Szombathely Gallery, Szombathely
- Municipal Gallery, Deák Collection, Székesfehérvár
- Petőfi Literary Museum, Kassák Museum, Budapest
- County Library, Békéscsaba
- Museum of Fine Arts, Budapest
- Hungarian Embassy, Brussels (Belgium)
- Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden (Germany)

„Az üresség az eredet,
ahová vissza kell térni.”

Molnár Sándor:
A festészet útja

MOLNÁR SÁNDOR | ÜRESSÉG
FESTMÉNYEK 2006–2016
PESTI VIGADÓ | 2016. október 3.–2017. január 8.

A kiállítás kurátorai és a katalógust szerkesztette:
Lajta Gábor festőművész és **Sulyok Miklós** művészettörténész

A katalógust tervezte: **Fákó Árpád**

Fotók:

Lajta Gábor: a borító hátoldalán, 2, 3, 5, 36, 37, 40, 78, 86, 93 oldalakon

Sulyok Miklós fotós: *Örvény kristály no 5.*, a borító belső oldalán

Sulyok Miklós művészettörténész: a Budapest Galéria kiállításának enteriőrje és műtárgyfotói a borító belső oldalán

Szelényi Károly: a címlapon, 17, 33, 38, 39, 41, 42, 43,44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,87 oldalakon

Fordítás: **Pásztor Péter** és **Pokoly Judit**

A kurátorok köszönetet mondanak
Molnár Eszternek a kiállítás létrehozásához
nyújtott nagylelkű segítségéért.

Külön köszönet **Türk Dalmának**
az MMA Szervezési Osztályáról
lelkiismeretes munkájáért.

Technikai munkatársak: **Lelkes Gergely** és **Domján Gábor**

Felelős szerkesztő: **Pécsi Györgyi**

Felelős kiadó: **Fekete György**, az MMA elnöke

Nyomtatás, kötettség: Pauker Holding Nyomdaipari Kft.

ISBN 978-615-5464-53-9

Kiadja a Magyar Művészeti Akadémia, 2016-ban, Budapesten

MMA
MAGYAR
MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

„Emptiness is the origin
to which you have to return.”

Sándor Molnár:
The way of painting

SÁNDOR MOLNÁR | EMPTINESS
PAINTINGS 2006–2016
PESTI VIGADÓ | 3 10 2016–8 01 2017

Curators of the exhibition and editors of the catalogue:
Gábor Lajta Painter and **Miklós Sulyok** art historian

Graphic design: **Árpád Fákó**

Photos:

Gábor Lajta: back cover, 2, 3, 5, 36, 37, 40, 78, 86, 93 pp.

Miklós Sulyok photographer: *Vortex crystal no. 5.*, on the inner side of the cover

Miklós Sulyok art historian: enterieur of Molnár's exhibition in the Budapest Gallery, 2006 and reproductions of paintings exhibited there, on the inner side of the cover

Károly Szelényi: cover, 17, 33, 38, 39, 41, 42, 43,44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,87 pp.

Translation: **Péter Pásztor** and **Judit Pokoly**

The curators wish to thank
Mrs. **Eszter Molnár** for her generous help
in realizing the exhibition.

Particular thanks
to Ms. **Dalma Türk** for her
conscientious work.

Technical staff: **Gergely Lelkes** and **Gábor Domján**

Editor: **Györgyi Pécsi**

Publisher: **György Fekete**, President of the Hungarian Academy of Arts

Printing and binding: Pauker Holding Printing Ltd.

ISBN 978-615-5464-53-9

Published by the Hungarian Academy of Arts, in 2016, Budapest

MMA
HUNGARIAN
ACADEMY
OF ARTS