

**VERA**  
**Székely**

Ouvrage publié avec le soutien  
à l'édition du  
Centre national des arts plastiques

*This book has been published with  
the support of the Centre national des  
arts plastiques (The National Centre  
for Visual Arts), France*



Coordination éditoriale /  
Editorial coordination  
Matthieu Flory

Traduction anglaise /  
English translation  
Eileen Powis

Révision française /  
French editing  
Lorraine Ouvrieu

Révision anglaise /  
English editing  
Penny Iremonger

Direction artistique, mise en pages /  
Design and lay-out  
Marc Touitou

ISBN 978-2-3766-6033-0

© Éditions Norma, 2020  
149, rue de Rennes, 75006 Paris France  
[www.editions-norma.com](http://www.editions-norma.com)

**VERA**  
**Székely**  
Daniel Léger

N O R M A  
É D I T I O N S





## Sommaire

<b>Une jeunesse hongroise</b>	7
<b>L'aventure SZB</b>	17
Premières commandes	24
<i>Forme noire</i>	32
Le Bateau Ivre	49
Fin du collectif	57
<b>Vera et Pierre</b>	73
Décors de céramique	76
Aménagements liturgiques	86
Henri Mouette, l'AAM et Le Renouveau	97
<b>Seule</b>	109
Tapisserie, métal et bois	121
<i>Le Combat</i> , Port-Barcarès	131
Tensions textiles	141
Consécration	161
<b>Œuvres</b>	185
<b>Entre deux rives, la pratique solitaire d'une plasticienne</b>	257
<b>Mathieu Buard</b>	
Biographie	274
Collections publiques	284
Bibliographie	285
Index	286
Remerciements	288

Les œuvres n'étant pas datées, les dates mentionnées le sont généralement à titre indicatif.

## Table of contents

<b>A Young Hungarian</b>	7
<b>The SZB adventure</b>	17
First commissions	24
<i>Forme noire</i>	32
Le Bateau Ivre	49
End of the collective	57
<b>Vera and Pierre</b>	73
Ceramic décors	80
Liturgical fittings	86
Henri Mouette, the AAM and Le Renouveau	96
<b>Alone</b>	109
Tapestry, metal and wood	121
<i>Le Combat</i> , Port-Barcarès	131
Textile structures and tension	143
Consecration	161
<b>Works</b>	185
<b>Between two thresholds, the solitary practice of a visual artist</b>	257
<b>Mathieu Buard</b>	
Biography	274
Public collections	284
Bibliography	285
Index	286
Acknowledgements	288



Une jeune femme hongroise  
A Young Hungarian

Vera et sa tante Edith Roboz, mère du peintre Zsuzsi Roboz, vers 1927.





Vera et Pierre Székely, triptyque, bois sculpté, vers 1940.



Vera et Pierre Székely, diptyque en bois sculpté, vers 1940.

Vera Székely is intriguing. Ceramic collectors do not understand the scarcity of her works on the market and have trouble interpreting the Székely-Borderie community. They have a limited understanding of the group's evolution, which led to the abandonment of working in clay and the pursuit of a constantly shifting creativity. If Vera Székely made an impact as a ceramist on art lovers, her life shows that she never stopped seeking out different forms of expression.

Born Vera Harsányi in Hungary in 1919, her training began in Budapest. When she was eleven years old, she began attending swimming lessons with Gitta Mallasz, who taught the school's most gifted pupils, later bringing them to a club to train professionally. Lili Strausz, who taught corporeal expression, helped improve the swimmers' performances by teaching them to use their body to its maximum potential "without destroying themselves." What Vera, an adolescent, learned from Lili and competition was decisive: being aware of her body, working assiduously, channeling her efforts, and struggling against herself and against the obstacles placed on the path of every human being. At seventeen, she took part in the Berlin Olympic Games.

When Vera reached the age of thirteen or fourteen, she decided to become a graphic designer. Gitta Mallasz introduced her to Hanna Dallos, an artist and teacher who had studied at the decorative arts school of Budapest at the same time as she had. Learning how the girl had approached athletic training, Hanna decided to accept her as a student. Her teaching was based on assiduous work and solving periodic problems. Artistic weaknesses were fought by action and not by meditation. Hanna ordered Vera to swim, to ride many kilometers on her bike, or to ski, so that the body's effort would unblock the mind and balance would be reestablished. Her advice would prove to be primordial. Making use of a global humanistic, but professionally strict, education, decreeing that it is better to work on your existing strengths rather than seeking out new ones, Hanna permitted her student to assume



Hanna Dallos, autoportrait, bois gravé, 1930.

Vera Székely intrigue. Les collectionneurs de céramiques ne comprennent pas la pénurie d'œuvres sur le marché, interprètent difficilement la communauté Székely-Borderie. Ils appréhendent mal son évolution menant à l'abandon du travail de la terre et à la poursuite d'une création toujours en mouvement. Si Vera Székely fait une percée comme céramiste chez les amateurs d'art, sa vie démontre qu'il ne faut pas s'arrêter à cette courte période de création, avant que son attirance vers d'autres formes d'expression mûrisse.

L'apprentissage de Vera Harsányi débute à Budapest. Sa scolarité est marquée dès ses 11 ans par des cours de natation que Gitta Mallasz donne aux élèves les plus douées de l'école, qu'elle entraîne ensuite dans un club pour les former à la compétition. Lili Strausz, qui enseigne l'expression corporelle, se joint à elle pour améliorer les performances des nageuses en leur apprenant à utiliser leur corps au maximum de ses possibilités « sans se détruire ». Ce que Vera, adolescente, apprend de Lili et de la compétition est déterminant : être consciente de son corps, travailler, canaliser ses efforts, lutter, se bagarrer contre soi-même et contre les obstacles qui se dressent sur le parcours de tout être humain. À 17 ans, Vera participe aux Jeux olympiques de Berlin.

Vers 13 ans, Vera décide de devenir graphiste. Gitta Mallasz la présente à Hanna Dallos, artiste et enseignante qui a étudié à l'École des arts décoratifs de Budapest en même temps qu'elle. Apprenant de quelle façon la jeune fille a abordé l'entraînement sportif, Hanna décide de la prendre comme élève. Son enseignement s'appuie sur un travail assidu et la résolution de problèmes ponctuels. Les défaillances artistiques sont combattues par l'action et non par la méditation. Hanna ordonne à Vera d'aller nager, de faire des kilomètres à vélo ou de chausser des skis afin que l'effort du corps débloque l'esprit et que l'équilibre se rétablisse. Ses conseils se révélèrent capitaux. S'appuyant sur une éducation humaine globale, professionnellement sévère, édictant la règle du « moins », du « peu », Hanna lui



permet d'assumer sa maladresse naturelle pour la transformer en singularité et d'affirmer ainsi sa personnalité.

Vera ne cessera jamais d'utiliser cette méthode.

Artistiquement, c'est cette pédagogie qui la guide et que l'on retrouve dans la préface de *Dialogues avec l'ange*, rapportée par Gitta Mallasz : «Après avoir suivi mes cours pendant deux ou trois ans, vous devez trouver votre propre maître intérieur.» Pour [Hanna Dallos], ce qu'il y avait de plus important était de faire naître l'homme nouveau en nous, *l'individu créateur libéré de la peur*<sup>1</sup>. »

La première illustration de sa forte volonté de pénétrer le monde de l'art est son séjour en France en 1940, à l'âge de 21 ans. Son père faisant la sourde oreille à sa demande d'étudier à Paris, Vera met en gage au mont-de-piété tout ce qu'elle possède pour payer son voyage. L'apprenant, son père débourse la somme nécessaire pour récupérer les objets, bijoux et médailles olympiques. Vera peut quitter son pays pour la France. Mais la maladie de son père puis son décès interrompent les cours qu'elle suit à l'école de Paul Colin, auteur en 1939 de l'affiche *Silence, l'ennemi guette vos confidences*.

À son retour, Vera s'inscrit dans une école privée de Budapest, L'Atelier, où elle se fait remarquer par ses dessins fougueux, sa chevelure rousse et son énergie insolite. Un étudiant plus jeune qu'elle, Pierre Székely, est fasciné par cette apparition dans laquelle il voit « le feu du génie<sup>2</sup> ». Ils se rapprochent lors de la composition par Vera d'une affiche pour un fabricant de briques, qu'elle dessine une à

1 *Dialogues avec l'ange*, un document recueilli par Gitta Mallasz, Paris, Aubier, 1990, p. 19.

2 « La saga de Vera Székely », texte manuscrit de Pierre Székely à l'occasion du décès de son ex-épouse (des extraits ont été publiés en avril 1995 dans le bulletin d'information de Janvry).

her natural clumsiness in order to transform it into something special and, as a result, allowed her to assert her personality. Vera would never stop using this method.

Artistically, it is this pedagogy that guided her and that is found in the preface of Gitta Mallasz's book *Dialogues avec l'ange*: "After having taken my courses for two or three years, you must find your own interior master. For [Hanna Dallos], what was most important was to create the birth of a new person within, *the creative individual liberated from fear*."<sup>1</sup>

The first indication of Vera's strong determination to penetrate the art world was during her time in France in 1940, when she was twenty-one years of age. As her father had turned a deaf ear on her request to study in Paris, Vera brought everything she owned to a pawn shop to pay for the trip. Finding out about it, her father paid the amount needed to recover the objects, jewelry and Olympic medals. Vera, thus, was able to leave her country and travel to France. But her father's illness, followed by his death, interrupted the courses she was taking at the school of Paul Colin, author of the poster *Silence, l'ennemi guette vos confidences* (1939).

When she returned to Hungary, Vera enrolled in a private school in Budapest, L'Atelier, where she drew attention because of her spirited drawings, her red hair and her unusual energy. A student who was younger than her, Pierre Székely, became fascinated by this apparition, in which he saw "the fire of genius."<sup>2</sup> They became close during Vera's composition of a poster for a brick manufacturer, drawing the bricks one by one before designing the poster's letters under the tender gaze of Pierre, who

1 *Dialogues avec l'ange* (*Talking with Angels*), a document transcribed by Gitta Mallasz, Paris, Aubier, 1990, p. 19.

2 "La saga de Vera Székely," a handwritten text by Pierre Székely on the occasion of his ex-wife's death (extracts were published in April 1995 in the January newsletter).



« Pierre et Vera Székely », article paru dans *Publimondial*, n° 9, 1947.



PIERRE ET VERA  
SZÉKELY

Ces quelques images sont une faible représentation de la production de Pierre et Vera Székely.

Ces deux artistes hongrois, liés par un ardent et juvénile amour de l'Art, œuvrent en collaboration dans tous les domaines de la plastique, sculpture, gravure, illustration, peinture, et leurs créations sont l'expression d'un talent qui, s'il cherche encore sa voie, promet beaucoup, à condition de ne pas le sacrifier aux nécessités commerciales.

\*  
These few reproductions give but a small idea of Pierre and Vera Székely's production.

These two hungarian artists, both inspired by a juvenile love of art, together utilize all it's forms; sculpture, engraving, illustrations, painting. Their creations are the expression of a talent which, if not yet mature, is full of promise on condition they do not sacrifice it to commercial necessities.



Illustration pour « Le Miracle de la Forêt » • The miracle of the Forest •



Ex-libris



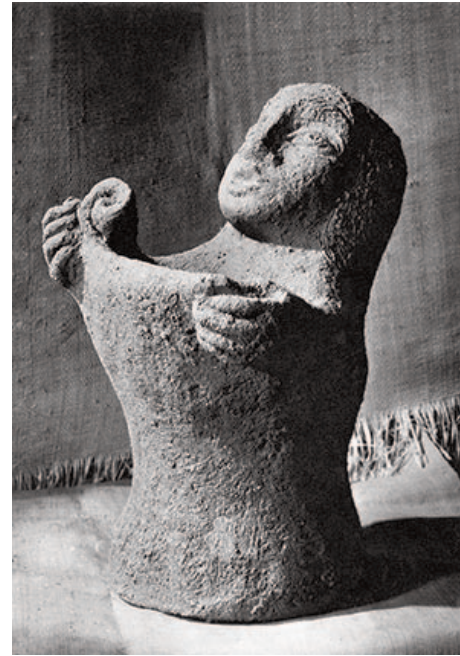
une avant de composer ses lettres sous l'œil attendri de Pierre, qui lui offre un livre de Frigyes Karinthy<sup>3</sup>, son auteur préféré d'alors. En 1942, Vera présente Pierre à Hanna Dallos, dont l'enseignement spirituel marquera le couple pour la vie.

Illustrations de livres et d'albums pour la jeunesse, affiches, gravures sur bois, iconographie religieuse, Vera et Pierre investissent divers champs artistiques. Pour un retable en bois sculpté, réalisé conjointement, ils reçoivent un prix de la Bibliothèque nationale hongroise. À cette époque, Vera suit également les leçons du sculpteur sur bois Jenő Szervátiusz à Csíksomlyó, ville roumaine devenue hongroise en août 1940 sous les auspices du III<sup>e</sup> Reich.

Si la Hongrie, alliée par intérêt de l'Allemagne nazie, demeure un temps relativement épargnée par l'holocauste, principalement Budapest, le pays n'échappe pas aux conséquences du conflit meurtrier. Le Service du travail est la première mesure antisémite, à laquelle succèdent les déportations et, à partir de l'invasion allemande, en 1944, l'extermination de la population juive. Budapest voit les Croix fléchées, le parti fasciste hongrois, perpétrer les pires actes, massacrant près de 15 000 juifs dans les seuls mois de décembre 1944 et janvier 1945.

Durant cette période sombre, Vera et Pierre occupent l'appartement déserté des parents d'Hanna Dallos, elle-même retirée à Budaliget, village proche de la capitale. Pierre est envoyé dans un camp de travail en Transylvanie, puis s'échappe d'un convoi de déportation et se cache avec Vera à partir de 1944 dans l'appartement d'István Szónyi. Ce peintre, professeur aux Beaux-Arts, sous le couvert de sa fonction, héberge clandestinement plusieurs artistes réfugiés. Pierre y retrouve

<sup>3</sup> *Minden másképpen van* [Tout est différent]. Frigyes Karinthy est l'initiateur, dans cette nouvelle de 1929, de la théorie des « six degrés de séparation ». Ce principe, toujours étudié, a peut-être aidé moralement Pierre à constituer plus tard un véritable réseau sans distinction de classe autour de sa personnalité.



Vera et Pierre Székely, terre cuite, vers 1940.

gave her a book by Frigyes Karinthy,<sup>3</sup> his favorite author at the time. In 1942, Vera introduced Pierre to Hanna Dallos, whose spiritual teachings would mark the couple for life.

Vera and Pierre worked in various artistic fields—the illustration of books and albums for children and young people, posters, engravings on wood, religious iconography. For a carved wood retable, which they created together, they received a prize from the Hungarian national library. During this period, Vera also took lessons in wood carving from the sculptor Jenő Szervátiusz in Csíksomlyó, a Romanian city that became Hungarian in August 1940 under the auspices of the Third Reich.

Hungary, especially Budapest, allied by interest to Nazi Germany, for some time was spared the horrors of the Holocaust; however, the country did not escape the consequences of the conflict. The Reich Labor Service was the first anti-Semitic measure, followed by deportations, and, starting with the German invasion in 1944, the extermination of the Jewish population. Budapest witnessed the Arrow Cross, the Hungarian fascist party, commit the worst acts, massacring nearly 15,000 Jews in the months of December 1944 and January 1945 alone.

During this dark period, Vera and Pierre lived in the apartment deserted by Hanna Dallos's parents. Hanna herself had withdrawn to Budaliget, a village close to the capital. Pierre was sent to a labor camp in Transylvania, then escaped from a deportation convoy and hid with Vera in 1944 in the apartment of István Szónyi. This painter, who taught at the fine arts school, under cover of his position clandestinely housed several refugee artists. Pierre met Zsuzsa Bíró, a young artist who had

<sup>3</sup> *Minden másképpen van* (*Everything is different*). Frigyes Karinthy was the initiator, in this 1929 short story, of the theory of “six degrees of separation.” This principle, still studied today, perhaps morally helped Pierre to gather around him people from various social backgrounds, without any class distinction.

escaped from a camp, in Szonyi's house. He had known her in the past when they had both studied an English course together. She would subsequently marry the painter Simon Hantái and the two couples would meet again in France in 1949.

Hanna Dallos returned to Budapest and was arrested, then deported. On March 1, 1945, she died of exhaustion on a train that carried, for two torturous weeks, 500 ‘selected’ women from Ravensbrück to Dachau. The Ravensbrück camp was liberated two months later, two months too late. Budapest, bombed by the Americans and the Russians, was in ruins. The bloody combats preceding its liberation by the Red Army were among the worst of World War II. Vera, in the streets, gave her blessings to the corpses. She married Pierre in a ruined church and began to work in the city, henceforth, under the communist regime.

The couple created a studio at the headquarters of the unions that worked for the city's reconstruction. They made posters for the post office and the Communist Party, with the sole aim of earning enough to travel to France and complete Hanna Dallos's artistic training. While waiting for their visas they decided to visit Vienna, where they were hired by the Maison de France, which promoted French culture in occupied Austria, and whose director, Raymonde Delpy, was a student of Paul Colin. The institution did not have much in the way of resources. Its windows were decorated with cardboard, a material used extensively to celebrate literature, the visual artists, fashion, theater, everything that comprised France's reputation; this first challenge only encouraged the Székely couple in their artistic quest.

Their personalities captivated a deputy inspector for communications André Borderie, who was on a mission in Vienna for the PTT (Post, Telegraph and Telegram). The friendship that subsequently arose led to them meeting again in 1948 and undertake a shared artistic adventure for nearly ten years.

tinely housed several refugee artists. Pierre met Zsuzsa Bíró, a young artist who had escaped from a camp, in Szonyi's house. He had known her in the past when they had both studied an English course together. She would subsequently marry the painter Simon Hantái and the two couples would meet again in France in 1949.

Hanna Dallos returned to Budapest and was arrested, then deported. On March 1, 1945, she died of exhaustion on a train that carried, for two torturous weeks, 500 ‘selected’ women from Ravensbrück to Dachau. The Ravensbrück camp was liberated two months later, two months too late. Budapest, bombed by the Americans and the Russians, was in ruins. The bloody combats preceding its liberation by the Red Army were among the worst of World War II. Vera, in the streets, gave her blessings to the corpses. She married Pierre in a ruined church and began to work in the city, henceforth, under the communist regime.

The couple created a studio at the headquarters of the unions that worked for the city's reconstruction. They made posters for the post office and the Communist Party, with the sole aim of earning enough to travel to France and complete Hanna Dallos's artistic training. While waiting for their visas they decided to visit Vienna, where they were hired by the Maison de France, which promoted French culture in occupied Austria, and whose director, Raymonde Delpy, was a student of Paul Colin. The institution did not have much in the way of resources. Its windows were decorated with cardboard, a material used extensively to celebrate literature, the visual artists, fashion, theater, everything that comprised France's reputation; this first challenge only encouraged the Székely couple in their artistic quest.

Their personalities captivated a deputy inspector for communications André Borderie, who was on a mission in Vienna for the PTT (Post, Telegraph and Telegram). The friendship that subsequently arose led to them meeting again in 1948 and undertake a shared artistic adventure for nearly ten years.



Vera et Pierre Székely, carte de vœux, années 1940.





Vera et Pierre (à droite) dans l'atelier de la Maison de France, Vienne, 1946.



La Librairie française, Mariahilfer Strasse, Vienne, 1946.  
Vera Székely au salon de lecture de la Maison de France, 1946.





L'aventure **SZB**  
**SZB** adventure





Vera et Pierre, affiche pour la Loterie nationale. Illustration publiée dans *Art présent*, novembre 1947.

Page de gauche  
Vera, *Pietà*, terre cuite, 43 x 30 x 20 cm, 1954.  
Collection privée.

L'épisode viennois prend fin à la réception des visas. Vera et Pierre arrivent à Paris le 29 décembre 1946.

Paul Colin, qui n'avait pas oublié la Vera de 1940 et n'ignorait rien du séjour du couple à Vienne, propose de les loger à son école d'affichistes, un hôtel particulier néogothique situé au 13, rue Montchanin, rebaptisée depuis rue Jacques-Bingen. Paul Colin leur alloue un atelier mansardé et, rapidement, leur demande d'y assumer des fonctions qui remettent en cause leur indépendance. L'enfermement ne correspondant pas à leur tempérament artistique, ils refusent et trouvent une petite maison à Bures-sur-Yvette, dans la vallée de Chevreuse. Il s'agit d'une sous-location d'une surface réduite pour le logement et d'un garage transformé en atelier. Paul Colin, déçu, prédit aux jeunes artistes un avenir sombre et un isolement néfaste. C'est sans compter leur ouverture naturelle aux autres.

À Vienne, où il a continué de se rendre, André Borderie a fait en 1948 la connaissance de Pierre Faucheux, qui représente la profession de typographe à la Maison de France. Ensemble, ils collaborent avec les Székely à « L'appartement idéal », présenté au Salon des arts ménagers de 1952 par *Paris Match*, où seront incluses une cheminée et des céramiques Székely-Borderie. Responsable à trois reprises du pavillon du ministère de la Reconstruction au Salon des artistes décorateurs, de 1948 à 1950, Pierre Faucheux sera un des membres fondateurs du groupe Espace en octobre 1951, au même titre que Félix Del Marle, André Bloc ou Nicolas Schöffer. Parallèlement à son métier de typographe, il ne cessera d'œuvrer dans le domaine architectural avec les grands acteurs des Trente Glorieuses.

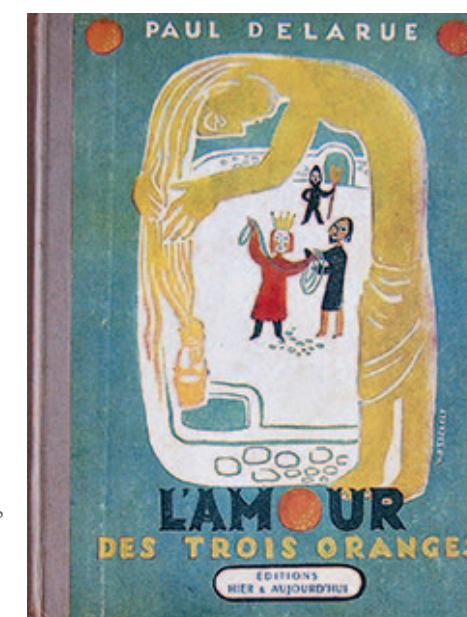
André Borderie démissionne des PTT et retrouve les Székely à Bures-sur-Yvette. Un de ses collègues, Gérard Cyne, se joint à eux mais préfère s'écarter devant les difficultés financières et la promiscuité forcée. Artiste peintre, il retrouvera

The time spent in Vienna came to an end when the couple received their visas. Vera and Pierre arrived in Paris on December 29, 1946.

Paul Colin, who had not forgotten the Vera of 1940, and was fully aware of the couple's stay in Vienna, proposed housing them at his school for poster artists, a neogothic private mansion located at 13, rue Montchanin, later renamed rue Jacques-Bingen. He gave them a studio in the attic and, shortly afterwards, asked them to work at the school, which undermined their independence. As being confined did not agree with their artistic temperaments, they refused and found a small house in Bures-sur-Yvette, in the Vallée de Chevreuse. It was a sub-rental with a small area for living and a garage transformed into a studio. Paul Colin, disappointed, predicted a dark future and isolation for the young artists, without taking into consideration their natural open-heartedness to others.

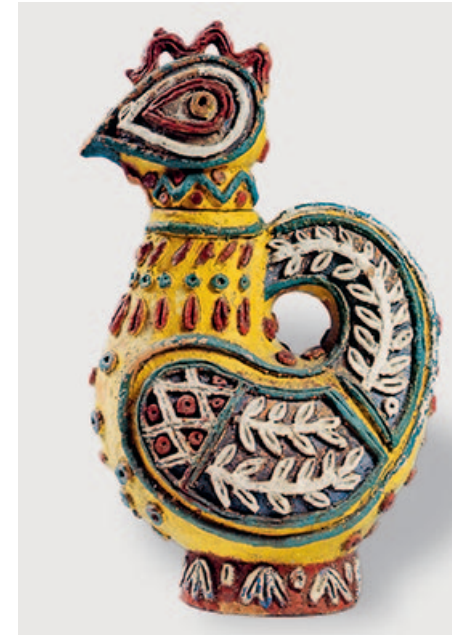
In Vienna, which he continued to visit, André Borderie met, in 1948, Pierre Faucheux, who represented the typographer's profession at the Maison de France. Together, in Paris, they worked with the Székely couple on "The ideal apartment," presented at the Salon des Arts Ménagers in 1952 by *Paris Match*, the most influential weekly magazine, in which a Székely-Borderie fireplace and ceramics would be included. Responsible on three occasions for the pavilion of the Ministry of Reconstruction at the Salon des Artistes Décorateurs, from 1948 to 1950, Pierre Faucheux would become one of the founding members of the Espace group, created in October 1951, along with Félix Del Marle, André Bloc and Nicolas Schöffer. Concurrently with his activity as a typographer, he would continue to work in the architectural sector with the major figures of the Thirty Glorious Years (1945–75).

André Borderie resigned from the PTT and joined the Székely couple in Bures-sur-Yvette. One of his colleagues, Gérard Cyne, also joined them but



Vera et Pierre, couverture de *L'Amour des trois oranges*, de Paul Delarue, Éditions Hier et Aujourd'hui, 1947.





SZB, pichet, terre cuite, 50,5 cm, fin des années 1940. Collection privée.

André Borderie à Senlis après l'éclatement du trio. Maria, la future femme d'André, rejoint le groupe en 1949. Elle sera la marraine du premier enfant du couple Székely, Maria, tandis qu'André Borderie sera son parrain.

Malgré des débuts financiers difficiles, le groupe est bien loin de l'isolement annoncé par Paul Colin. En quelques années, l'osmose certaine du collectif attire un nombre important de personnalités du monde de l'art. Simon Hantaï et sa femme Zsuzsa, Pierre Faucheux et sa femme Olga sont parmi les premiers à se rendre régulièrement à Bures pour de longues conversations autour de conceptions et de projets artistiques. Le cinéaste Alain Resnais est aussi un des familiers du groupe, comme Agnès Varda ou Gérard Philipe.

Dès ses débuts à Bures, le groupe, animé d'une volonté déterminée de travail collectif, décide que ses créations porteront une signature commune, une croix formée d'un S, d'un Z et d'un B, ou Székely-Borderie en toutes lettres. La pratique de la céramique, Vera et Pierre l'ont apprise à Budapest. Ils ont été particulièrement sensibles avant guerre à une visite à l'atelier de la céramiste hongroise Margit Kovács et s'inspirent d'abord de ses créations. Statuaires de la chrétienté en ronde bosse ou panneaux en haut relief sont destinés aux expositions d'art sacré. Bols, pichets et assiettes décorés n'ont d'autre visée qu'utilitaire, pour un public épris d'authenticité artisanale.

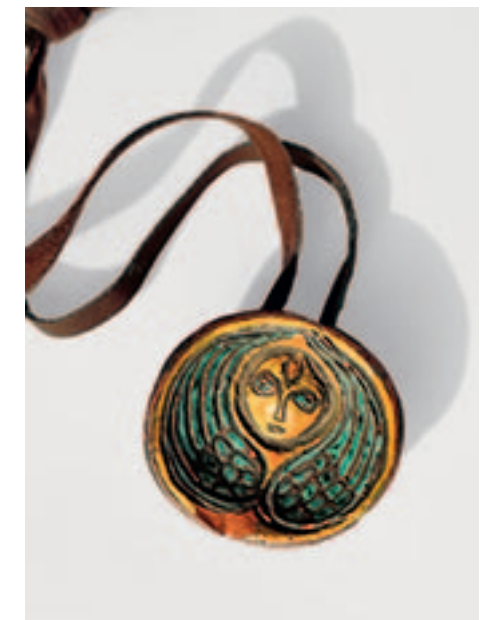
La première période de production de céramiques du groupe est assez classique mais exprime déjà un talent hors du commun, ne serait-ce que par la monumentalité. Ce sont des pièces dans l'air du temps, mêlant sujets héraldiques, folkloriques, religieux, bucoliques, traditionnels.

later withdrew due to financial difficulties and being forced to work in such close proximity to others. A painter, he would later join André Borderie in Senlis. Maria, André's future wife, became part of the group in 1949. The Borderie couple would become the godparents of the Székelys' first child, Maria.

Despite its difficult financial beginnings, the group was clearly a long way from the isolation that Paul Colin had predicted. In just a few years, the collective attracted a considerable number of personalities from the art world. Simon Hantaï and his wife, Zsuzsa, and Pierre Faucheux and his wife, Olga, were among the first to visit Bures for long conversations on artistic concepts and projects. The filmmaker Alain Resnais was also one of the group's regulars, as were Agnès Varda and Gérard Philipe.

Right from the start, the group, energized by a determined desire for collective work, decided that its creations would bear a common signature, a cross formed from an S, a Z and a B, or Székely-Borderie spelled out in full. Vera and Pierre had learned the practice of ceramics in Budapest. Before the war, they had been particularly struck by a visit to the studio of the Hungarian ceramist Margit Kovács and were inspired by her creations. Christian statuary in the round or panels in high relief were intended for exhibitions of religious art. Decorated bowls, pitchers and plates had no other purpose than being utilitarian for a public enamored with artisanal authenticity.

The group's first ceramic production period was rather classical but already expressed an exceptional talent, if only through monumentality. The pieces fit in with the period, mixing heraldic, folkloric, religious, bucolic and traditional subjects.



SZB, pendentif, terre cuite, 5 x 4,5 x 2,5 cm, fin des années 1940. Collection privée.

Page de gauche  
L'atelier de Bures-sur-Yvette, vers 1950.





SZB, *Cruche aux quatre évangélistes*, terre cuite, 50 x 29 x 29 cm, vers 1950.

Vera et Maria devant la *Nativité*, 1951.

SZB, ensemble de plats, terre cuite, vers 1950.



SZB, *Nativité*, relief mural, céramique émaillée, 100 x 65 x 23 cm, 1950.  
Collection privée.



## Premières commandes

Sollicité en 1950 par le père Francis Feillet, un prêtre breton du voisinage<sup>4</sup>, le trio Székely-Borderie réalise l'aménagement de la chapelle Saint-Jean-Sainte-Anne à Clichy, dont le gros œuvre vient d'être achevé par la population ouvrière locale, venant de Bretagne pour l'essentiel. Les photographies d'époque montrent de nombreuses terres cuites émaillées néobyzantines en haut et bas relief, que Pierre attribue intégralement à son épouse<sup>5</sup>. Financée à l'origine par les Chantiers du Cardinal, la construction est qualifiée de « chapelle de secours » par l'évêché. Le manque d'entretien entraîne sa détérioration au fil des ans. En 1975, abandonnée par le diocèse, la chapelle est vendue avec son terrain et ses bâtiments annexes puis remplacée par un immeuble. Le sort subi par le calvaire, le saint Jean, le Chemin de croix, les bougeoirs et autres ornements du culte en céramique de Vera ne laisse pas beaucoup de doute.

C'est probablement grâce à cette première réalisation que d'autres commandes d'aménagement liturgique se présentent à la communauté. En mars 1951, l'hebdomadaire *La Vie catholique illustrée* offre deux pages au groupe pour son numéro de Pâques. Célébration pascale oblige, le texte « Paroles de potiers » reste entièrement spirituel, tandis que les photographies publiées montrent Pierre tournant et modelant ses céramiques et Vera sortant du four un vase sacré richement décoré.

<sup>4</sup> Originaire de Saint-Georges-de-Reintembault, en Ille-et-Vilaine, village où d'autres Fils de la Charité ont vu le jour : Joseph Chauvin, Louis Hamard et Jean-Marie Roussel.

<sup>5</sup> « Les Chantiers du Cardinal », *Le Christ dans la banlieue*, n° 2, avril-juin 1950.



SZB, ange, bas-relief en céramique émaillée, 22 x 13 cm, 1950. Collection Patrick Wilson.



## First commissions

In 1950, Father Francis Feillet, a local Breton priest,<sup>4</sup> commissioned the trio to decorate the Saint-Jean-Sainte-Anne chapel in Clichy, whose structural work had just been completed by the local worker population, who mostly came from Brittany. Photographs from the period show many neo-Byzantine enameled terracotas in high and bas relief, which Pierre entirely attributed to his wife.<sup>5</sup> Originally financed by Les Chantiers du Cardinal, the construction was described as a “backup chapel” by the bishopric. The lack of maintenance brought about its deterioration over the years. In 1975, abandoned by the diocese, the chapel was sold, along with its land and annex buildings, and replaced by a house divided up into apartments. The fate of Vera’s ceramic Calvary, Saint Jean, Stations of the Cross, candle holders and other ceramic religious ornaments can easily be imagined.

It was probably through this first creation that other liturgical decoration commissions were presented to the small community. In March 1951, the magazine *La Vie catholique illustrée* offered two pages to the group for its Easter issue. A requirement of the Easter celebration, the text “Potters’ words” was entirely spiritual, while the published photographs show Pierre at the wheel turning and modeling his ceramics and Vera taking a richly decorated religious vase out of the kiln.

In 1952, an expressionistic ceramic Stations of the Cross was executed and hung in a single panel for the Saint-Denis church of Bernes-sur-Oise, designed

<sup>4</sup> Originally from Saint-Georges-de-Reintembault, in Ille-et-Vilaine, a village where other Sons of Charity were born: Joseph Chauvin, Louis Hamard and Jean-Marie Roussel.

<sup>5</sup> “Les Chantiers du Cardinal,” *Le Christ dans la banlieue*, no. 2, April–June 1950.

SZB, *Vierge à l'Enfant*, céramique émaillée incisée en ronde-bosse, 23 x 8,5 cm, vers 1950. Collection privée.

SZB, détail du Chemin de croix, applique ange-bougeoir et vue d'ensemble du calvaire, du Chemin de croix et de sainte Anne en céramique, chapelle Saint-Jean-Sainte-Anne, Clichy, 1950.





14

13

12

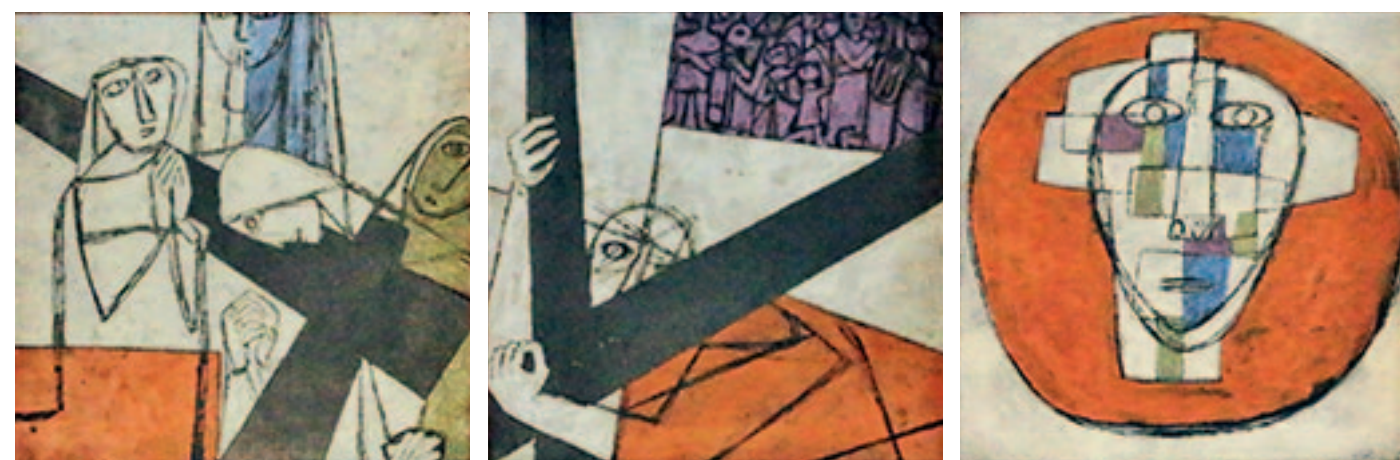


11

10

9

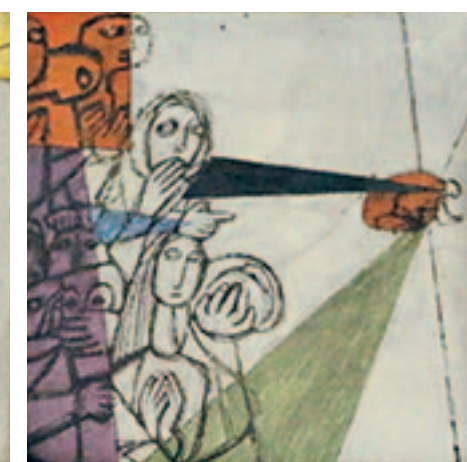
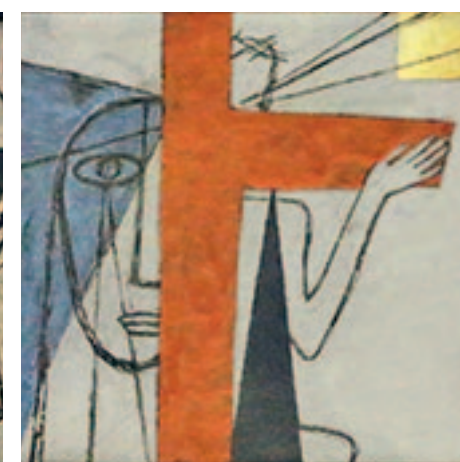
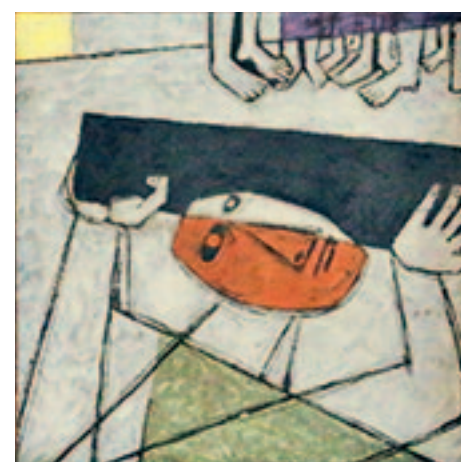
SZB, Chemin de croix, église Saint-Denis, Bernes-sur-Oise, 1952. Quatorze plaques de céramique émaillée, 50 x 50 cm. La première station se trouve à droite.  
**14.** Le corps de Jésus est mis au tombeau. **13.** Le corps de Jésus est déposé de la Croix. **12.** Jésus meurt sur la Croix. **11.** Jésus est cloué à la Croix.  
**10.** Jésus est dépouillé de ses vêtements. **9.** Jésus tombe pour la troisième fois.



8

7

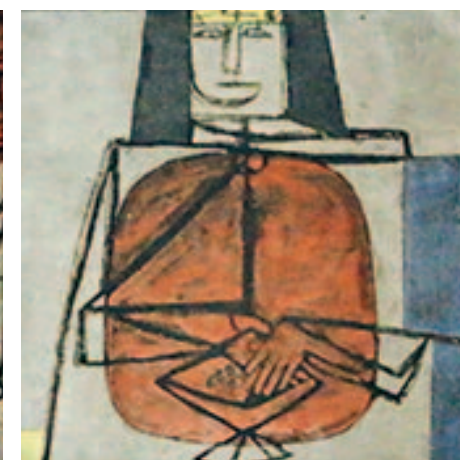
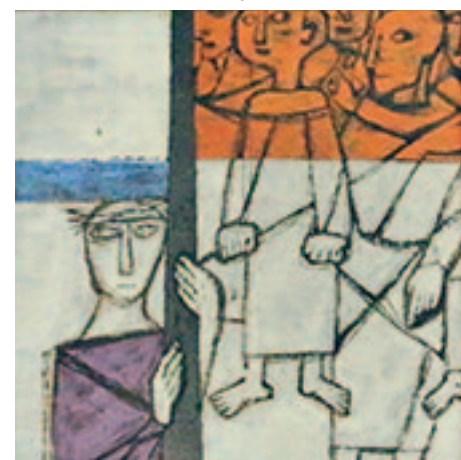
6



5

4

3

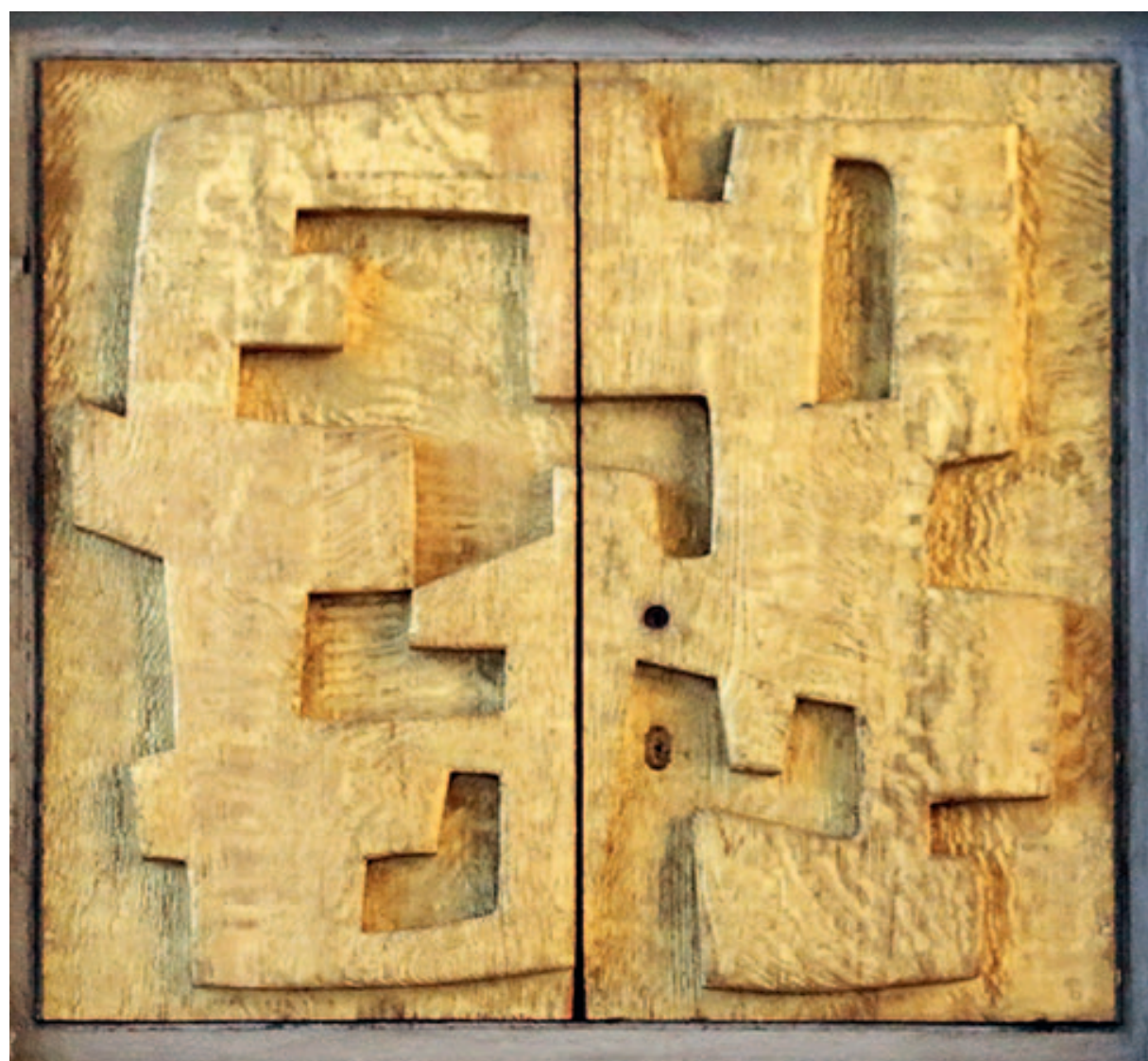


2

1

**8.** Jésus rencontre les femmes de Jérusalem. **7.** Jésus tombe pour la deuxième fois. **6.** Véronique essuie le visage de Jésus. **5.** Simon aide Jésus.  
**4.** Jésus rencontre sa Sainte Mère. **3.** Jésus tombe pour la première fois. **2.** Jésus est chargé de sa croix. **1.** Jésus est condamné à mort.





En 1952, c'est pour l'église Saint-Denis de Bernes-sur-Oise, conçue par l'architecte Paul Koch, qu'un Chemin de croix expressionniste en céramique est exécuté et accroché en un seul panneau. Il est complété par un important bénitier-conque en terre cuite émaillée et un tabernacle en bois doré sculpté.

Ces productions parviennent un temps à subvenir aux besoins les plus pressants du collectif, avant de se révéler insuffisantes.

Sous l'influence de Pierre Faucheux, fondateur par ailleurs avec André Bloc de la revue *Art d'aujourd'hui* et metteur en pages de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, leurs céramiques évoluent. Un alphabet singulier se met en place. Il ne s'agit plus de créer pour un public tourné vers l'artisanat, mais de produire des œuvres pour une autre catégorie d'amateurs.



SZB, bénitier, céramique émaillée, 28 x 33 cm, séminaire Saint-Sulpice, Paris, 1956.

by the architect Paul Koch. It was completed by a large enameled terracotta, shell-shaped stoup and a carved and gilded wood tabernacle.

These productions managed for a time to pay for the collective's most urgent needs before proving to be insufficient.

Their ceramics evolved under the influence of Pierre Faucheux, founder with André Bloc of the publication *Art Aujourd'hui* and typesetter for the magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui*. A singular alphabet was established. The question was no longer one of creating for a public focused on craft, but of producing works for another category of connoisseur.

Page de gauche  
SZB, tabernacle, bois doré, 84 x 84 cm, église Saint-Denis, Bernes-sur-Oise, 1952.

SZB, bénitier, céramique émaillée, 37 x 45 cm, église Saint-Denis, Bernes-sur-Oise, 1952.





SZB, cruches, céramique émaillée, respectivement  
h. 18,5 cm, 23 cm et 36 cm, 1950.  
Collection privée.





SZB. *Forme noire*, terre cuite à couverture synthétique, 1953. Œuvre réalisée pour l'entrée de l'immeuble du 19, rue du Docteur-Blanche, Paris, Jean Ginsberg, Georges Massé, Jean Fayeton et André Ilinski architectes.

### *Forme noire*

La concrétisation évidente est l'édification en 1953 de la sculpture *Forme noire* au pied de l'immeuble des architectes Jean Ginsberg, Georges Massé, Jean Fayeton et André Ilinski, rue du Docteur-Blanche à Paris, voisin de l'ensemble de constructions de Robert Mallet-Stevens et d'un immeuble de Le Corbusier.

Selon Pierre Székely, la genèse de cette sculpture est surprenante. Jean Ginsberg, enthousiasmé par les céramiques exposées à la galerie MAI, rue Bonaparte à Paris, encourage Pierre à s'inscrire, comme André Borderie, au groupe Espace pour présenter une maquette de la sculpture qu'il veut installer au pied de son immeuble au bord d'un large bassin. Pour cela, il faut participer à un concours auquel le président du jury, André Bloc, présente également une maquette. C'est son propre projet qui remporte sans surprise le concours. À la fontaine de Pierre Székely est attribué le deuxième prix. Mais Jean Ginsberg qui, en dernier ressort, conserve le choix définitif, opte pour ce deuxième prix. André Bloc en gardera une inimitié tenace et partagée pour Pierre Székely<sup>6</sup>.

Si *Forme noire* est signée Székely-Borderie, comme le reste de leurs œuvres céramiques, cette sculpture est manifestement de Pierre. Décrite comme abstraite dès son installation, elle est en réalité pour lui une interprétation majestueuse des formes mouvantes des plantes sous-marines. Construite en terre cuite enduite d'une couche de protection synthétique d'un noir profond et pourvue intérieurement d'un réseau de tubulures, elle rejette dans le bassin sinueux de minces jets d'eau par ses cinq bourgeons terminaux.

Cet immeuble, parmi les premiers à Paris à être construits sur la base de la copropriété, est surtout la première « tour » édifée à Paris dépassant largement

<sup>6</sup> Pierre Székely, *Tiltott istenek*, Budapest, Palatinus, 1997.

### *Forme noire*

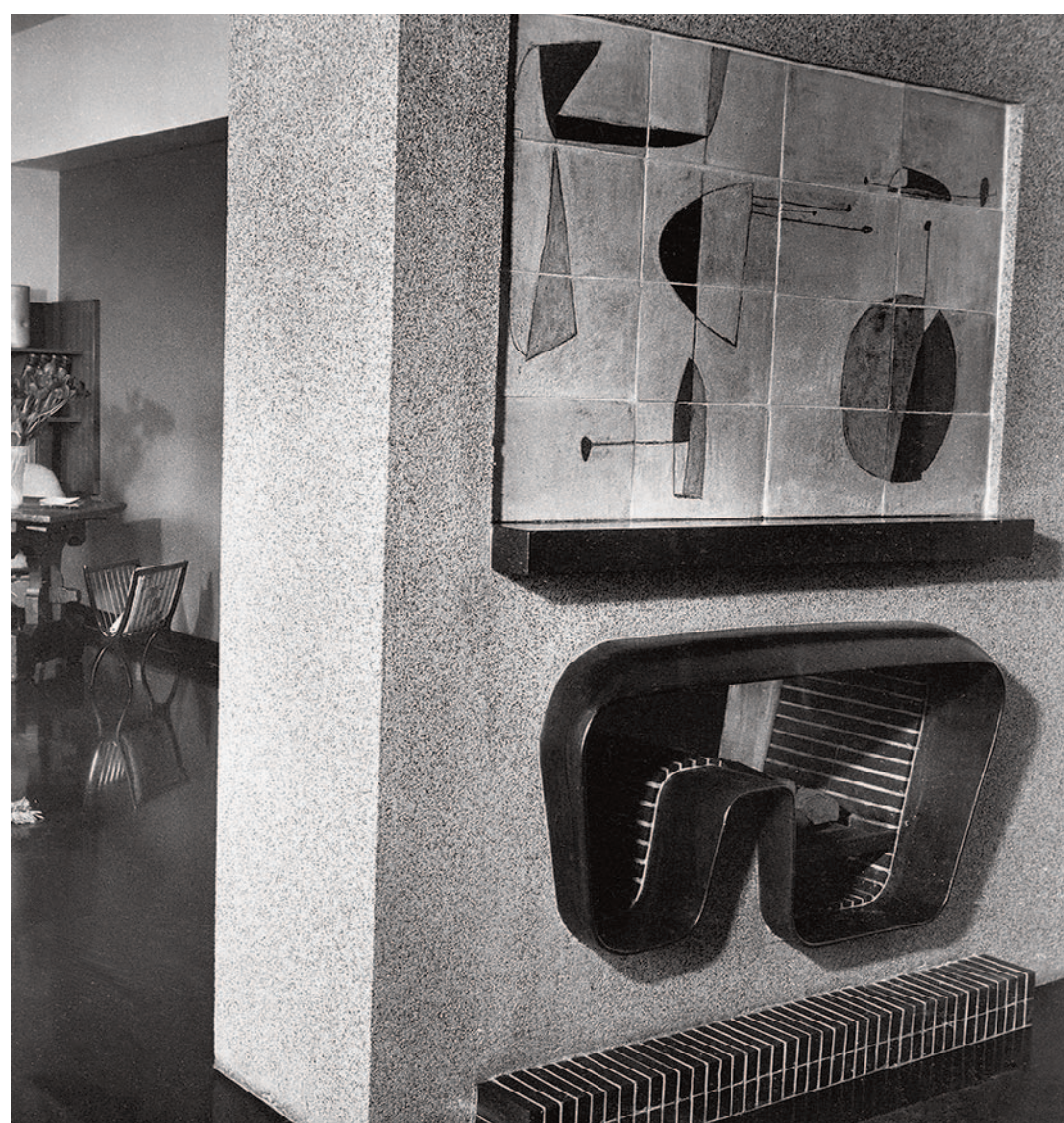
In 1953, the sculpture *Forme noire* was erected at the foot of the building designed by the architects Jean Ginsberg, Georges Massé, Jean Fayeton and André Ilinski, on the rue du Docteur-Blanche in Paris, near constructions by Robert Mallet-Stevens and a building by Le Corbusier.

According to Pierre Székely, the genesis of this sculpture is surprising. Jean Ginsberg, enthusiastic about the ceramics exhibited at the Galerie MAI (Meuble, Architecture, Installation), on rue Bonaparte in Paris, encouraged Pierre and André Borderie to register with the Espace group in order to present a model of the sculpture he wished to install at the foot of the building on the edge of a large basin. To do so, he had to take part in a competition at which the president of the jury, André Bloc, also presented a model. Unsurprisingly, it was Bloc's model that won the competition. Pierre Székely's fountain was attributed second prize. But Jean Ginsberg, who had the final say, opted for the second prize. André Bloc, as a result of this decision, would keep alive a tenacious enmity for Pierre Székely<sup>6</sup>.

Even though *Forme noire* was signed Székely-Borderie, like all their ceramic works, this sculpture was obviously by Pierre. Described as abstract when it was installed, for the sculptor it was in reality a majestic interpretation of the moving forms of underwater plants. Constructed in terracotta coated with a deep black synthetic protective layer and equipped inside with a network of pipes, it discharged slender jets of water into the sinuous basin through its five terminal buds.

<sup>6</sup> Pierre Székely, *Tiltott istenek*, Budapest, Palatinus, 1997.





la hauteur autorisée. Comme Georges Massé, Jean Ginsberg y conserve un appartement, décoré d'une cheminée en brique et céramique noire, surmontée d'un grand panneau de céramique des Székely-Borderie. On trouve également le jeune chanteur Henri Salvador et son épouse Jacqueline dans un deux-pièces meublé par Jean Royère. Les Székely-Borderie sont sollicités pour y ajouter leur touche, un lustre *Planètes* remarquable envahit le plafond du living, une table en forme de guitare est placée devant un fauteuil *Ours* de Jean Royère, d'autres petits éléments de céramique jettent leurs touches de couleurs, cendriers, portemanteaux.

Henri et Jacqueline Salvador, assistés de maître Maurice Garçon, empêchèrent la destruction de *Forme noire* quand des copropriétaires voulurent qu'on la rase. Elle trône toujours au pied de l'immeuble. Quant aux éléments de l'appartement des époux Salvador, ils furent présentés à la galerie 1950 Alan lors de l'exposition « Intérieur d'un musicien », mise en scène par Garouste et Bonetti en 1989. Le lustre et la table de Székely-Borderie furent immédiatement vendus et exportés. Les meubles de Jean Royère trouvèrent preneur en 1991, lors de la vente « Le regard d'Alan », achetés par le Centre Georges-Pompidou.

Alors que Pierre se tourne résolument vers la sculpture dans les communs du château du Grand-Mesnil voisin, appartenant à la famille Fould, qu'André privilégie la peinture, Vera se consacre entièrement à la céramique, qui est leur seul travail commun. Nettement inspirées du surréalisme, que Pierre abandonne par la suite, ces céramiques aux formes organiques, parfois tentaculaires et étranges, sont en terre chamottée. Aux couvertes mates et unies, mais volontairement âpres, succèdent des décors souvent incisés, aux tons choisis et limités, tracés à main levée, spontanés mais complexes, toujours sur des fonds proches de l'état brut. Loin du fini parfait et de la tradition artisanale, ce graphisme singulier, né d'une

This building, among the first in Paris to be built on the basis of co-ownership, was the first 'tower' erected in Paris exceeding the authorized height restriction. Like Georges Massé, Jean Ginsberg kept an apartment in the building, decorated with a brick and black ceramic fireplace, topped by a large Székely-Borderie ceramic panel. The young singer Henri Salvador and his wife, Jacqueline, also lived in the building, in a two-room apartment furnished by Jean Royère. Székely-Borderie was called on to add the final touches: a remarkable *Planètes* chandelier invaded the living-room ceiling, a guitar-shaped table was placed in front of an *Ours* armchair by Jean Royère, and other small ceramic elements, such as ashtrays and coat hooks, cast their glow of colors.

Henri and Jacqueline Salvador, aided by the attorney Maurice Garçon, prevented the destruction of *Forme noire* when the co-owners wanted it demolished. It still imposingly sits at the foot of the building. As for the Székely-Borderie elements of the Salvador couple's apartment, they were presented to the exhibition "Interior of a musician" at the Galerie 1950 Alan, staged by Garouste and Bonetti in 1989. The chandelier and table were immediately sold and exported. Jean Royère's furniture found a taker in 1991, at the "Le regard d'Alan" sale, purchased by the Centre Georges-Pompidou.

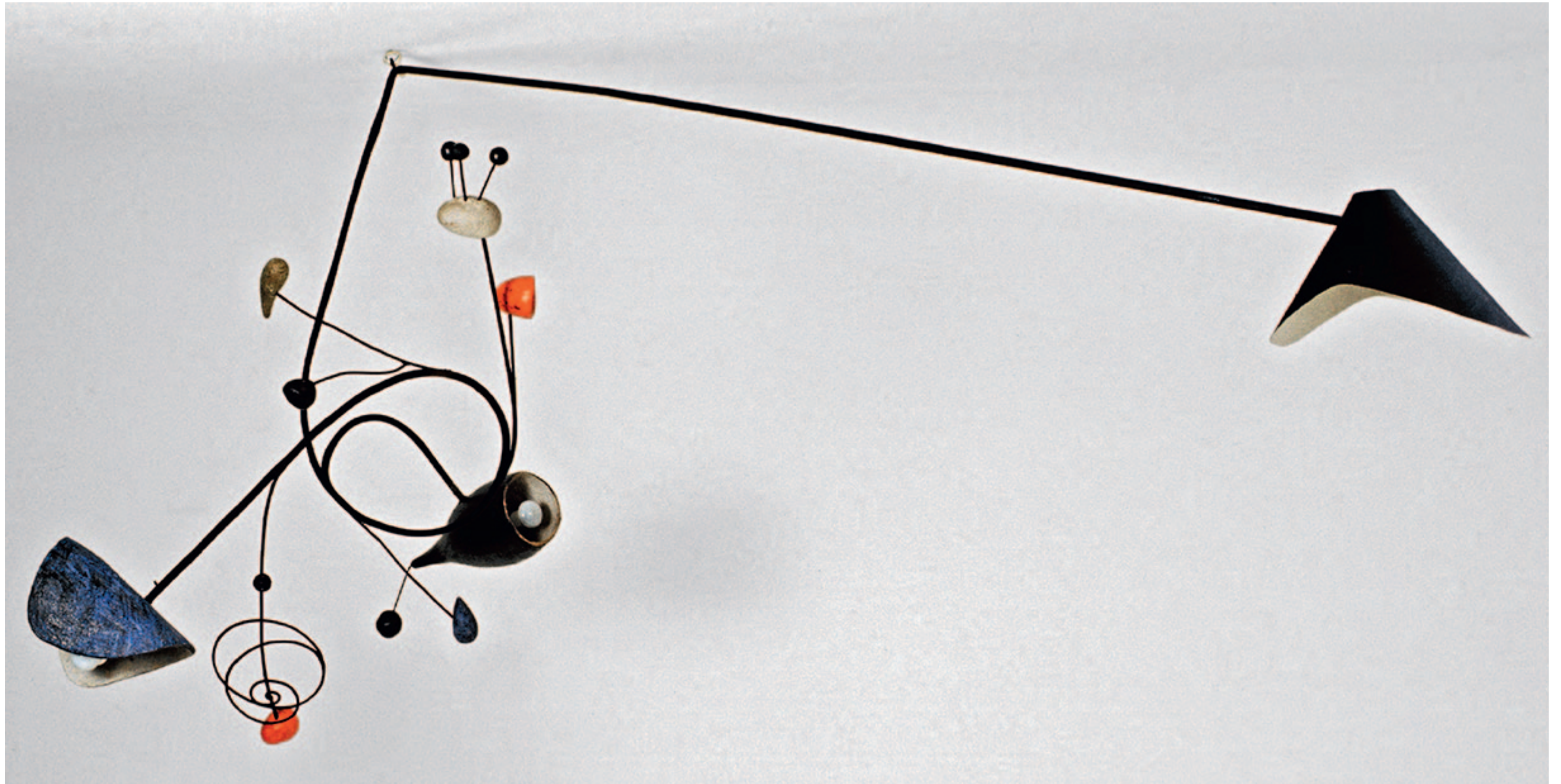
Whereas Pierre resolutely focused on sculpture in the grounds of the neighboring Le Grand Mesnil château, belonging to the Fould family, and André favored painting, Vera entirely devoted herself to ceramics, which was their sole area of shared work. Clearly inspired by Surrealism, which Pierre subsequently abandoned, these ceramics with organic forms, sometimes tentacular and bizarre, are in ground fired clay. With matte and solid color but intentionally rough textured glazes, they were succeeded by often-incised decoration, with chosen limited tones, traced in freehand, spontaneous but complex, always on a background close to



SZB, table basse, céramique et métal, vers 1950. Ancienne collection Henri Salvador.

Page de gauche  
Appartement de l'architecte Jean Ginsberg, 19, rue du Docteur-Blanche, Paris.  
En haut, cheminée traversante, tablette en pierre supportant la maquette de *Forme noire* devant un panneau d'Émile Gilioli.  
En bas, au-dessus de la cheminée traversante, panneau en céramique SZB.





SZB, lustre *Planètes*, céramique et métal, vers 1950.  
Ancienne collection Henri Salvador.  
Collection Bischofberger, Männedorf-Zurich, Suisse.





SZB, céramique organique, vers 1950.

Page de gauche  
SZB, céramiques organiques, 1950.  
SZB, plastique murale, céramique émaillée et métal.  
Œuvre présentée par Pierre Székely à l'exposition  
« Architecture, formes, couleurs » du groupe Espace,  
Biot, été 1954.



an unfinished state. Far from perfectly finished and the craft tradition, these singular graphics, sprung from an unequalled imagination, would henceforth be the mark of their production. The forms remain particular, asymmetrical, primarily for vases and a few, sometimes zoomorphic, rarely anthropomorphic, objects. The elongated shallow bowls are in the shape of an almond, a pirogue or a porthole opening onto a mysterious world. The coffee tables, initially rather tame, gradually became supports for inspired graphics.

Exhibited in 1950 at the gallery of the decorator Maxime Old, on avenue Hoche, the works were subsequently shown at the Galerie MAI.

Their strangeness did not encounter commercial success but did inspire other ceramists, such as André Aleth Masson and Michel Lucotte, who also exhibited at the MAI gallery. The collective did not give in to commercial pressure by producing repetition in form and design, and a large number of unique pieces continued to emerge from the kiln. This is also what distinguished them from most of the ceramists of the 1950s, who repeated themselves or used mass-production molding, slightly modifying their designs or the colors of the enameled glazes.

Their solo exhibition of 1953 at the MAI gallery would open many doors. The black-and-white photographs of Étienne Sved reveal the trio's artistic power.



Devanture de la galerie MAI, exposition de céramiques SZB, 1952.

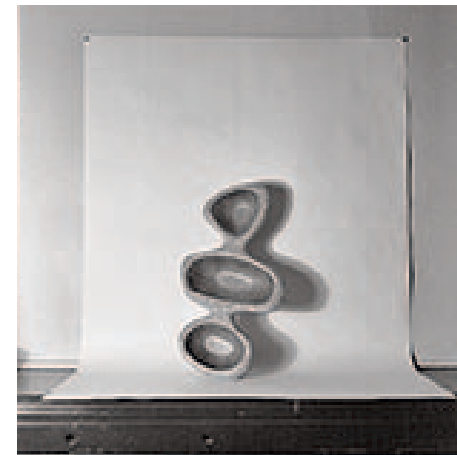
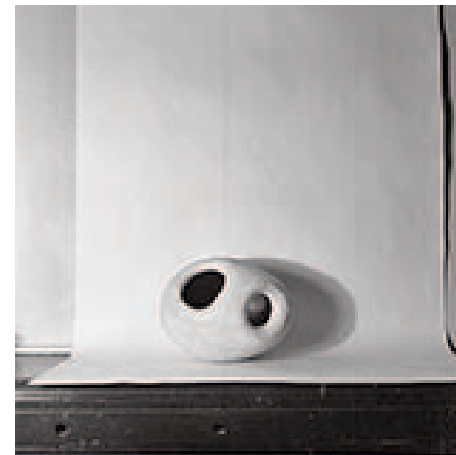
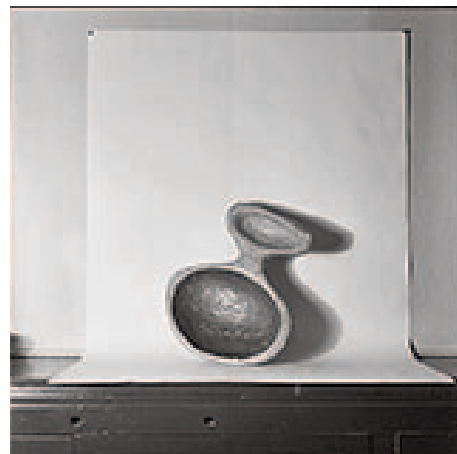
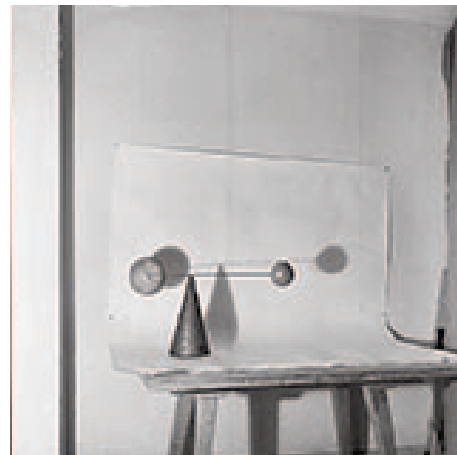
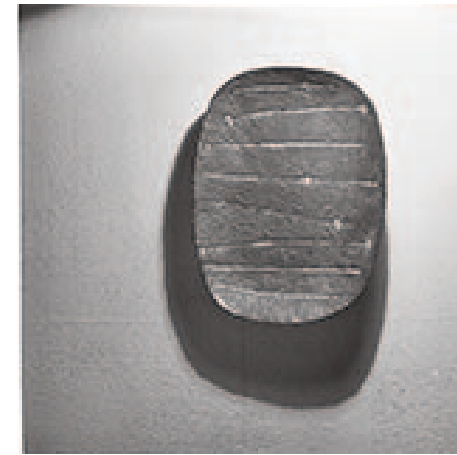
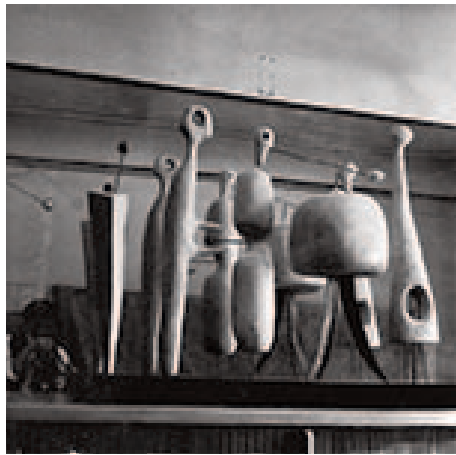
imagination sans égale, va désormais être la marque de leur production. Les formes restent particulières, asymétriques, principalement en ce qui concerne les vases et les quelques pièces parfois zoomorphes, rarement anthropomorphes, souvent non signées, appartenant manifestement à l'univers personnel de Vera. Les coupes allongées sont en forme d'amande, de pirogue ou de hublot ouvert sur un monde mystérieux. Les tables basses, d'abord assez sages, deviennent peu à peu des supports pour graphisme inspiré.

Exposées en 1950 à la galerie du décorateur Maxime Old, avenue Hoche, les œuvres sont ensuite régulièrement montrées à la galerie MAI.

Leur étrangeté ne rencontre pas de succès commercial, mais inspire d'autres céramistes, comme André Aleth Masson ou Michel Lucotte, qui exposent également à la galerie MAI. Le collectif ne désarme pas, et du four sortent un grand nombre de pièces uniques, car il n'aspire ni à la répétition des formes ni à celle des décors. C'est aussi ce qui le démarque des productions de la plupart des céramistes des années 1950 qui se répètent ou utilisent le moulage en série, modifiant légèrement leur décor ou les couleurs des couvertes émaillées.

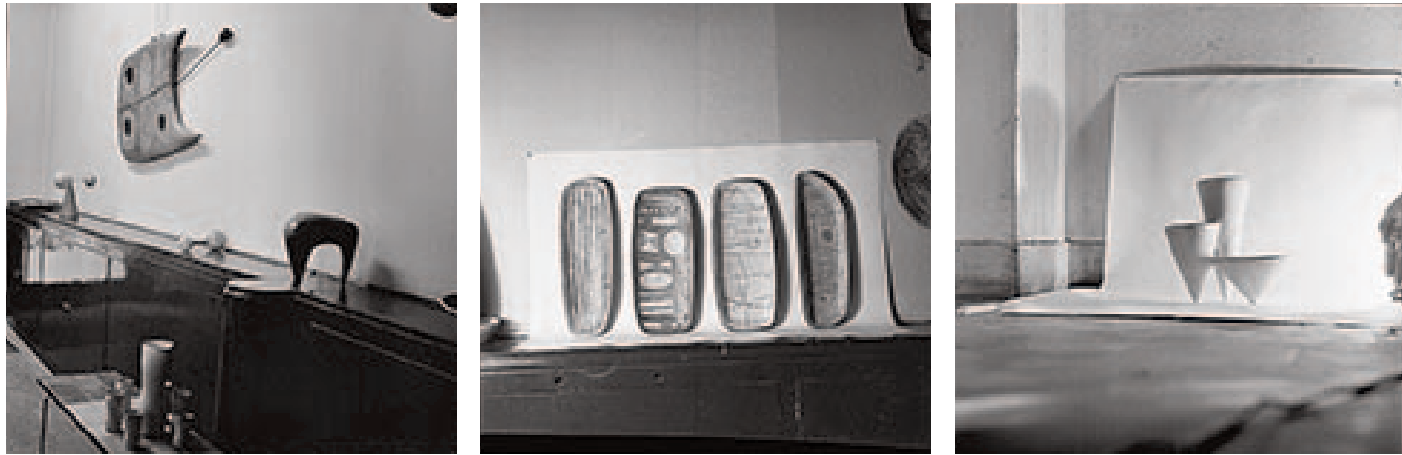
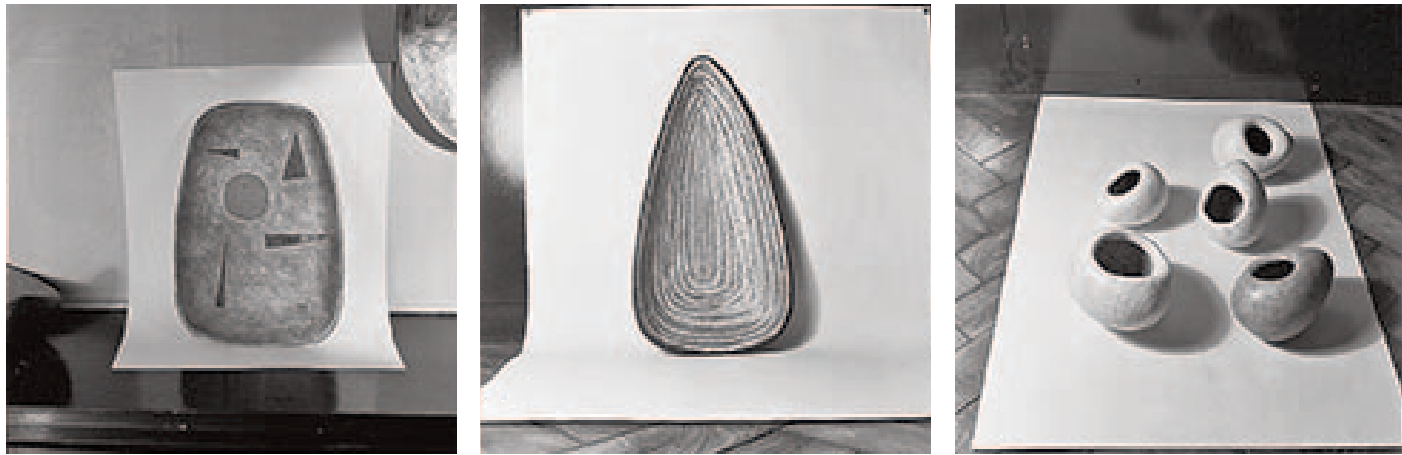
L'exposition personnelle de décembre 1952 à la galerie MAI va ouvrir au collectif de nombreuses portes. Les photographies en noir et blanc d'Étienne Sved révèlent la puissance artistique du trio.











Exposition de céramiques SZB, galerie MAI, 1952.  
Reportage photographique d'Étienne Sved.

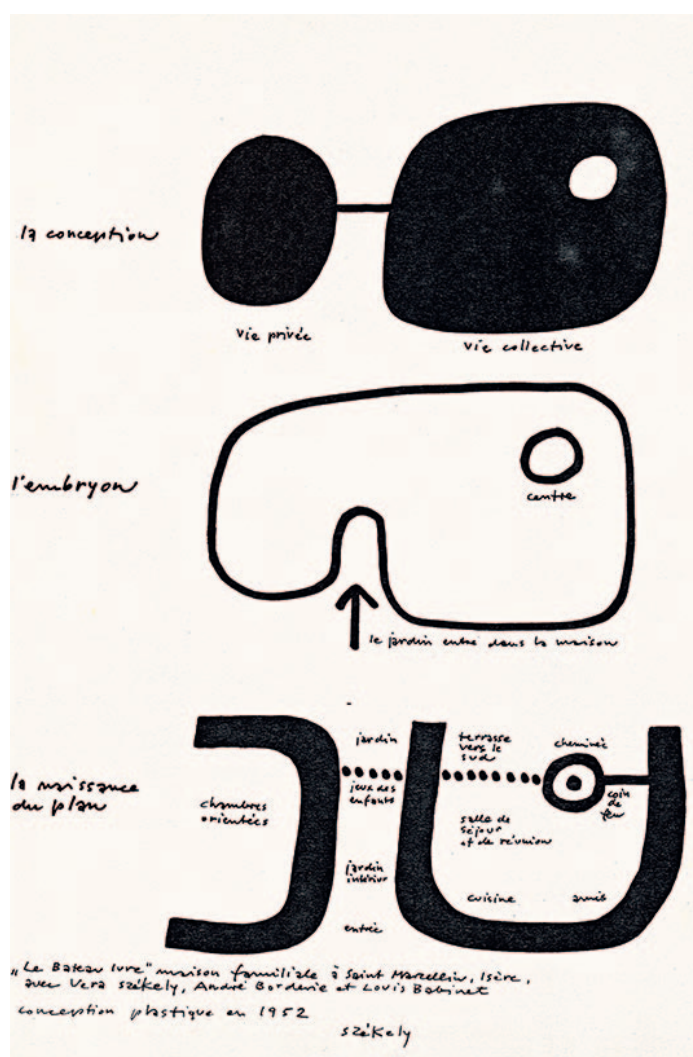
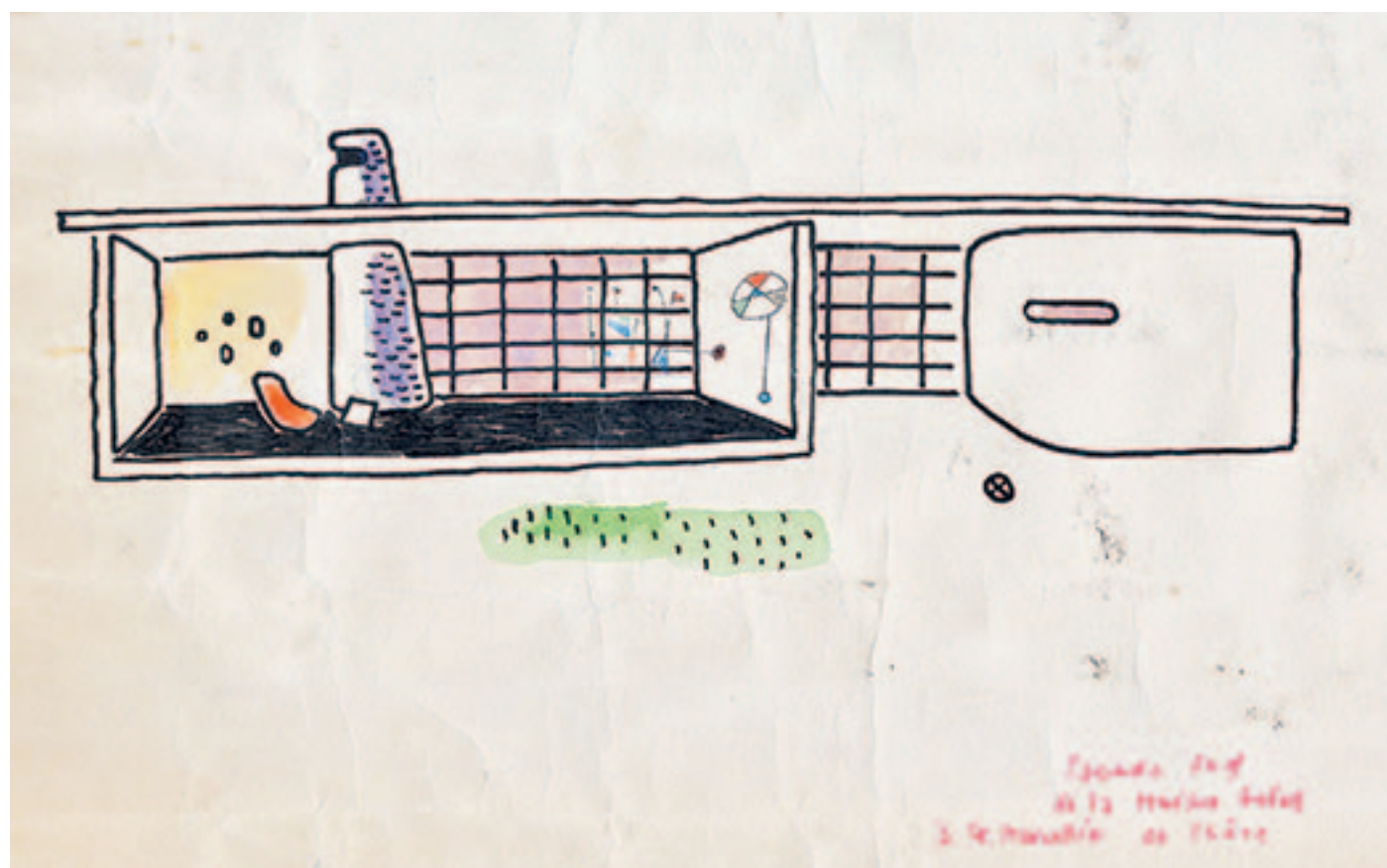




Vera devant le grand *Vivi*, Marcoussis.  
Illustration publiée dans *Meubles et Décors*,  
février 1956.

*Page de gauche*  
Vera (non signé), *Vivi*, céramique émaillée,  
h. 62,5 cm, 1952.  
Collection privée.





Pierre Székely, perspective de la maison Le Bateau Ivre, dessin. Fonds Mouette, SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XX<sup>e</sup> siècle.

Pierre Székely, plan-projet du Bateau Ivre, 1952.

## Le Bateau Ivre



SZB, coupe, céramique, 20,5 x 36 x 14 cm, 1955. Ancienne collection des époux Gelas. Collection privée.

Cette singularité va convaincre en 1953 les époux Gelas de leur confier la conception et la réalisation de leur habitation sur un terrain à Saint-Marcellin dans l'Isère. Ils se rendent à Bures-sur-Yvette, et immédiatement le courant passe entre eux et le collectif. Pierre dessine un plan, une cellule pour le jour et une pour la nuit, une membrane qui circonscrit le tout, une cheminée. Le plan, abstrait, ressemble à une œuvre de Miró.

La construction demandera trois années de parfaite harmonie entre les commanditaires et les concepteurs. Un premier mur de 6 mètres de long et de 3 mètres de haut reçoit soixante-seize lourdes plaques de terre cuite de 50 x 50 centimètres, formant un décor proprement échevelé. Plus sage, mais chaleureux, un deuxième mur de terre cuite jouxtant la haute cheminée incrustée de galets imaginée par Pierre réchauffe le salon de sa teinte havane. Le même parement couvre la face du mur extérieur. La cuisine reçoit cette longue paroi de carrelage creusée de niches utilitaires que rythment les formes inaccessibles et les couleurs chères à Vera : « la cuisine Picasso », comme la surnommait *Paris Match* en 1954.

La maison, livrée en 1956, est baptisée par Monique Gelas « Le Bateau Ivre ».

Dans la même période, le trio crée, pour la maison d'Étienne Sved, à Suresnes, une cheminée proche de celle du Bateau Ivre, foyer ovoïde de céramique noire enchâssé dans une hotte incrustée de galets. La transformation et la décoration de cette maison sont l'œuvre de Claude Gaillard, qui dirige le bureau d'études de la galerie MAI.

## Le Bateau Ivre

It was this 1953 exhibition at the MAI gallery that would convince Fred and Monique Gelas to entrust the design and execution of their house, on land in Saint-Marcellin in the Isère, to Vera, Pierre and André. The Gelas couple went to Bures-sur-Yvette and immediately felt a connection with the collective. Pierre drew a plan, including a public area for the daytime and a private one for the night, with a membrane circumscribing the whole, and a fireplace. The abstract plan resembled a work by Miró.

The construction would require three years of total harmony between the clients and the designers. The first wall, 6 meters long and 3 meters high, received 76 heavy 50 x 50 centimeter square terracotta tiles, forming a wild design. A second terracotta wall adjoining the high fireplace, inlaid with small stones and designed by Pierre, warmed the living room with its tobacco-brown hue. The same material covered the front of the exterior wall. The kitchen was given a long tiled wall with utilitarian niches that showcased the inaccessible forms and colors dear to Vera: "the Picasso kitchen," as the *Paris Match* nicknamed it in 1954.

The house, finished in 1956, was baptized "Le Bateau Ivre" by Monique Gelas.

During the same period, the trio created, for Étienne Sved's house in Suresnes, a fireplace similar to that of Le Bateau Ivre, an ovoid black ceramic hearth set into a hood inlaid with small stones. The transformation and decoration of this house was the work of Claude Gaillard, who ran the design office at the MAI gallery.



SZB, vase pique-fleurs, céramique, 36 x 24,5 x 27,5 cm, 1955. Ancienne collection des époux Gelas. Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.





Salle à manger du Bateau Ivre. Mur de 19 m<sup>2</sup> de céramique gravée et émaillée de SZB (non signé), 1955.

*Page de gauche*  
En haut, façade sud du Bateau Ivre.  
En bas, cylindres de céramique obturés de verre coloré traversant la façade.

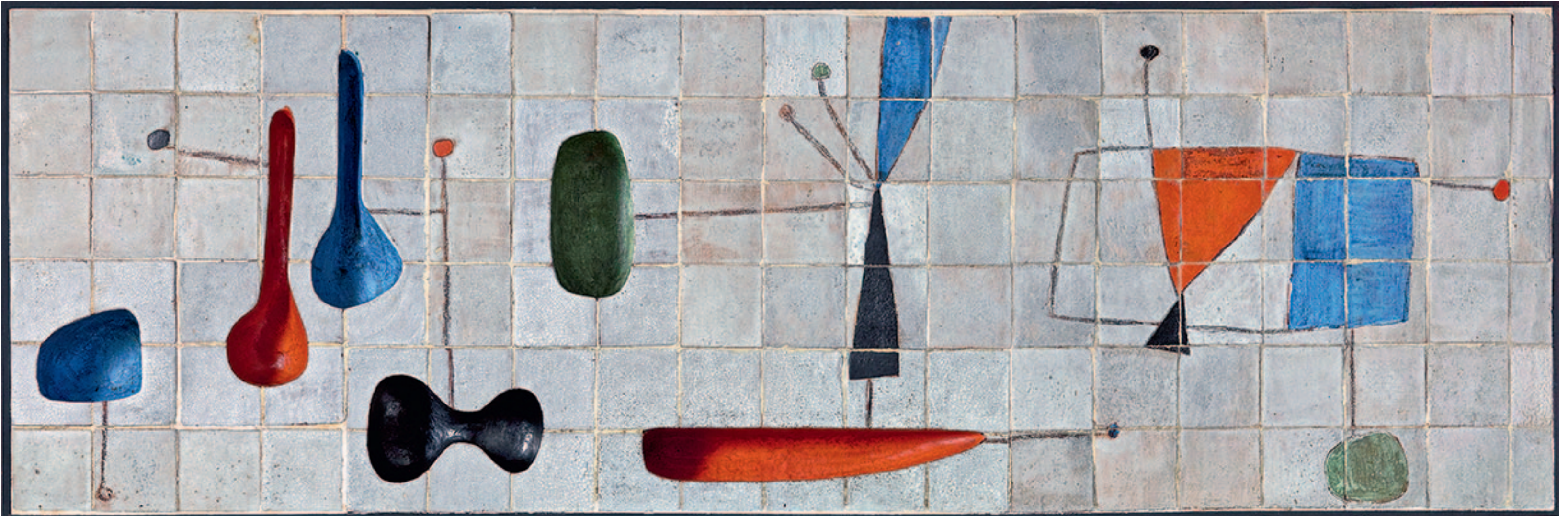




Prolongement extérieur du mur de céramique de Vera, Le Bateau Ivre, vers 1955.

*Page de gauche*  
Geneviève Page dans « la cuisine Picasso » de SZB présentée au Salon des arts ménagers, 1954. Photographie publiée dans *Paris Match*, 27 février 1954.

SZB, élément central du décor mural en céramique creusé de niches utilitaires, 61 x 187,5 cm. Exposé au Salon des arts ménagers de 1954 puis installé dans la cuisine du Bateau Ivre. Collection privée.







Cheminée incrustée de galets et canapé de Pierre, mur de Vera couvert recto verso de céramique havane et percé de cylindres de céramique obturés de verre coloré, Le Bateau Ivre, vers 1955.



SZB, cheminée incrustée de galets, foyer en céramique émaillée noir de la maison d'Étienne Sved à Suresnes, 1955.





Vitrail de Pierre Székely, calvaire de Vera, église Saint-Nicolas, Fossé, 1954.

## Fin du collectif

Le trio mène de front une autre réalisation durant l'année 1954, la réfection de l'église Saint-Nicolas de Fossé dans les Ardennes. Chargé par la Coopérative des églises dévastées de France, mais avec des moyens restreints pour ce faire, Pierre réalise des vitraux de verre blanc griffé de métal et un mobilier minimaliste et élégant. André peint une grande fresque aux couleurs pastel, et Vera installe un calvaire de terre cuite.

Le Christ de 1,30 mètre d'envergure, finalement sans sa croix, sainte Marie et saint Jean à ses pieds ne correspondent pas à l'imagerie habituelle. Certains y voient même une Vierge enceinte. Le Chemin de croix, simple livre dans lequel chaque station est illustrée d'un objet photographié par Agnès Varda, autre familière de Bures-sur-Yvette, est également mal perçu. Une certaine incompréhension des paroissiens relayée par le Vatican aboutit à un scandale général. La destruction du calvaire de Vera, des fonts baptismaux et du Chemin de croix sacrilège est ordonnée et exécutée.

Pour la « Mostra di ceramiche moderne francesi per il Museo », au centre culturel français de Milan, qui s'ouvre le 25 octobre 1954, le collectif envoie deux pièces représentatives dont il fera don au musée de Faenza : un vase-bouteille de 60 centimètres de haut et deux plaques émaillées de 40 par 45 centimètres. Parmi les autres céramistes, on trouve Carbonell, Colonieu, Del Pierre, Diato, Joulia, Jouve, Léger, Lenoble, Lurçat, Masson, Pierlot, Jeanne Boutet de Monvel, Pignon, Roulot, Rouvel et Schlegel.

Une nouvelle exposition de céramiques leur est offerte par la galerie MAI de décembre 1955 à janvier 1956.

Ces réalisations ont un double effet sur le trio d'artistes. Un effet financier qui leur permet de s'endetter pour acquérir une maison plus vaste à Marcoussis. Et un effet à la fois bénéfique et pervers, comme le dépeint Monique Gelas, qui a vécu

## End of the collective

The trio also undertook another project during 1954, the decoration of the Saint-Nicolas de Fossé church in the Ardennes. Commissioned by the Coopérative des Églises Dévastées de France, but with limited means to undertake the task, Pierre made clear glass windows secured with metal clamps and minimalist and elegant furniture. André painted a large fresco in pastel colors and Vera installed a terracotta Calvary.

The 1.30 meter-high Christ, finally without his cross, the Virgin Mary and Saint John at his feet, did not correspond to the usual imagery. Some people even saw a pregnant Virgin in the work. The Stations of the Cross, a simple book in which each station was illustrated with an object photographed by Agnès Varda, another regular at Bures-sur-Yvette, was also poorly perceived. A certain incomprehension exhibited by the parishioners, relayed to the Vatican, resulted in a general scandal. The destruction of Vera's Calvary, the baptismal fonts, and the sacrilegious Stations of the Cross was ordered and carried out.

For the "Mostra di ceramiche moderne francesi per il Museo," at the French cultural center of Milan, which opened on October 25, 1954, the collective sent two representation pieces that it would later donate to the Faenza museum: a 60 centimeter-high vase bottle and two 40 x 45 centimeter enameled ceramic plaques. Among the other ceramists were Carbonell, Colonieu, Del Pierre, Diato, Joulia, Jouve, Léger, Lenoble, Lurçat, Masson, Pierlot, Jeanne Boutet de Monvel, Pignon, Roulot, Rouvel and Schlegel.

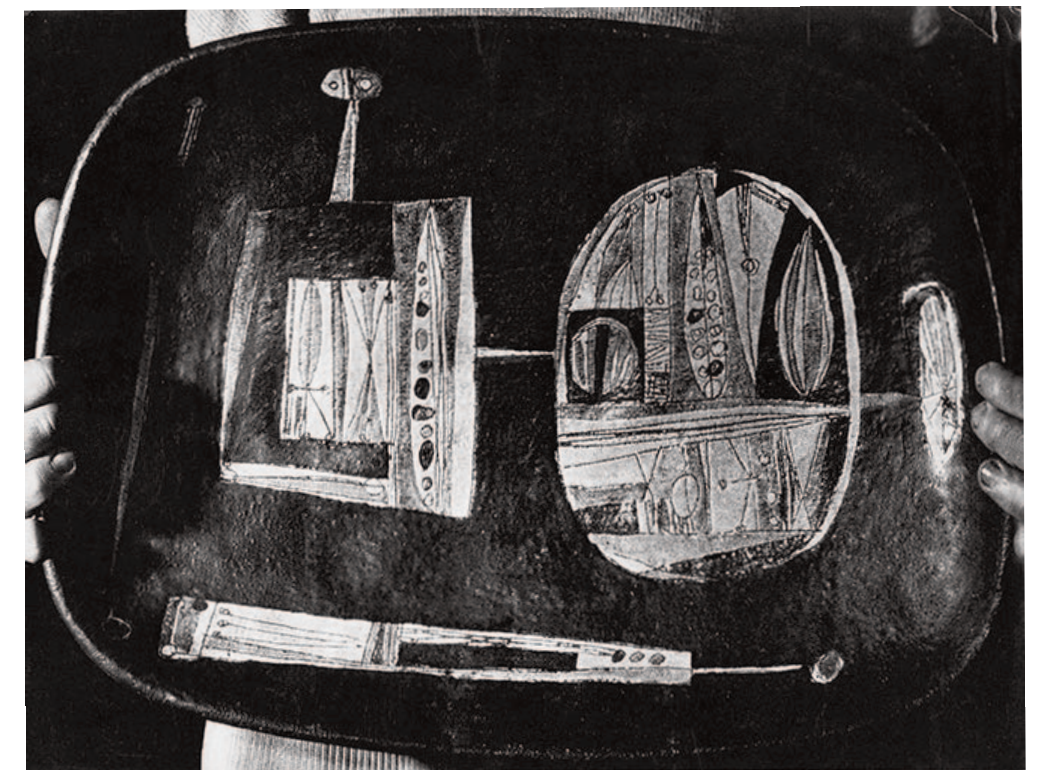
The Galerie MAI offered the group a new ceramics exhibition throughout December 1955 and January 1956.

Their ceramic creations had a dual effect on the trio of artists. First, there was the financial effect, which allowed them to take out a loan to acquire a larger house



Carton d'invitation pour le vernissage d'une exposition de céramiques SZB à la galerie MAI, 1952.





Vera et Pierre, coupe, céramique, vers 1958.

SZB, grand plat, céramique, vers 1952.

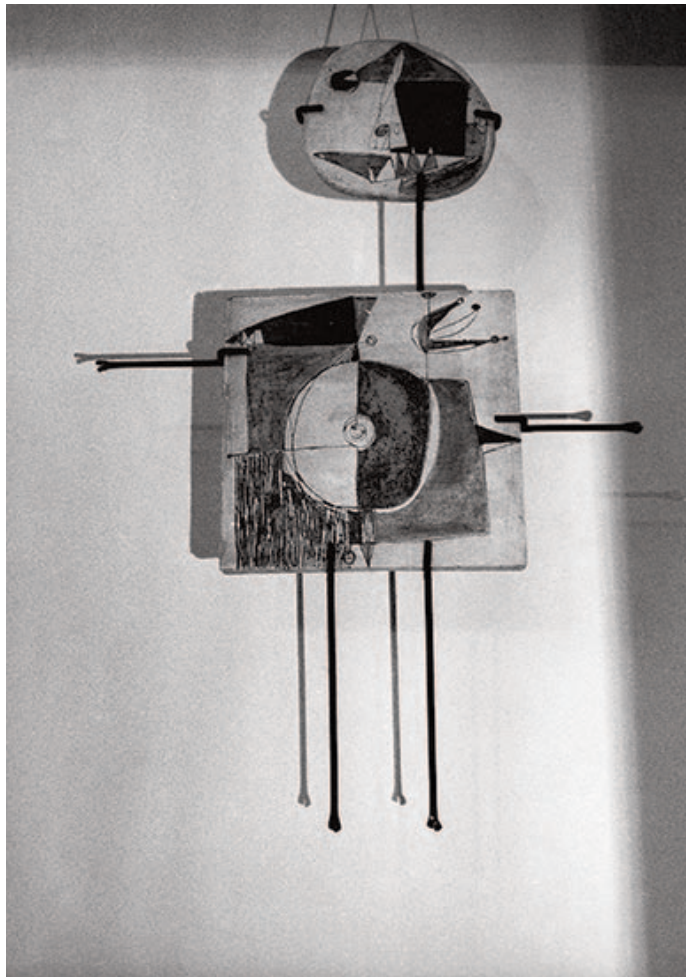
*Page de gauche*  
Vera, coupe en céramique émaillée,  
11 x 45 x 38,5 cm, 1958.  
Collection privée.

Vera (non signé), plat, céramique,  
5,5 x 36 x 30 cm, vers 1958.  
Collection galerie Chastel-Maréchal, Paris.

Vera et Pierre, coupe, céramique incisée  
émaillée, 5 x 25,5 x 18,5 cm, vers 1958.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.

Vera, coupe en céramique émaillée,  
20 cm de diamètre, vers 1958.  
Courtesy Oger-Blanchet, Paris.





Vera, personnage stylisé, céramique émaillée et métal, 61,5 x 31 x 15 cm, avant 1954.  
Collection privée, France.

*Page de gauche*  
Vera, sujets zoomorphes et anthropomorphes, céramique et métal, avant 1954.





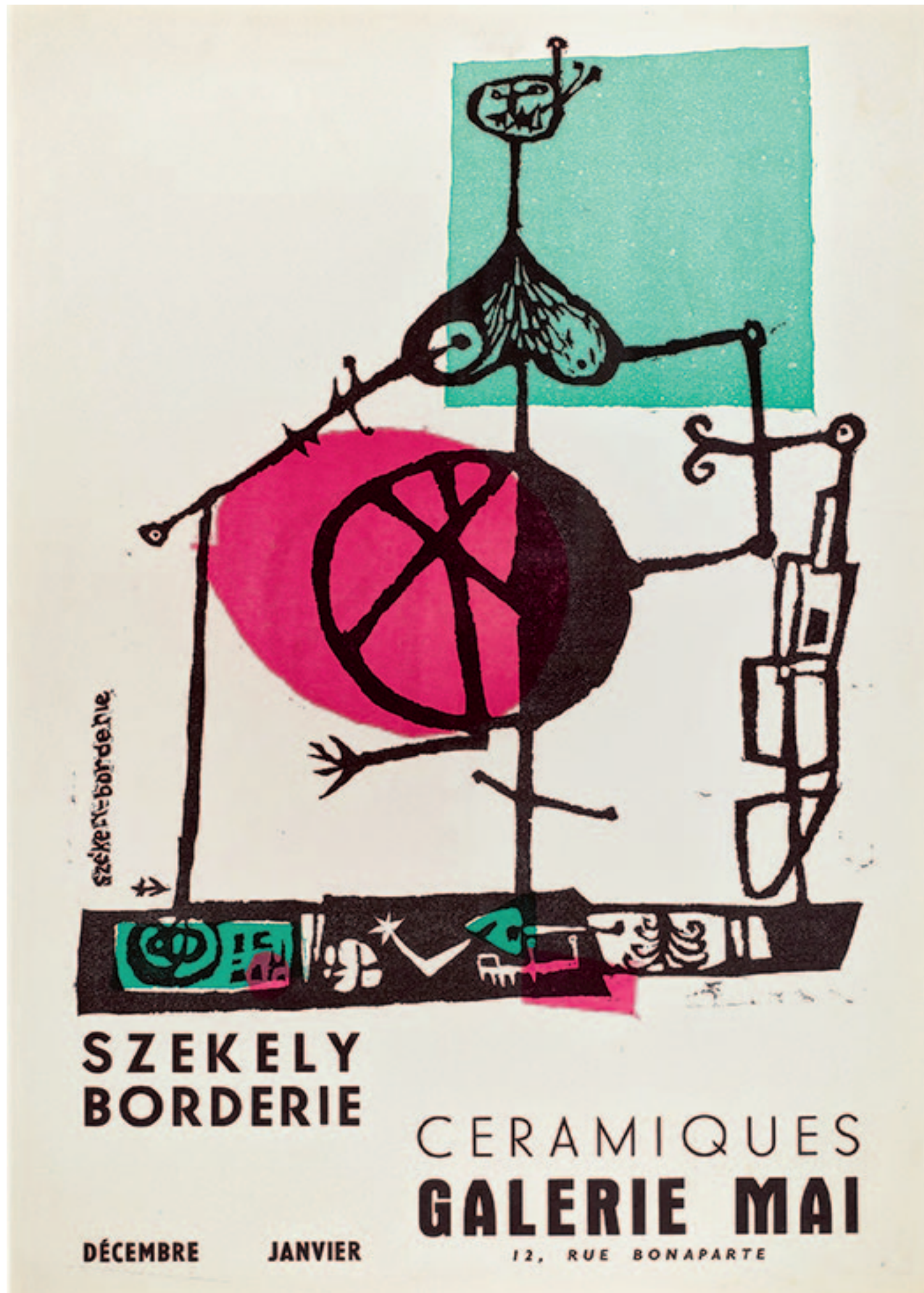
SZB (non signé), vase tubercule, céramique émaillée, 65 x 50 x 40 cm, 1955.  
Collection privée, Paris.

SZB, coupe-cuillère, céramique incisée émaillée, 14,5 x 48 x 21 cm, 1955.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.



SZB, vase poire, céramique incisée émaillée, 68 x 37 cm, 1955.  
Collection privée.





SZB, coupe anthropomorphe, céramique incisée émaillée, 69 x 24 x 16,5 cm, 1955. Collection Lebois-Albertini, Paris.

Page de gauche  
SZB, affiche d'exposition à la galerie MAI, bois gravé signé du V de Vera Székely, 1955.

toutes les étapes de la construction de son Bateau Ivre. Elle assiste à une révélation pour chacun d'eux des possibilités artistiques qui leur appartiennent désormais. C'est ce déséquilibre progressif des personnalités qui mène à l'éclatement du collectif.

En 1957, Vera et Pierre enchaînent, toujours à Saint-Marcellin, la décoration de la piscine municipale. Du projet comme de la réalisation, André Borderie semble exclu. Le mur intérieur de l'entrée publique de la piscine est parcouru d'une nouvelle composition de Vera, les inclusions dans le mortier d'éléments de céramique de toutes tailles, formes et couleurs ont un rendu spectaculaire. Vera et Pierre y apposent leurs signatures.

André Borderie quitte Marcoussis pour Senlis, où, après avoir poursuivi dans la veine des décors des céramiques SZB, il trouvera un style géométrique dépouillé personnel et s'orientera avec succès dans la composition de cartons de tapisseries pour Aubusson.

Pierre sculpte, André peint. Chacun des deux hommes signe ses propres œuvres, expose, comme lors de leurs rétrospectives qui se sont succédé en 1955 à la galerie Colette Allendy, rue de l'Assomption à Paris. Les céramiques sont les seules œuvres à être marquées du monogramme du collectif. Vera n'a ainsi jamais d'œuvre à son nom. C'est Pierre qui, en 1957, abolit cette contrainte, qu'il regrettait de longue date, et acte la dissolution du groupe.

Les céramiques de Vera sont désormais signées de son nom, souvent accolé de celui de Pierre. Il s'est écoulé dix années avant que le collectif ne se





désagrège violemment. Vera se retrouve seule avec Pierre à Marcoussis. Et cette fois, c'est la personnalité de son époux qui pèse sur elle, lui laissant peu de place pour se réaliser. Pierre signe Székely, sans prénom, exprimant ainsi qu'il est bien le seul artiste de ce nom. Vera ne veut pas devenir la femme du sculpteur Pierre Székely mais être Vera Székely, artiste. Pour cela, elle ne peut être enfermée dans la catégorie étroite des céramistes. Elle ne compte donc pas arrêter là son processus d'évolution. Son espace personnel s'ouvre dans la vaste écurie transformée en atelier.

Étrangement, lors de l'exposition « Pierre et Vera Székely » à la galerie Folklore de Marcel Michaud à Lyon, qui se déroule du 6 décembre 1958 au 6 janvier 1959, Vera semble présenter principalement des pièces de céramique anciennes. Le catalogue, simple feuille dactylographiée, se divise en quatre paragraphes : céramiques de Vera, sculptures de Pierre, documents architecturaux et photographies en couleurs qui relèvent de leur travail commun.

Les titres des céramiques font donc penser, faute d'illustrations, en majorité à des pièces du début de son travail de céramiste : un chevalier, un Minotaure, des anges ainsi que des Vierges. Quelques vasques, coupes et tables sont probablement les seuls éléments représentatifs de son travail récent. Il est clair que la signature commune imposée est un handicap pour Vera, qui ne souhaite présenter que des œuvres dont elle s'estime être l'unique auteur. Plus révélatrice est la suite du catalogue. On y retrouve les œuvres de Pierre et de Vera, celles signées par le couple, et aussi les murs en céramique du Bateau Ivre, de la centrale thermique de Porcheville, de l'école de Saint-Gingolph, une cuisine en céramique (celle du Bateau Ivre très certainement), un « Vivi » (personnage emblématique en céramique, baptisé ainsi par sa fille Maria), un bac en céramique d'un magasin parisien, *Forme noire* de la rue du Docteur-Blanche et d'autres œuvres de Pierre sans rapport avec la céramique.

Vera, gouache et huile sur papier, 21 x 28 cm, fin des années 1950. Budapest, musée des Beaux-Arts.



Ci-dessus et page de droite Vera et Pierre, mur intérieur de la piscine de Saint-Marcellin, béton incisé, inclusions de céramique et de coquillages, 1957. Ci-dessus, le chantier. En 2020, le conseil municipal de Saint-Marcellin décide de promouvoir un établissement d'hébergement hôtelier sur le site désaffecté.

in Marcoussis. The second effect was both beneficial and negative, as depicted by Monique Gelas, who lived through all the construction phases of her Bateau Ivre. She witnessed each of them experience a revelation in terms of their own artistic possibilities, which, henceforth, would belong only to them. It was this gradual imbalance of personalities that would lead to the disintegration of the collective.

In 1957, Vera and Pierre continued with the decoration of the municipal swimming pool in Saint-Marcellin. André Borderie seems to have been excluded from the planning stage, as well as from its execution. The interior wall of the pool's public entrance was covered with a new composition by Vera, the inclusion in the mortar of ceramic elements of every size, shape and color giving it a spectacular appearance. Vera and Pierre put their signatures to it.

André Borderie left Marcoussis for Senlis where, after a while, he stopped designing along the lines of the SZB collective, finding his own personal stripped-down geometric style, and successfully turned towards the composition of cartoons for the Aubusson tapestries.

Before this, Pierre sculpted and André painted. Each of them signed their own work and exhibited at the Colette Allendy gallery on the rue de l'Assomption in Paris, where both had successive solo exhibitions in 1955. The ceramics were the only works to be marked with the collective's monogram and, consequently, Vera never had a work in her own name. Pierre was the one who, in 1957, abolished this constraint, which he had long regretted on his own account, officially dissolving the trio. Vera's ceramics were henceforth signed in her name, and sometimes attached to Pierre's.

For nearly ten years the collective had worked together, before being torn apart in 1957. Vera found herself alone with Pierre in Marcoussis and this time it was her husband's personality that weighed on her, leaving her little room for self-

actualization. Pierre used the signature 'Székely,' without a first name, in this way expressing that he was clearly the only artist bearing this name. Vera did not want to be the wife of the sculptor Pierre Székely but to be Vera Székely, artist. To achieve this, she could not remain in the narrow world of ceramics and, therefore, allowed herself to continue to develop. Her personal expression was given free rein in the enormous stables transformed into a studio.

Strangely, at the exhibition at Marcel Michaud's Folklore gallery in Lyon, which was held from December 6, 1958, to January 6, 1959, Vera seems to have mainly presented old ceramic pieces. The catalogue, a simple typewritten sheet, is divided into four paragraphs: ceramics by Vera, sculptures by Pierre, and architectural documents and color photographs that show their shared work.

The titles of the ceramics make one think, for lack of illustrations, mostly of pieces she made when she began her work as a ceramist: a knight, a minotaur, angels and Virgin Marys. A few basins, bowls and tables were probably the sole elements representative of her recent work. It is clear that the imposed joint signature was a handicap for Vera, who only wanted to present works for which she considered herself the sole author. More revealing is the later section of the catalogue. It listed works by both Pierre and Vera, those signed by the couple, but also the ceramic walls of Le Bateau Ivre, the Porcheville power plant, the Saint-Gingolph school, a kitchen in ceramics (most certainly that of Le Bateau Ivre), a 'Vivi' (an emblematic ceramic character, given the name by Vera's daughter, Maria), a ceramic bin from a Paris store, *Forme noire* of the rue du Docteur-Blanche, and other works by Pierre with no relationship to ceramics. There was no mention of André Borderie; the third member of their collective was, therefore, no longer associated, at least in this brochure, with the creation of their art.







SZB, plat, céramique incisée émaillée, 34 x 23,5 cm, avant 1953.  
Collection privée, France.

Vera, coupe, céramique incisée émaillée, 6,5 x 41,5 x 34 cm, après 1958.  
Collection Frédéric et Jacqueline Leibovitz, Paris.



SZB, plaque, céramique craquelée émaillée, 1,5 x 21 x 17,5 cm, avant 1957.  
Collection privée.

SZB, plat, céramique incisée émaillée, 5 x 32,5 x 19,5 cm, avant 1957.  
Collection privée.





SZB, plat, céramique incisée émaillée, 27 x 27 cm, avant 1957.  
Collection privée, Saint-Raphaël.

SZB, plat, céramique incisée émaillée, 31 x 28 cm, avant 1957.  
Collection Hervé Marchadour.

SZB, plat, céramique, 5 x 23 x 24 cm, avant 1957.  
Collection privée.

SZB, coupe en amande, céramique incisée émaillée,  
9,5 x 40,5 x 24 cm, vers 1955.  
Collection privée, France.

SZB, plat, céramique incisée émaillée, 5 x 29,5 x 25,5 cm, vers 1955.  
Collection privée, France.

SZB, plat, céramique incisée émaillée, 7 x 40,5 x 39,5 cm, vers 1955.  
Collection privée, France.





# Vera & Pierre





Table basse de Vera et Pierre, grand *Vivi* et huile sur toile de Vera, maison-atelier de Marcoussis, après 1958.



Tapisserie de Vera, céramiques de Vera et Pierre, maison-atelier de Marcoussis, après 1958.



## Décors de céramique

Datées de 1956 mais revendiquées par Vera Székely, les céramiques murales du restaurant de la centrale thermique de Porcheville respectent l'évolution stylistique du groupe. Cette centrale au charbon, construite à partir de 1954, faisait partie du programme électrique de développement industriel. Elle est située dans l'ancienne Seine-et-Oise, à une cinquantaine de kilomètres de Paris, sur la rive droite de la Seine. Un restaurant d'entreprise, conçu par l'architecte Yves Roa, est inclus aux bâtiments d'exploitation. Derrière de simples tables rondes, entourées chacune de quatre des fameuses chaises *Fourmis* d'Arne Jacobsen, éclairé de spots, s'étale le mur de céramique. Sur de larges aplats noirs se détachent du gris du ciment expose un monde ubuesque bariolé. Les photographies d'archives en noir et blanc ne permettent pas de juger de l'effet coloré mais traduisent le sens festif de la composition. L'ensemble sera détruit par la suite.

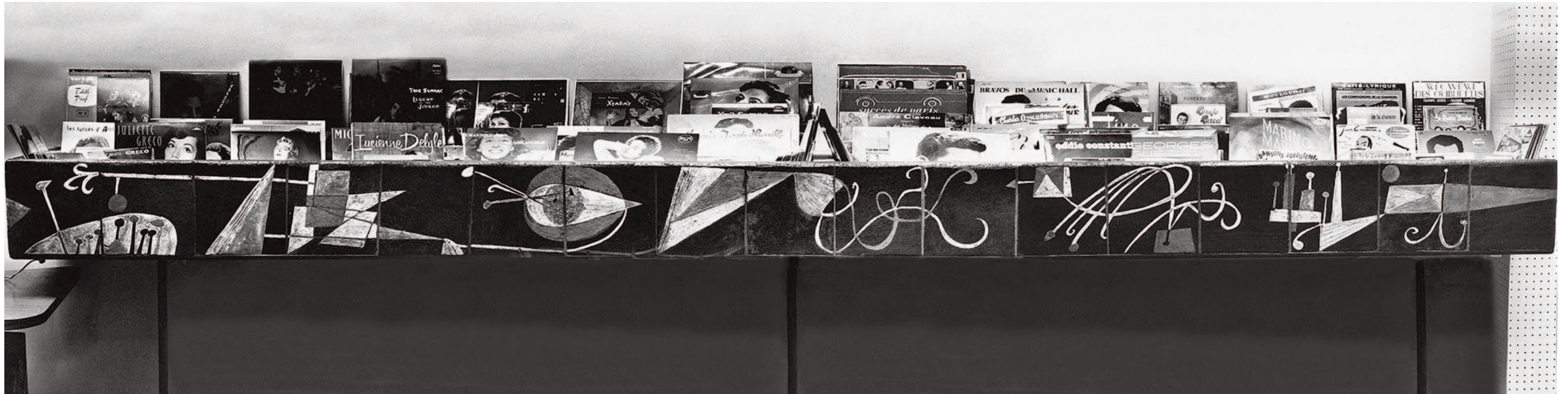
On peut très certainement rapprocher en datation, par le décor, les longs bacs à disques en céramique réalisés pour une boutique de la rue de Rivoli, dont il ne reste qu'une série de photographies prises par Agnès Varda. Au dos de celles-ci, Vera Székely a écrit son nom pour réclamer la paternité de l'œuvre, bien que la signature Székely-Borderie soit visible en bordure du panneau. Nous sommes toujours à n'en pas douter dans la période trouble de rupture. Sur le mur en pierre de taille du fond de la boutique est greffé un étrange bas-relief abstrait, géométrique, aux éléments familiers, mobile piégé, titré *L'Ouïe*.

De la même période, les époux Székely réalisent de concert la décoration du groupe scolaire de Saint-Gingolph, en Haute-Savoie. Les archives de l'architecte Maurice Novarina, en charge du bâtiment, ne permettent pas d'apporter plus de précision sur la date de réalisation. Il s'agit, comme à Porcheville ou Saint-Marcellin,

SZB, bacs à vinyles en céramique émaillée pour un disquaire, rue de Rivoli, Paris, 1956.



SZB, céramiques murales pour le restaurant de la centrale thermique de Porcheville, 1956.







Couverture de *Meubles et Décors* n° 71, novembre 1957.  
Sur le buffet, coupe SZB.

Page de gauche  
Publicité Monopoly publiée dans *Maison française*, 1964.  
Plat, table basse et sculpture sur le buffet de Vera.

Aménagement de Pierre Guariche avec un mobile mural SZB  
en céramique, présenté au Salon des arts ménagers, 1953.



de céramique incrustée dans le mur, du préau de l'école en ce cas. Deux réalisations multicolores séparées sont prévues : côté filles, *Danse*, côté garçons, *Machine*. Surmontant une haute base carrelée de noir brillant, celles-ci sont hors d'atteinte des plus petits ; Vera et Pierre pensent à eux en intégrant à la base des *Images à toucher*, symboles ludiques appartenant à leur imaginaire.

Toujours sur une construction de l'architecte Maurice Novarina, Vera, seule cette fois, en 1960, compose pour le dispensaire de Rueil-Malmaison une décoration murale de 2,30 mètres de long. Sur cet édifice bas en rotonde, elle inclut dans des plaques de marbre non poli aux découpes disparates ses éléments colorés de lave émaillée. Au sol, de grands cercles sont dessinés pour appeler les enfants aux jeux. C'est l'entrée ouverte du dispensaire de la Croix-Rouge, qui sera murée en 1993, rejetant le panneau de Vera dans une salle intérieure. En 2016, le relais d'assistance maternelle a définitivement fermé.

En 1960, à la demande du directeur du casino de Palm Beach de la Croisette à Cannes, qui désire renoncer à l'entraînement et à la compétition pour sa piscine olympique, Pierre rend un projet d'aménagement du bassin, pendant que Vera réalise une mosaïque sous une arche de marbre pour l'accès principal qu'elle clos d'une grille de fer forgé griffée de motifs similaires. On retrouve ce décor dans le film tourné en 1963 par Henri Verneuil *Mélodie en sous-sol*, où l'on aperçoit Alain Delon, la nuit, devant l'arche d'entrée. Le casino et la piscine, fermés, sont désormais en cours de rénovation, tandis que l'arche a pu être conservée à ce jour.

Deux autres « murs » ont été érigés par Vera dans le hall de la Maison des étudiants de Madagascar à Cachan, construite pour la Société centrale immobilière par l'architecte Jean L'Hernault et inaugurée en janvier 1962 par le premier président de la République malgache, Philibert Tsiranana. Ce sont de longues

### Ceramic designs

Dated 1956 but claimed by Vera Székely, the mural ceramics of the restaurant of the Porcheville power plant respected the group's stylistic evolution. The coal-fired plant, built in 1954, was part of the industrial development electricity program. It is located in the former Seine-et-Oise, about fifty kilometers from Paris, on the right bank of the Seine. A company restaurant, designed by the architect Yves Roa, was included in the operations buildings. The ceramic wall extended behind the simple round tables, each surrounded by four of the famous *Fourmis* chairs by Arne Jacobsen, lit by spot lights. A multicolored grotesque world exploded on broad solid black areas detached from the gray of the cement. The black-and-white archive photographs do not make it possible to judge the colored effect, but express the composition's festive sense. The whole creation would subsequently be destroyed.

We can certainly come close to giving a date, through the design, to the long ceramic record holders made for a music store on the rue de Rivoli, in Paris, of which only a series of photographs taken by Agnès Varda remains. Vera Székely wrote her name on the back of them, laying claim to the authorship of the work, although the Székely-Borderie signature is visible on the panel's border. We are still, without a doubt, in the uneasy rupture period. A strange, abstract, geometric, bas relief, with familiar elements, titled "L'Ouïe" (Hearing) is grafted onto the cut-stone wall at the back of the store.

During the same period, the Székely couple executed, in unison, the decoration of the Saint-Gingolph school complex in Haute-Savoie. The archives of the architect Maurice Novarina, who was in charge of the building, do not allow for more precision on the execution date. As in Porcheville and Saint-Marcellin, the decoration is composed of inlaid ceramics on the wall of the school's covered playground.



Ci-dessus et page de gauche  
Vera et Pierre, *Danse* et *Machine*, décorations murales en céramique pour le groupe scolaire de Saint-Gingolph, vers 1956.





Two separate multicolored creations were planned: on the girls' side, *Danse*, on the boys' side, *Machine*. Constructed above a high shiny black-tiled base, they could not be reached by the younger children, so Pierre and Vera thought of incorporating into the lower section *Images à toucher*, pictures for touching.

In 1960, on a building by the architect Maurice Novarina, Vera, alone this time, composed a mural decoration 2.30 meters long for the Rueil-Malmaison health-care center. She included colored enameled lava elements in unpolished marble slabs with disparate cutouts on the low edifice shaped like a rotunda. Large circles were drawn on the ground inviting the children to play games. The open entrance to the Croix-Rouge dispensary would be walled up in 1993, pushing Vera's mural into an inner room. In 2016, the center would definitively close its doors.

Also in 1960, at the request of the director of the Palm Beach casino of the Croisette in Cannes, Pierre submitted a refurbishment project for its Olympic pool, while Vera made a mosaic under the marble arch of the main entrance, which she closed with a wrought-iron gate to which similar motifs were clamped. This décor can be seen in the film shot in 1963 by Henri Verneuil, *Mérodie en sous-sol*, in which we glimpse Alain Delon before the entrance arch at night. The casino and the pool are currently being renovated, whereas the arch remains intact to this day.

Two other 'walls' were erected by Vera in the lobby of the Maison des Étudiants de Madagascar in Cachan, built for the Société Centrale Immobilière by the architect Jean L'Hernault and inaugurated in January 1962 by the first president of Madagascar, Philibert Tsiranana. They were long tropical wood partitions with a few 'signs' cut out, inserted with clear glass. Vera's work disappeared in what later became the Malagasy university residence.

In 1962, Pierre Székely created a 'games space' in Verneuil-sur-Seine, with a toboggan, skating rink and basins decorated with Vera's mosaics, no vestige of

Vera, cloison de bois et verre serti pour la Maison des étudiants de Madagascar, Cachan, 1962.

Page de gauche  
Vera, décoration murale et, au sol, marbre et lave émaillée, entrée du dispensaire de la Croix-Rouge, Rueil-Malmaison, 1960.





Espace de jeux de Pierre Székely, mosaïque de Vera, L'Hay-les-Roses, 1958.





cloisons de bois exotique découpées de quelques « signes » sertis de verre blanc. L'œuvre de Vera a disparu dans ce qui est devenu le foyer universitaire malgache.

En 1962, Pierre Székely réalise un « espace de jeux » à Verneuil-sur-Seine, toboggan, pataugeoire, bassins ornés de mosaïques de Vera, dont il ne reste aucun vestige de nos jours. Cet ensemble n'est pas sans rappeler celui de L'Haÿ-les-Roses, toujours présent mais dévasté, imaginé en 1958 par Pierre Székely mais aux mosaïques de couleurs de Vera, dont le nom est passé sous silence par les différents documents concernant ces sculptures-jeux d'enfants.

### Aménagements liturgiques

Première intrusion en montagne, Pierre et Vera Székely sont chargés de la restauration de l'église de Pinet-d'Uriage dédiée à saint Ferréol. En raison de son mauvais état et des nouvelles orientations liturgiques du concile Vatican II, cette chapelle, dont on trouve des traces dès le XII<sup>e</sup> siècle et modifiée au fil du temps, a vu son aménagement intérieur remanié par le couple Székely, sans qu'il soit possible de préciser la part de chacun. De nouvelles ferrures sont posées sur les portes d'entrée, tandis que les murs sont repeints de manière à mettre en valeur le chœur et qu'une croix-tabernacle orne l'autel.

En 1962, les Székely travaillent à l'édification de l'église Sainte-Bernadette au Grand-Quevilly, banlieue de la ville de Rouen, sous la direction de l'architecte Henri Caron. Construite en une grande voûte de béton doublée de fusées de céramique, l'église affichant sa modernité est ornée de vitraux de Vera dans un esprit proche des œuvres de Mondrian. C'est certainement une première dans le traitement du vitrail religieux. On retrouve cette approche en 1965 sur certaines façades de l'étonnant village de vacances de Beg-Meil, Le Renouveau, projet d'Henri



Vera, vitraux de l'église Sainte-Bernadette, Le Grand-Quevilly, 1962.



Vera, vitraux pour le village de vacances de Beg-Meil, association Le Renouveau, Henri Mouette architecte, 1965.

Baptistère de Pierre Székely, mural de Vera, église Saint-Jean, Grenoble, 1965.

Mouette et Pierre Székely et manifeste de l'architecture bulle. Sainte-Bernadette fut démolie en 2014, et les vitraux de Beg-Meil supprimés et remplacés.

Après Sainte-Bernadette, Vera Székely orne l'église Saint-Marse à Auxerre d'une longue bande de vitraux ceinturant le haut de la nef et du chœur, où domine un surprenant Christ de bronze dont le visage est, au nom de la récente amitié franco-allemande, celui du chancelier Adenauer, généreux donateur. Conçue par l'architecte Daniel de Monfreid et consacrée en 1964, l'église de béton est toujours debout, massive et austère.

Dans la même période, l'architecte Maurice Blanc construit à Grenoble l'église Saint-Jean. Cette église circulaire, coiffée d'une étrange couronne de bronze doré, groupe les fidèles en amphithéâtre face à l'autel. Cette fois, la participation de Pierre et Vera Székely se borne à la conception d'un sculptural baptistère d'une élégance rare érigé devant une composition murale où l'on reconnaît la main inspirée de Vera.

En 1979, on modifia entièrement la toiture de l'église et on mit à cette occasion à bas une cheminée extérieure, véritable sculpture surgissant du sol telle *La Colonne sans fin* de Brancusi. On détruisit alors les œuvres des Székely.

Puis vient en 1966 la rénovation du chœur de l'église Saint-Vincent-de-Paul de Clichy, dont le mobilier liturgique est l'œuvre de Pierre Székely. Vera y suspend un lustre, imposante couronne de croix découpée dans l'acier, et place derrière l'autel de granit un rideau de toiles pliées, annonçant son travail textile futur.

En 1968, c'est en Allemagne que le couple Székely se consacre à une nouvelle église, St. Stephan à Andernach, de l'architecte Hans Schädel. On ne peut qu'être fasciné d'emblée par les lourdes portes de bois chevillé de Vera, accumulation de tasseaux de chêne en chutes, au recto, en écailles au verso. Puis se recueillir devant une croix de procession trapue en étain percée d'un œil de cristal de roche, qui illustrera la page de titre de l'article « L'orfèvrerie religieuse en France », paru en



which remains today. This ensemble recalls that of L'Haÿ-les-Rose, still in existence but in ruins, designed in 1958 by Pierre but with colored mosaics by Vera, whose name does not appear on any of the various documents concerning these playground sculptures.

### Liturgical fittings

During their first foray into the mountains, Pierre and Vera Székely were put in charge of the restoration of the Pinet-d'Uriage church dedicated to Saint Ferréol. Due to its poor condition and new liturgical orientations from the Vatican II Council, this chapel, with traces from the twelfth century that had been modified over time, saw its interior design reworked by the Székely couple, without it being possible to specify who did what. New ironwork was installed on the entrance doors, while the walls were repainted to highlight the choir and a cross-tabernacle decorated the altar.

In 1962, the couple worked on the construction of the Sainte-Bernadette church in Le Grand-Quevilly, a suburb of the city of Rouen, under the direction of the architect Henri Caron. Built in a large concrete vault with colored ceramic inserts, the church, displaying its modernity, was decorated with Vera's stained glass in a style close to Mondrian's works. It was certainly a first in the treatment of religious stained glass. We can see this approach in 1965 on certain façades of the astonishing vacation village of Beg-Meil, Le Renouveau, the project of Henri Mouette and Pierre Székely, and a manifesto on "architecture bulle."<sup>7</sup> Sainte-



<sup>7</sup> A futuristic architecture in which all the building's surfaces are curved.





Vera, vase double en céramique à deux tons, 16 x 23,5 x 16 cm, après 1957.  
Collection privée, Neuilly-sur-Seine.

Vera, pot couvert, céramique émaillée, 35 x 16 cm. Exposé aux « Internationales  
Sommerseminar für Keramik », Gmunden, 1964.  
Collection Martin Lebeuf.

Vera, vase tripode, céramique émaillée, h. 40 cm, après 1957.  
Collection Martin Lebeuf.

*Page de droite*  
Vera, vase tripode scarifié, 48 x 25 x 25 cm, après 1957.  
Collection Hugues Magen, New York.







Vera et Pierre, vase pavé double, céramique émaillée, 14 x 25 x 12 cm, après 1957.  
Collection galerie Chastel-Maréchal.



Vera, vase pavé double, céramique émaillée, 16 x 23 x 16 cm, vers 1958.  
En bas, au côté de l'architecte Claude Parent, à qui il a appartenu.  
Collection privée, Neuilly-sur-Seine.





Bernadette was demolished in 2014 and Beg-Meil's stained-glass panels were removed and replaced.

After Sainte-Bernadette, Vera Székely decorated the Saint-Marse church in Auxerre with a long strip of stained glass circling the top of the nave and the choir, in which a surprising bronze Christ dominates. To honor the recent Franco-German friendship, his face is that of Chancellor Adenauer, a generous donor. Designed by the architect Daniel de Monfreid and consecrated in 1964, the concrete church is still standing, massive and austere.

At the same time, the architect Maurice Blanc built the Saint-Jean church in Grenoble. This circular structure, topped with a strange ormolu crown, brings together the faithful in an amphitheater facing the altar. This time, Pierre and Vera's participation was limited to the design of a sculptural baptistry of rare elegance erected in front of a mural composition in which Vera's inspired hand can be recognized.

In 1979, the church's roof was totally modified and, on this occasion, an external chimney, a genuine sculpture rising from the ground like Brancusi's *Endless Column*, was pulled down. Thus, the works of the Székely couple were destroyed.

Then, in 1966, came the renovation of the choir of the Saint-Vincent-de-Paul church of Clichy, whose liturgical furniture was the work of Pierre. Vera hung a chandelier in the choir; an imposing crown of crosses cut out in steel, and placed a curtain of folded canvas behind the granite altar, announcing her future textile work.

Vera, vitraux dans le narthex de l'église et dans le réfectoire des bénédictines de Martigné-Briand, Terranjou, 1968.



In 1968, in Germany, the Székely couple devoted themselves to a new church, St. Stephan in Andernach, by the architect Hans Schädel. We cannot help but be fascinated by Vera's pegged wood doors, an accumulation of pieces of offcut oak on the front and wood scales on the back; then, to commune before a squat processional cross in tin pierced with a rock crystal eye, which would illustrate the title page of the article "L'orfèvrerie religieuse en France," published in February 1970 in *Jardin des arts*, written by Renée Moutard-Uldry; to finally stop before the image of the Virgin Mary, a surprising wood and lead abstraction hung on a metal pillar.

That same year, while Pierre signed a tabernacle, Vera installed clear-glass windows with cutout metal in the church and refectory of the Martigné-Briand monastery in Anjou. The largest of these was placed in the narthex, which opens onto the church, a former barn, while the refectory also received a window, one with large dimensions that inspire humility. The wonderful film *Bénédictines de Martigné, un esprit de liberté*, by Lizette Lemoine and Aubin Hellot, must be watched to feel all the serene appropriateness of Vera's creations.

Vera's work was also present in the exhibitions of religious art that were frequent in Paris and the provinces. Attention was drawn to it in Niort by the *Tapiserie pour meditorium*, "composition of a luminous symbolism," according to the *Courrier de l'Ouest* of February 16, 1967, and reproduced on February 23 in a second article.

Page 94  
Lustre et tenture murale de Vera, autel de Pierre, église Saint-Vincent-de-Paul, Clichy, vers 1966.

Page 95  
Vera, portes de l'église St. Stephan, Andernach, 1968.







février 1970 dans *Jardin des arts*, sous la plume de Renée Moutard-Uldry. Pour enfin s'arrêter devant *L'Image de la mère*, surprenante abstraction de bois et de plomb accrochée à un pilier métallique.

La même année, pendant que Pierre signe un tabernacle, Vera pose des vitraux de verre blanc au métal découpé dans l'église et le réfectoire du monastère de Martigné-Briand, en Anjou. Le plus grand de ces vitraux se trouve placé dans le narthex, qui ouvre sur l'ancienne grange devenue église, tandis que le réfectoire en reçoit également un de belles dimensions qui pousse à l'humilité. Il faut visionner le beau film *Bénédictines de Martigné, un esprit de liberté*, de Lizette Lemoine et Aubin Hellot, pour ressentir toute la justesse sereine des créations de Vera.

Le travail de Vera Székely est également présent dans les expositions d'art sacré qui sont fréquentes à Paris et en province. Il se fait remarquer à Niort par la *Tapisserie pour meditorium*, « composition d'un symbolisme lumineux », selon le *Courrier de l'Ouest* du 16 février 1967, et reproduite le 23 février dans un second article.

En août 1968, c'est un de ses vitraux de verre brut aux larges bandes de métal noir, *La Dalle de fer*, que Vera propose à l'exposition « Les maîtres contemporains du vitrail », qui tranche dans ce panorama du vitrail mosaïque ou peint des plus grands noms œuvrant dans la spécialité. *Le Nouvel Observateur* cite comme « incontestables réussites » les œuvres d'Alfred Manessier, Serge Poliakoff, Maria Helena Vieira da Silva, Vera Székely. L'exposition est présentée ensuite en décembre à Paris, au musée des Monuments français au palais de Chaillot. À cette occasion, la revue *Tendances* publie un long article très documenté d'Aline Alquier intitulé « Le vitrail français », qui se termine ainsi : « Quant à Vera Székely, elle a utilisé la dalle et le fer noir. La beauté de la matière utilisée est telle qu'on pense souvent aux sertissages de pierres précieuses qui ornaient les trésors des églises anciennes. »



Vera. *L'Image de la mère*, plomb et bois, église St. Stephan, Andernach, 1968.

Vera, croix de procession, étain et cristal de roche, église St. Stephan, Andernach, 1968.



In August 1968, it was one of her uncut glass panels with wide black metal strips, *La Dalle de fer* (*The Iron Slab*), that Vera proposed for the exhibition "The contemporary masters of stained glass." It stood out even among this panorama of mosaic or painted glass created by the greatest names in this specialist area. *Le Nouvel Observateur* cited as "uncontestable successes" the works of Alfred Manessier, Serge Poliakoff, Maria Helena Vieira da Silva and Vera Székely. The exhibition was then presented in December at the Musée des Monuments Français at the Chaillot palace, Paris. On this occasion, the magazine *Tendances* published a long heavily documented article by Aline Alquier titled "French stained glass," which ended with the words: "As for Vera Székely, she used the slab and black iron. The beauty of the material used is such that we often think of the settings of precious stones that decorated the treasures of old churches."

### Henri Mouette, the AAM and Le Renouveau

The young architect Henri Mouette, who received his diploma in 1957, joined the Atelier d'architecture in Courchevel created by Laurent Chappis. Under the direction of Denys Pradelle, the architects Jean-Marc Legrand, Philippe Quinquet, Gaston Regairaz and Guy Rey-Millet designed many development projects for winter sports resorts. Changing its name in 1965 to the Atelier d'architecture en montagne (AAM), the agency became more well-known as its field of action expanded geographically.

The Renouveau association was founded in 1954 by Pierre Lainé and his wife, Janine. Its manifesto was written by the publisher Robert Morel (who typeset the text of the much disparaged book of the Stations of the Cross of the Fossé church, illustrated by Agnès Varda's photographs), setting down the humanist perspectives



Pierre Székely, girouette sur la terrasse du centre familial de Roche-Béranger, association Le Renouveau, Chamrousse, 1962.

of "family vacation houses," reconciling economic activities and social equity on the basis of the faith of a left-wing Catholicism. Odette Ducarre, his wife, drew the logo in the form of a fish, which was inspired by the symbol of Christianity. After the success of the takeover of a hotel, Le Roc Merlet in Courcheval, Pierre and Janine Lainé threw themselves, with the help of their members, into the construction of a much larger structure, the Roche-Béranger family center in Chamrousse, whose architect was Henri Mouette. It was inaugurated in 1962; a few photographs and postcards from the period show the terrace, the floor and the light guard-rail favoring wood, closed on the north side by a thick concrete wall pierced with intriguing geometric arrow-slit windows designed by the Székely couple.

The imposing and curious chimney weather vane in blue, red and yellow steel, like a Székely mark dominating an austere building, springs out of a white concrete igloo for children to climb on the terrace. For the common room, Vera composed a mosaic floor comprised of colored circles and signs on a ground of slate. For a *meditorium*, she installed a stained-glass window. The whole building would be razed to the ground, but the *Totem de Bachat-Bouloud* (or *Ange assis* [Seated Angel]), 12 meters high, from the same period, in polychrome steel, still stands.

In 1963, near the Renouveau complex at Courchevel 1550, the AAM planned the construction of the Saint-François-de-Sales-et-Sainte-Jeanne-de-Chantel chapel, "a chapel for skiers," which was completed in February 1964 under the direction of the architect Henri Mouette. The ensemble is renowned for the construction of the copper-covered, nailed wooden frame, whose cruciform roof is visible from the top of the ski slopes, as well as for the execution of the choir with its paved wooden floor, by the Székely couple. The image that remains in mind is that of the two large abstract panels (*Baptême de l'eau* and *Baptême du*

### Henri Mouette, l'AAM et Le Renouveau

Le jeune architecte Henri Mouette, fraîchement diplômé en 1957, intègre l'Atelier d'architecture à Courchevel créé par Laurent Chappis. Sous la direction de Denys Pradelle, les architectes Jean-Marc Legrand, Philippe Quinquet, Gaston Regairaz et Guy Rey-Millet conçoivent de nombreux projets de développement de la station de sports d'hiver. Devenue à partir de 1965 l'Atelier d'architecture en montagne (AAM), l'agence gagne en reconnaissance alors que son champ d'action s'étend géographiquement.

L'association Le Renouveau a été créée en 1954 par Pierre Lainé et son épouse Janine. Son manifeste a été rédigé par l'éditeur Robert Morel (qui a composé le texte du tant décrié livre-Chemin de croix de l'église de Fossé illustré des photographies d'Agnès Varda), posant les perspectives humanistes des « maisons familiales de vacances », conciliant activités économiques et équité sociale sur une base fidèle à un catholicisme de gauche. Odette Ducarre, son épouse, dessine le logo en forme de poisson qui s'inspire du symbole de la chrétienté. Après le succès de la reprise d'un établissement hôtelier, Le Roc Merlet à Courchevel, Pierre et Janine Lainé se projettent, avec l'aide de leurs adhérents, dans la construction d'un établissement plus vaste, le centre familial de Roche-Béranger à Chamrousse, dont Henri Mouette est l'architecte. Il est inauguré en 1962 ; quelques photographies et cartes postales d'époque montrent la terrasse, le sol et le léger garde-fou privilégiant le bois, fermée au nord par un épais mur de béton percé d'intrigantes meurtrières géométriques dues aux époux Székely.

Sur cette terrasse jaillit d'un igloo en béton blanc à escalader par les enfants l'imposante et curieuse cheminée-girouette en acier bleu, rouge et jaune, comme une marque székelyenne dominant un bâtiment austère. Vera compose pour la



Dédicace de Janine et Pierre Lainé, fondateurs de l'association Le Renouveau.





*feu* [Baptism by Water and Baptism by Fire]), luminous shafts in steel cut out with a blowtorch and colored glass, composed by Vera, framing the raised light-colored altar designed by Pierre.

The AAM, which subsequently Henri Mouette left, was in charge of a new holiday center: Les Clarines, at les Ménuires, in the commune of Saint-Martin-de-Belleville, once again in Savoie. This time, the interior design of this enormous project over seven levels comprising a hundred rooms, and facilities, such as a nursery school, crèche, restaurants, bar and promenade gallery, was incumbent on Vera Székely alone. Her sound sculpture composed of cowbells marked the entrance to the complex. A few decorative and utilitarian sculptures by Pierre Székely, one in granite and the others in polyester from yellow to red, adorned the surrounding area. But Vera was the author of the interior.

Level 1, an enormous room made larger by an outdoor terrace that could serve as a theater, was for children. One wall was covered with perforated Formica in which the children could insert a host of mediums using the various forms at their disposal. The furniture was made up of the same geometric shapes. The western wall in roughened, exposed concrete in an oval form hid the projection equipment.

Level 2 was occupied by the kitchens and dining rooms. The 200 places for guests had exposed, unfinished, concrete beams; the floor covering and certain walls were in Vendevre sandstone, and the ceiling was covered in fir slats. The back wall of the staff dining room was decorated with a concrete relief made when the load-bearing wall was shuttered.

On level 3, the promenade gallery was extended to the right and left by lounges, a bar, a fireplace corner and a dance floor. The floor was a mixture of washed concrete and wood paving blocks. A high tapestry covered a wall, harmonizing with the bright red of the seats, then bursting apart to blend in with the concrete.



Centre familial de Roche-Béranger, association  
Le Renouveau, Chamrousse, Henri Mouette  
architecte, 1962.  
Ci-dessus, tapisserie de Vera.  
Page de droite, sols en pâte de verre dessinés par Vera.



salle commune un sol de mosaïque de cercles et de signes colorés sur fond d'ardoises. Pour un *meditorium*, elle installe un vitrail. L'ensemble sera rasé, mais se dresse encore le *Totem de Bachat-Bouloud* (ou *Ange assis*), haut de 12 mètres, issu de la même période, en acier polychrome.

En 1963, à proximité de l'ensemble du Renouveau, l'AAM projette à Courchevel 1550 l'édification de la chapelle Saint-François-de-Sales-et-Sainte-Jeanne-de-Chantal, « chapelle pour skieurs », qui est achevée en février 1964 sous la direction de l'architecte Henri Mouette. L'ensemble s'illustre par la construction de l'ossature de bois cloué, couverte de cuivre, dont le toit cruciforme est visible du haut des pistes, ainsi que par la réalisation du chœur au sol pavé de bois, dues aux époux Székely. L'image qui s'impose surtout est celle des deux grands panneaux abstraits (*Baptême de l'eau* et *Baptême du feu*), chutes lumineuses d'acier découpé au chalumeau et de verre coloré, composés par Vera, encadrant l'autel de béton clair en lévitation de Pierre.

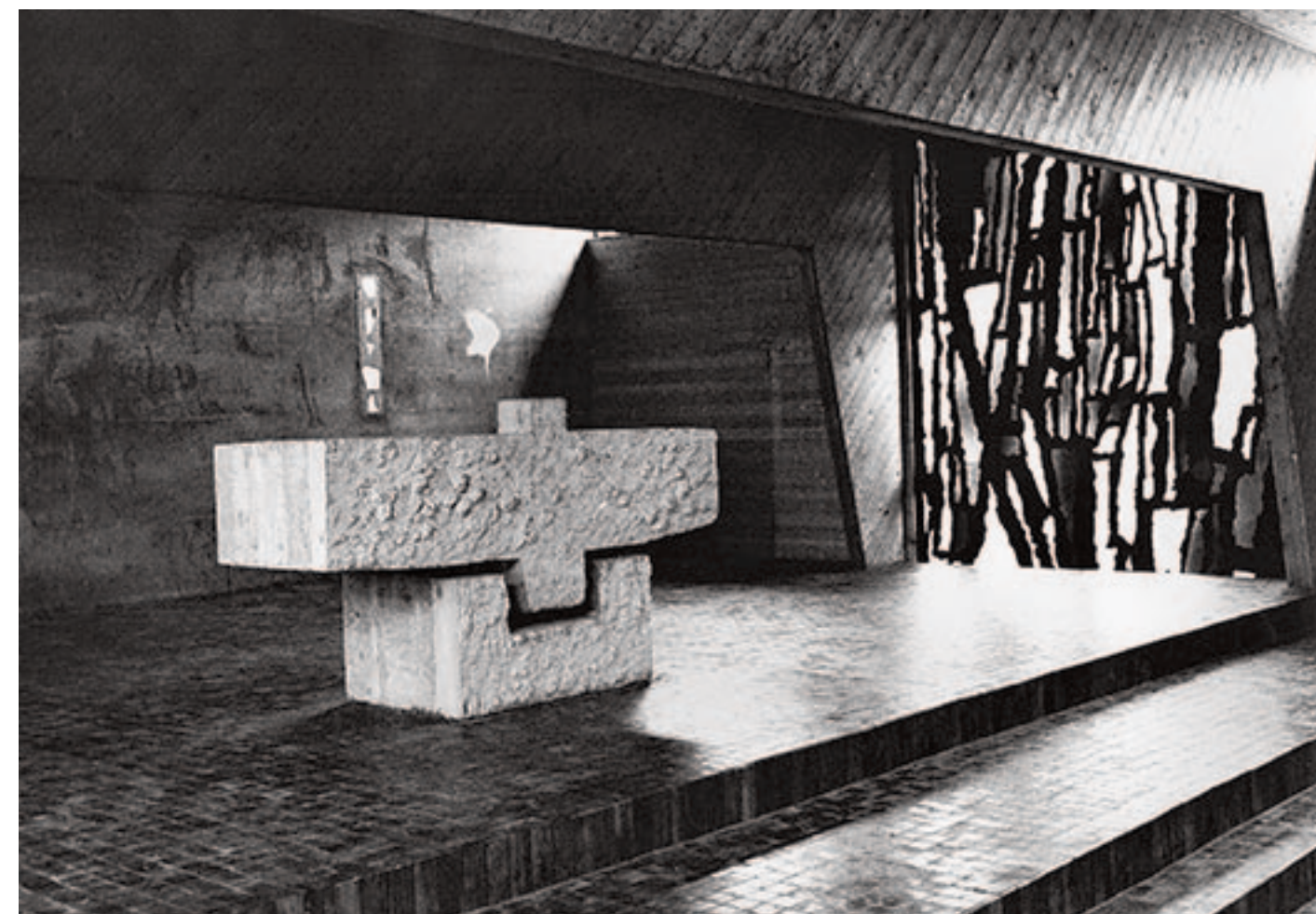
L'AAM, dont Henri Mouette s'est libéré, est en charge d'un nouveau foyer de vacances : Les Clarines, aux Ménuires, sur la commune de Saint-Martin-de-Belleville, toujours en Savoie. Cette fois, l'aménagement de cet immense programme sur sept niveaux comportant cent chambres, des équipements, tels que jardin d'enfants, crèche, restaurants, bar et hall-promenoir, incombe à Vera Székely seule. Sa sculpture sonore composée de clarines marque l'entrée de l'ensemble immobilier. Quelques sculptures de Pierre Székely, de granit et de polyester du jaune au rouge, décoratives ou utilitaires, ornent les abords. Mais Vera signe l'intérieur.

Le niveau 1, vaste pièce prolongée par une terrasse extérieure qui peut servir de salle de spectacle, est celui des enfants. Le mur est revêtu de Formica perforé dans lequel les enfants peuvent incruster une multitude de compositions à l'aide de formes variées à leur disposition. Les mêmes formes géométriques composent le mobilier.



Les Clarines, Ménuires, AAM architecte, 1970.  
Ci-dessus, sculpture sonore de Vera.  
Page de droite, en haut, salle de jeux des enfants conçue par Vera. En bas, mur projection en béton repiqué par Vera.

Ci-dessous  
Chapelle Saint-François-de-Sales-et-Sainte-Jeanne-de-Chantal, Courchevel, Henri Mouette architecte.  
Autel de Pierre Székely, vitrail en verre et acier de Vera, 1963. La chapelle est appelée à disparaître, le diocèse de Savoie cédant le terrain. L'autel et les deux vitraux ont été déposés à Chambéry en vue du placement dans un autre édifice religieux.







The fireplace corner, raised with an open hearth, was covered by an imposing suspended hood in riveted brass five meters long, made by the Petit-Chanon company of Marcoussis, as was the spiral bar in riveted stainless steel topped by columns enclosing storage units and a dumbwaiter.

The more traditional center for young people was in a former shepherd's house, a small conserved mountain structure with a wooden block floor, accessed from the hall by a tunnel whose walls were used as an exhibition space.

The subsequent levels were reserved for rooms equipped with visible air ducts painted in bright colors. Finished in 1968, it would be sold to a developer in 1995, then razed to the ground in 2006.

Vera Székely worked once again with the AAM on the interior design of La Croisette in Courchevel. Located at the foot of the ski slopes, this complex was designed to bring together the different public and private services dispersed over the resort. With five levels of the building embedded in the ground, only the upper level can be seen from the hilltop. Its 8,000 square meters of floor space supported, in addition to many parking areas, terraces and maintenance facilities, three gondola stations, a bus station, various public services, a multipurpose room and a swimming pool.

Vera, relief en béton gratté, salle à manger du personnel, Les Clarines, Ménuires, 1970.

Page de gauche  
Hall-promenoir. Tapisserie de Vera et sa maquette.





Vera, coin-feu, hotte de 5 m de long en laiton riveté, 1970.



Vera, bar en Inox riveté, Les Clarines, Ménuires, 1970.

La montagnette, ancienne maison de pâtre aménagée par Vera en foyer des jeunes, 1970.

Right from the beginning of the project, Vera was invited as an 'artistic collaborator' by the AAM architects. The hall serving as a multipurpose room was accessed from level minus-1. Unfinished concrete was once again favored. Vera used natural materials, interplays of wooden ramps, porphyry paving stones in arabesques on the floor in a mound for the public square, and colored wool tapestries covered the highest walls. The terrace was equipped with a swimming pool and a spectacular inclined solarium in the form of a curved disk in wood duckboard. Completed in 1971, La Croisette is part of a rehabilitation project scheduled for 2020.

Vera Székely's last collaboration with the AAM concerned the Renouveau Porte Brune vacation village at Les Karellis. Initiated in 1974, it was inaugurated in 1976. The construction was composed of three offset buildings with a compact appearance under a single roof with a snow guard, on which Vera installed her *Yeux sur le toit*. Her models and sketches do not seem to have been faithfully followed during the execution of the installation. Of variable height, 40 to 70 centimeters following the arrangements envisaged, the purpose of these colored concrete eyes, planned as a novelty, was to light both the interior and exterior of the building through two built-in projectors. The two *Yeux* that exist to this day have not kept their sculptural form and look more like two mushrooms, one red, the other blue.

She also drew a plan for a fixed separation screen for the dining room composed of stainless steel cylinders. The reorganization of the premises in 2004 does not make it possible to know if this element was actually built.

Vera used metal for a novel, somewhat unexpected, turn in her career: the creation of fireplaces. In 1970, she designed models in steel, satin-finish stainless steel and patinated brass for the Art et Cheminée company. Four different creations are listed.



Le mur ouest de béton brut de décoffrage et repiqué en forme ovale cache les appareils de projection. Le niveau 2 est occupé par les cuisines et les salles à manger. Celle des hôtes, de 200 couverts, a des poutres apparentes en béton brut ; le revêtement du sol et de certains murs est en grès de Vendevre, et le plafond revêtu de lattes de sapin. Le mur du fond de la salle à manger du personnel est orné d'un relief en béton réalisé lors du coffrage du mur porteur. Au niveau 3, le hall-promenoir se prolonge à droite et à gauche par des salons, un bar, un coin feu et une piste de danse. Le sol est un mélange de béton lavé et de pavés de bois. Une haute tapisserie couvre un mur, s'harmonisant avec le rouge vif des sièges, puis éclatant pour se fondre dans le béton. Le coin feu, partie surélevée à foyer ouvert, est surmonté d'une imposante hotte suspendue en laiton riveté de 5 mètres de long réalisée par l'entreprise Petit-Chanon de Marcoussis, comme le bar en spirale d'acier inoxydable riveté surmonté de colonnes enfermant des rangements et un monte-plat.

Plus traditionnel est le foyer des jeunes, ancienne maison de pâtre, montagnette conservée et mise en valeur par un sol en pavés de bois, dont l'accès se fait à partir du hall par un tunnel dont les murs servent de surface d'exposition.

Les niveaux suivants sont réservés aux chambres pourvues de conduits d'aération laissés apparents et peints de couleurs vives. Livré en 1968, il sera cédé à un promoteur en 1995, puis rasé en 2006.

Vera Székely travaille à nouveau avec l'AAM sur l'aménagement de La Croisette à Courchevel. Situé au pied des pistes, cet ensemble est conçu pour regrouper les différents services publics et privés dispersés dans la station. Des cinq niveaux du bâtiment encastrés dans le sol abrupt, ne se laisse voir de l'amont que le niveau supérieur. Ses 8 000 mètres carrés de plancher supportent, outre de nombreux parkings, des terrasses et des locaux techniques, trois gares de télécabines, une gare routière, divers services publics, une salle polyvalente et une piscine.



Dès l'avant-projet, Vera Székely est invitée comme « collaborateur artistique » par les architectes de l'AAM. Du niveau -1, on débouche par un escalier sur le hall desservant la salle polyvalente. Le béton brut est de nouveau privilégié. Vera utilise des matériaux naturels, jeux de rampes de bois, pavés de porphyre en arabesques au sol, en tumulus pour la place publique, et tapisseries de laine de couleur couvrant les plus hauts murs. La terrasse est pourvue d'une piscine et d'un spectaculaire solarium incliné en forme de disque incurvé en caillebotis de bois.

Livrée en 1971, La Croisette fait partie d'un projet de réhabilitation prévu pour 2020.

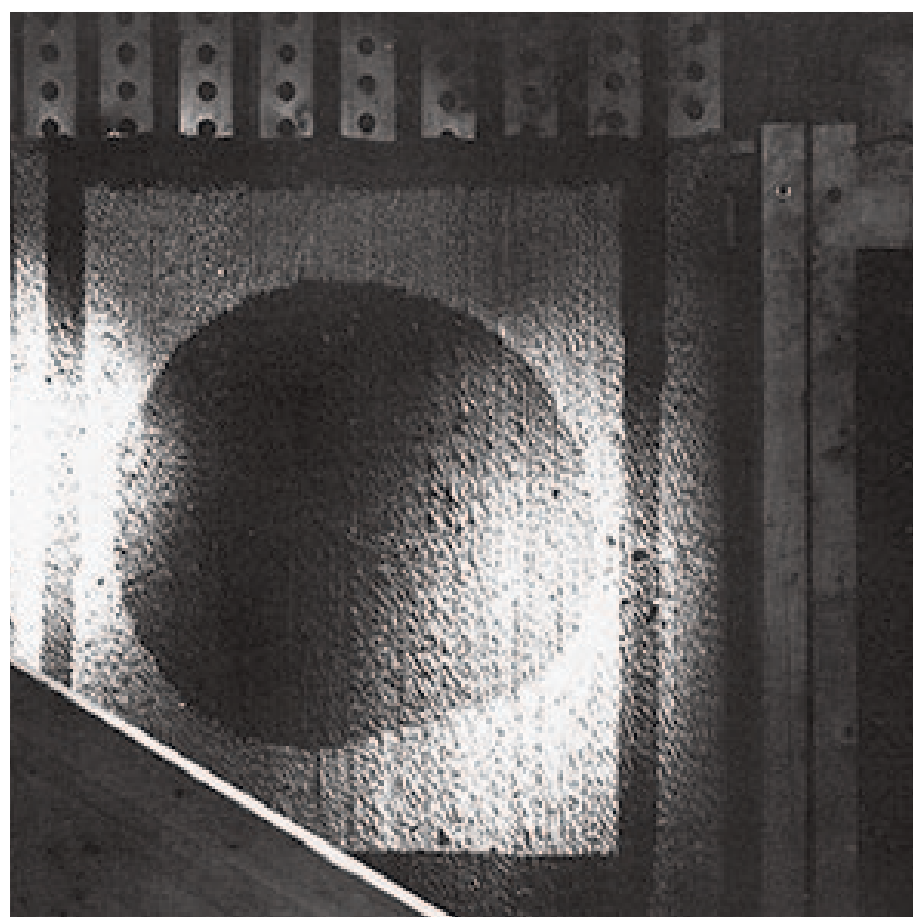
La dernière collaboration de Vera Székely avec l'AAM concerne le village de vacances Renouveau Porte Brune aux Karellis. Initié en 1974, le projet est inauguré en 1976. La construction est composée de trois corps de bâtiments décalés d'un aspect compact sous une couverture porte-neige d'un seul tenant, où Vera installe ses *Yeux sur le toit*. Les maquettes et les croquis semblent ne pas avoir été fidèlement suivis lors de la réalisation. D'une hauteur variable, de 40 à 70 centimètres de haut suivant les dispositions envisagées, ces yeux de béton coloré, prévus pour être neuf, ont pour fonction d'éclairer à la fois l'intérieur et l'extérieur du bâtiment à l'aide de deux projecteurs intégrés. Les deux *Yeux* existants à ce jour n'ont pas conservé leur forme sculpturale et s'assimilent plus à deux champignons, rouge pour l'un, bleu pour le second.

Elle dessine également un plan d'élément de séparation pour la salle à manger composé de cylindres d'Inox. Le remaniement des locaux en 2004 ne permet pas de savoir s'il a été réalisé.

Vera utilise le métal pour une nouvelle fonction inattendue dans son parcours : la création de cheminées. Dès 1970, elle conçoit pour la société Art et Cheminée des modèles en acier, en Inox satiné ou en laiton patiné. Quatre créations différentes sont répertoriées.



Vera, maquette des *Yeux sur le toit* pour le village de vacances Renouveau Porte Brune, Les Karellis, 1974.



Ci-contre et page de droite  
Vera, tapisserie et place publique pavée de porphyre,  
La Croisette, Courchevel, 1971.  
Illustrations parues dans *Recherche et architecture*,  
n° 19, 1974.







Vera dans son atelier à Marcoussis, vers 1960.

# Seule Alone





Céramiques présentées par Vera à l'« Internationales Sommerseminar für Keramik », Gmunden, 1964.

**« Après Hanna Dallos et Paul Colin, mon troisième maître a été la solitude.**

**À un moment donné, il faut se faire soi-même, trouver par soi-même, par la vie, ce qu'il y a à faire. »**

Dès le début des années 1960, Vera délaisse le four à céramique pour son atelier, bien qu'elle expose entre autres aux « Internationales Sommerseminar für Keramik » de Gmunden organisées en Autriche par le céramiste Kurt Ohnsorg, en 1964 (sur le thème « Formes ») et 1965 (sur le thème « Espace et couleur »). Une rupture de style y est flagrante ; les pièces s'apparentent principalement à des totems par empilement, sans graphisme. Un surprenant mur de quatre plaques de céramique, hérissées de protubérances géométriques anarchiques, est présenté en 1964. La sculpture n'est pas éloignée de cette démarche transitoire.

Il n'avait jamais été question pour la céramiste de faire apprécier une couverte, des oxydes ou des cuissons issus d'une recherche obsessionnelle. Les techniques sont affaire d'amateurs de sciences plus que de spiritualité, de ceux qui ne peuvent aimer une œuvre qu'en la classant, en la démantelant comme un enfant son jouet pour en comprendre le fonctionnement.

Vera utilise l'argile, mais ce n'est qu'un moyen d'expression parmi d'autres qui lui permet de produire des formes et du graphisme. Elle ne se répète jamais, elle évolue, toujours. Le métal sera de récupération. Pas de fonderie, pas d'outillage, un marteau et un chalumeau suffisent, et le métal déchet trouvera une vie spirituelle d'une force inattendue. Le bois, chutes brûlées, percées, abandonnées, Vera le dressera en symboles statuariers. Son tissage rejettera les savoirs établis, laissant la laine s'exprimer en une liberté sans pareille. Le textile de ses voiles sera utilisé brut, la toile non teintée, armée de simples baguettes de bois naturel, le montage se fera liens et nœuds apparents.

Quelques essais de peinture sur toile ne la convainquent pas assez pour qu'elle poursuive dans cette voie. Elle se consacre bientôt à la tapisserie, à sa manière, en solitaire. Des cartons sous forme de collages, elle passe directement à l'exécution après avoir exposé ses choix précis de couleurs de laine à Claude Lepoitevin,

In the early 1960s, Vera turned away from her ceramic kiln and toward her studio, even though she exhibited, among others, at the “Internationales Sommerseminar für Keramik” of Gmunden organized in Austria by the ceramist Kurt Ohnsorg, in 1964 (on the theme “Forms”) and in 1965 (on “Space and color”). A rupture in style was obvious; her pieces, for the most part, resembled stacked totems, without any graphics. A surprising wall of four ceramic slabs, bristling with geometric, anarchic protuberances, was presented in 1964. This sculpture gives an indication of her new transitional approach.

Ceramists are usually obsessed with technique, the right glaze, oxide or firing; but Vera cared nothing for any of this—she was searching for something else, something more spiritual. Techniques are for those who are lovers of science more than of spirituality, for those who only like a work if they can classify it or dismantle it, like a child takes apart his toy to understand how it functions.

Vera used clay, but it was only one means of expression among many others that permitted her to produce forms and graphics. She never repeated herself, she constantly evolved. The metal she used was salvaged. There was no foundry or machine tools, a hammer and blowtorch sufficed, and metal waste found a spiritual life that had unexpected force. Vera erected wood—abandoned, pierced, charred offcuts—in statuary symbols. Her weaving rejected established knowledge, letting the wool express itself with an unequaled freedom. The textile of her sails was used and raw, the canvas left undyed, fitted with a simple natural wood rod, the mounting was comprised of visible ties and knots.

A few attempts at painting on canvas did not convince her enough to continue in this direction. She soon devoted herself to tapestry, in her own way, alone. From cartoons in the form of collages, she went directly to execution after having shown her precise color choices in wool to Claude Lepoitevin, a specialist in hangings,

**“After Hanna Dallos and Paul Colin, my third master was solitude. At some point, you have to make yourself, find by yourself, through life, what there is to do.”**



spécialiste des teintures, qui deviendra par la suite artiste peintre. Elle compose ainsi de grands panneaux brodés, bien loin de la technique des lissiers classiques d'Aubusson. Le résultat est un art brut raffiné, l'expression totale d'une sensibilité intrinsèque.

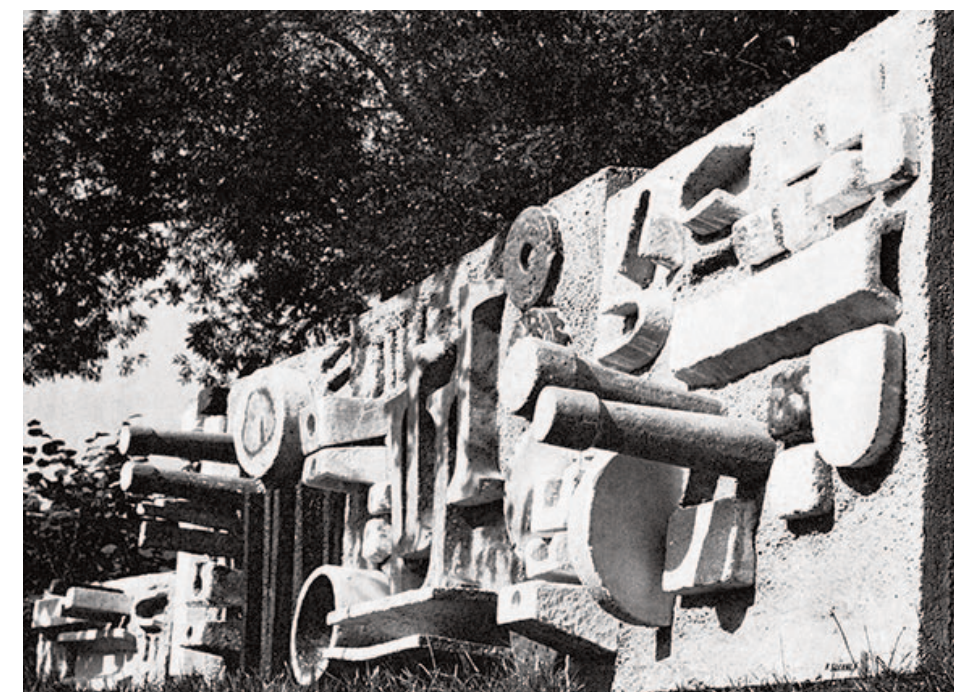
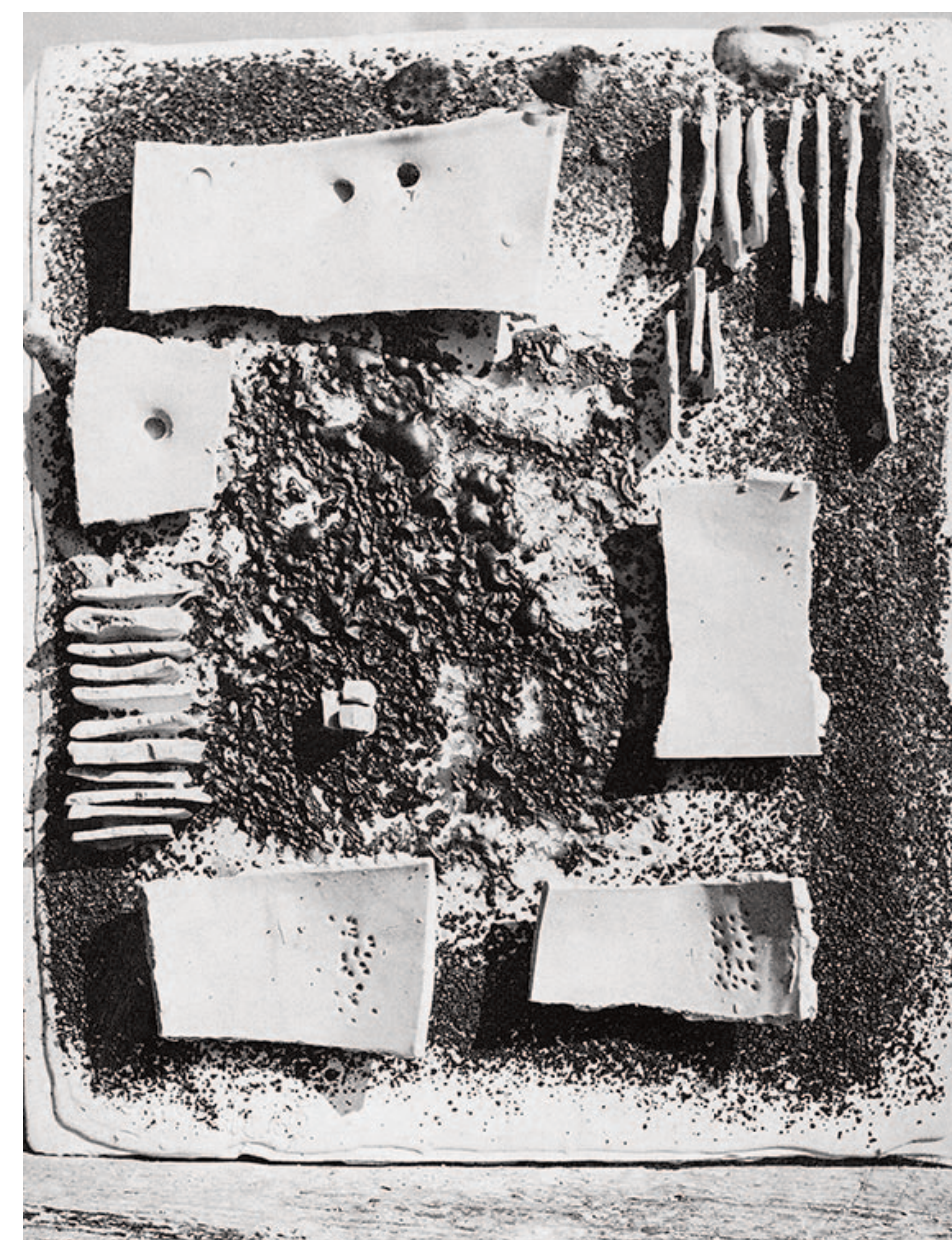
Une exposition, la première personnelle répertoriée, a lieu à La Case d'Art, rue des Beaux-Arts, à Paris, du 7 au 30 janvier 1965. Peintures, tapisseries, collages sont annoncés. Guido Marinelli, en quelques lignes sur deux pages d'un catalogue, dépliant de trois feuilles recto cartonnées, décrit une exposition « kafkaïenne ». Puisque des toiles portent les titres de *Voile d'eau*, *In Memoriam* ou *Cinq plaies*, un collage *Déchirures* et une tapisserie *Épanouissement*, il est possible de discerner que le travail de la laine correspond à une envolée lyrique qui contrebalance les tourments des autres supports. La même année paraît chez l'éditeur Robert Laffont le *Guide des artisans et créateurs de France* de Gilbert Delahaye. Pierre et Vera Székely y sont cités séparément, chacun a droit à une illustration, Vera avec une tapisserie.

Toujours en 1965, elle intervient à Sceaux dans l'extension de la maison Les Laudes des architectes Henri et Geneviève Colboc. Elle réalise une lourde porte de bois chevillé marqué par le temps. Des tapisseries viennent orner les murs du chalet La Grande Laure construit en 1959 par le couple d'architectes sur la station de ski de Serre-Chevalier. Plus tard, à Bandol, Vera agrémente leur villa Nathanaël, construite en 1969, d'une série de vitraux de verre et d'acier.

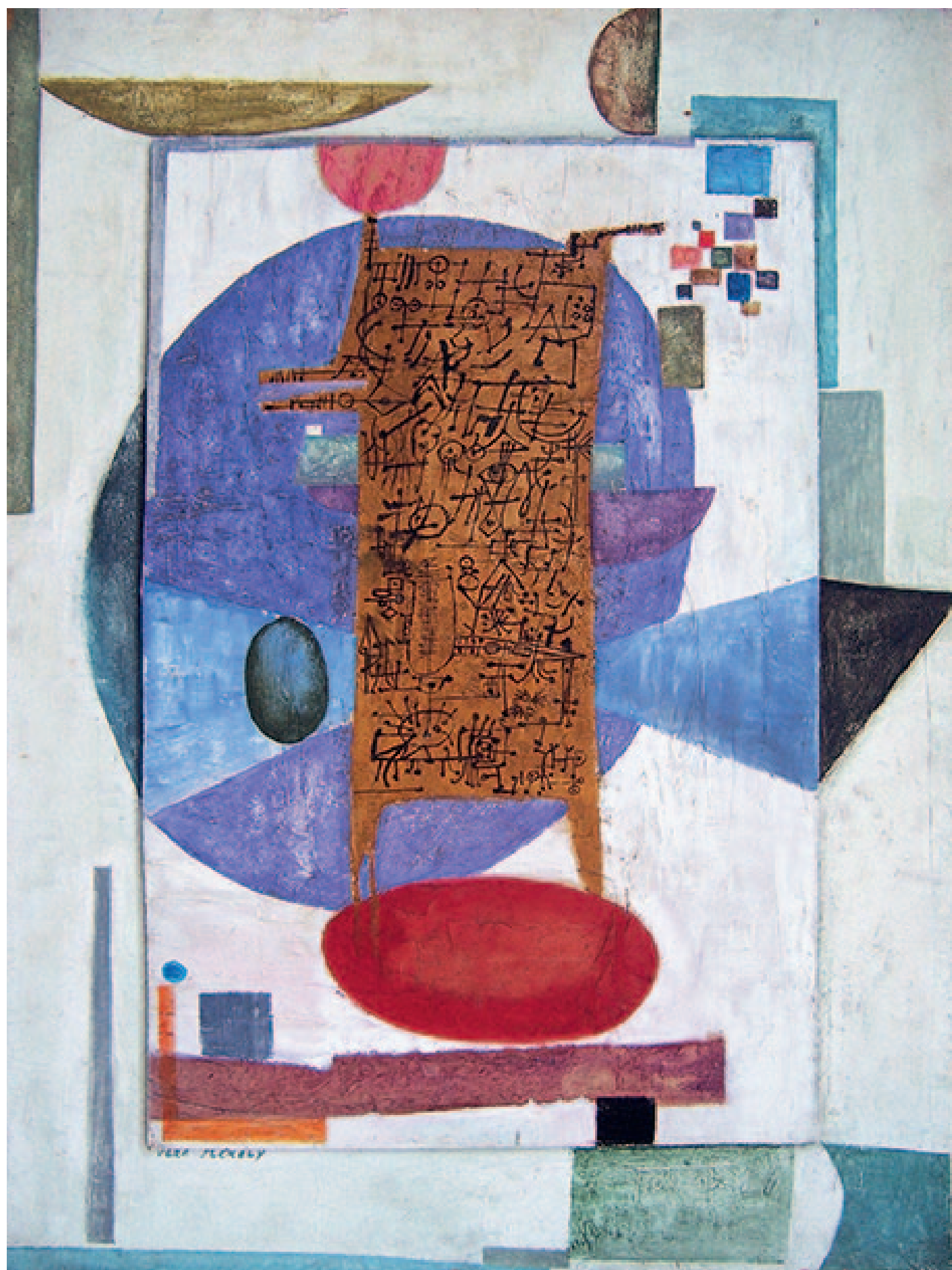


Céramiques présentées par Vera à l'« Internationales Sommerseminar für Keramik », Gmunden, 1964.

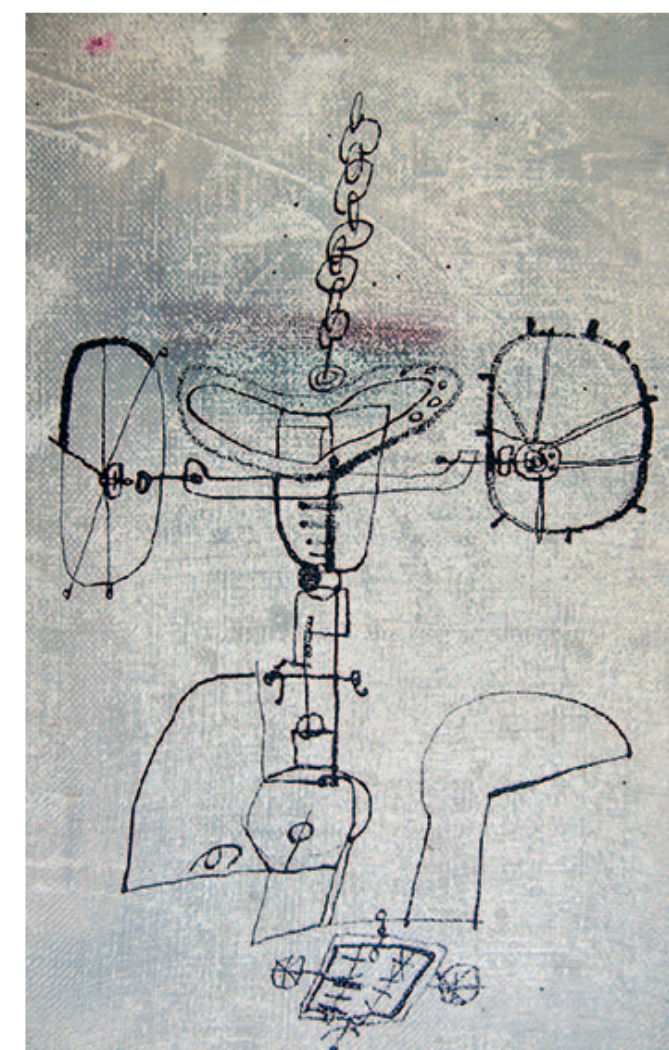
Page de droite  
Céramiques présentées par Vera à l'« Internationales Sommerseminar für Keramik », Gmunden, 1965 (haut) et 1964 (bas).







Huiles sur toile, 14 x 22 cm, années 1960.  
Collection privée.



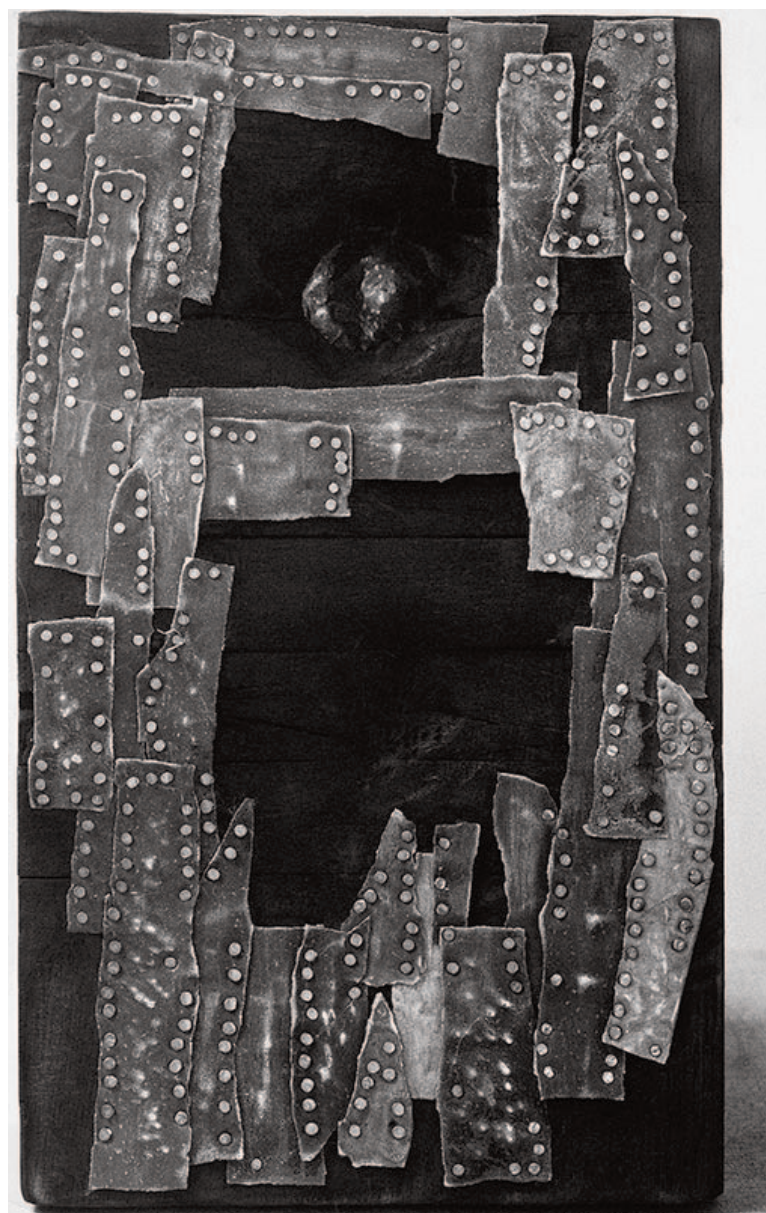
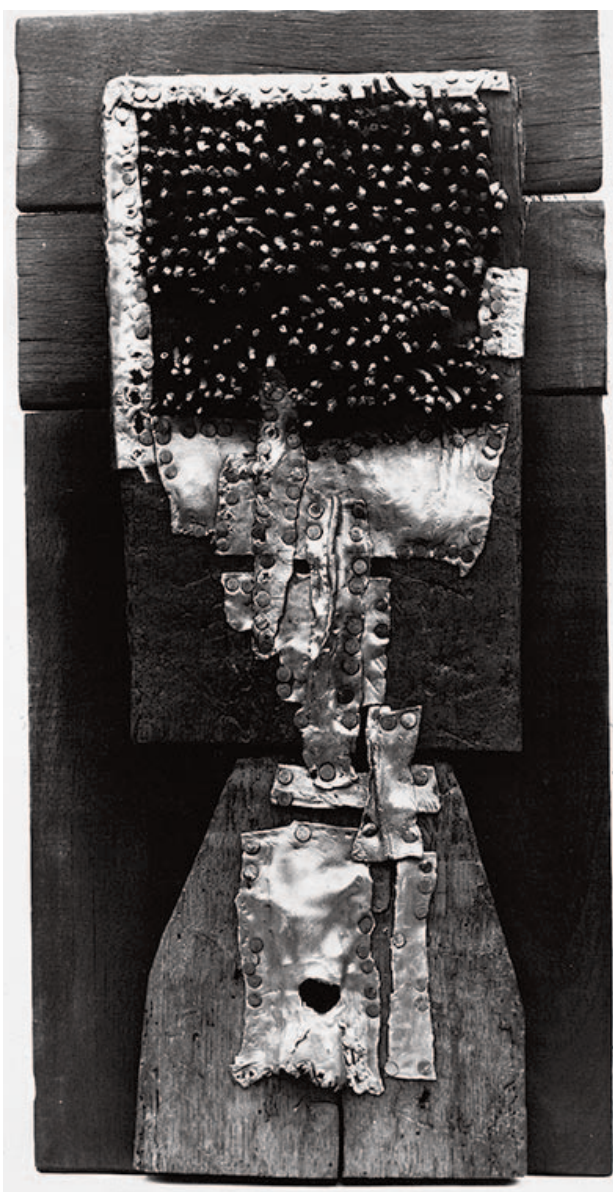
Page de gauche  
Huile sur toile, 58 x 79 cm, années 1960.  
Collection privée.

who would subsequently become a painter. She composed large embroidered panels, a long way from the techniques of the traditional weavers of Aubusson. The result was a refined art brut, the total expression of an intrinsic sensibility.

An exhibition, her first solo listed, took place at La Case d'Art, on the rue des Beaux-Arts, in Paris, from January 7 to 30, 1965. Paintings, tapestries and collages were announced. Guido Marinelli, in a few lines over two pages of a catalogue, a three-page cardboard recto flyer, described a "Kafkaesque" exhibition. Since the canvases had the titles of *Voile d'eau* (Water Sail), *In Memoriam* and *Cinq plaies* (Five Wounds), alongside a *Déchirures* (Tears) collage and an *Épanouissement* (Fulfillment) tapestry, it is possible to discern that the work in wool corresponded to a lyrical flight of the imagination that offset the torments of other materials. That same year, the *Guide des artisans et créateurs de France* by Gilbert Delahaye was published by Robert Laffont. Pierre and Vera Székely are cited separately in it, each having the right to an illustration, Vera with a tapestry.

In 1965, she worked in Sceaux on the extension of the Les Laudes house by the architects Henri and Geneviève Colboc. She created a heavy door in pegged wood marked by time. Tapestries decorated the walls of La Grande Laure chalet built in 1959 by the Colboc couple at the Serre-Chevalier ski resort. Later, in Bandol, Vera enhanced their Nathanaël villa, built in 1969, with a series of glass and steel windows.





Premières œuvres en métal. « Le métal pauvre, le zinc déchiré, le plomb – à peine s'il se défend –, la tôle crevée, dépecée », Pierre Joly, catalogue de l'exposition « La confrontation », 1969.







Vera à Marcoussis, vers 1969.





Boîte de zinc plissé, 50 x 50 x 15 cm, vers 1965.  
Collection privée, Marcoussis.

## Tapiserie, métal et bois

Vera Székely aime la matière ; dès 1968, le métal s'impose. Plomb, zinc, tôle sont martelés, crevés, arrachés, transformés en visions personnelles aux titres explicites : *Bouclier inefficace*, *Cri*, *Le Château*, *Labyrinthe*. La rage froide de l'artiste semble évacuer un passif pesant.

Puis vient le bois. D'abord brûlé, sombre, austère mais dégageant une force statique pleinement perceptible. Ce sont ces « boîtes » qui contiennent le métal torturé ou le bois muet. Plus rien à voir avec la céramique innocente des années précédentes, qui elle-même évolue vers le sombre, sans décor, de terre brute, avant de disparaître. Ce sont aussi ces œuvres soignées, massives, parfois blessées de métal, parfois simple accumulation, parfois monstre extérieur, toujours fortes.

1969 semble bien être l'année d'un démarrage public pour Vera Székely, qui profite du nouvel élan de liberté et de modernité né de la fièvre de 1968. L'originalité et la puissance de son monde intérieur, révélées par ses créations, déclenchent curiosité et intérêt, du public comme des galeristes et organisateurs d'expositions. Un cycle est amorcé.

Du 17 janvier au 5 février 1969, Vera Székely expose vingt-neuf œuvres à la galerie Nouvelles Images à La Haye, aux Pays-Bas. Si une seule photographie est reproduite dans le mince catalogue, un fascinant maelström de particules métalliques, l'énumération des œuvres aux titres désormais plus familiers nous guide sur le cheminement de l'artiste : *Ouverture ralentie*, *Écailles I et II*, *Plis I et II*, *Percussion*, *Résistance I à V*, *L'Œil nu*, *Puits*, *Contre*, *Orgue muet*, *Compression*, *Tête*, *Oripeaux*, *Masque*, *Visage*, *Anticorps*, *Émergeant*, *Rafale*, *Bouclier inefficace*, *Arrêt* et quatre *Collages*.

## Tapestry, metal and wood

Vera Székely loved materials; in 1968, metal began to impose itself. Lead, zinc and sheet metal were hammered, punctured and torn, transformed into personal visions with explicit titles: *Bouclier inefficace*, *Cri*, *Le Château*, *Labyrinthe*. The artist's cold rage seems to have let loose her inner demons.

Then came wood. First charred, dark, austere but giving off a fully perceptible static force. There were those 'boxes' that contained tortured metal or mute wood. They had nothing more to do with the innocent ceramics of previous years, which themselves had evolved toward the somberness of raw earth, without any decoration, before disappearing. There were also those massive works with a base, sometimes wounded by metal, sometimes a simple accumulation, sometimes an exterior monster, always powerful. The year 1969 seems to have clearly been that of a public launch for Vera Székely, who took advantage of the new surge of freedom and modernity born of the fever of the social unrest of 1968. The originality and power of her inner world, revealed by her creations, triggered the curiosity and interest of gallery owners and exhibition organizers, if not the public. A cycle had begun.

From January 17 to February 5, 1969, Vera Székely exhibited twenty-nine works at the Nouvelles Images gallery in The Hague, the Netherlands. If only a single photograph is reproduced in the slender catalogues, a fascinating maelstrom of metal particles, the enumeration of the works with now-familiar titles guides us along the artist's progression: *Ouverture ralentie*, *Écailles I and II*, *Plis I and II*, *Percussion*, *Résistance I to V*, *L'Œil nu*, *Puits*, *Contre*, *Orgue muet*, *Compression*, *Tête*, *Oripeaux*, *Masque*, *Visage*, *Anticorps*, *Émergeant*, *Rafale*, *Bouclier inefficace*, *Arrêt* and four *Collages*.





Boîte de bois tressé, 100 x 100 x 48 cm, vers 1969.  
Collection Nicole et Jacky Chanon.



Sculpture d'extérieur, madriers et bois de récupération, 1965.





Sculptures d'extérieur, madriers et bois de récupération, 1965.



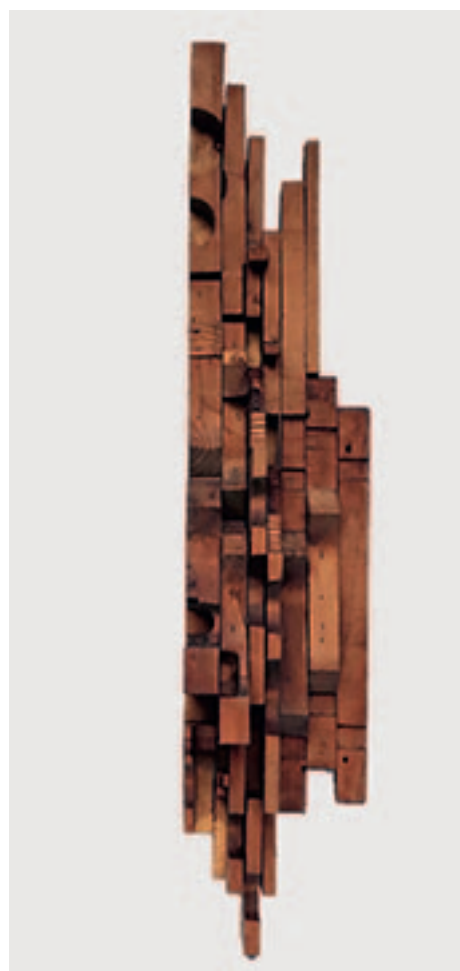
C'est en février-mars de la même année qu'a lieu une exposition similaire à la Maison de la culture d'Orléans, « La confrontation ». Deux journées sont consacrées à une rencontre avec Vera Székely, précédée d'une lecture de poèmes d'Henri Michaux par Olivier Katian, le directeur du lieu, accompagnée d'une musique originale du compositeur hongrois Endre Szervánszky. Henri Michaux est une révélation pour Vera, qui confie : « Face à ses écrits d'abord, à ses peintures ensuite, j'ai compris qu'il avait concentré toute son existence dans son œuvre. Il m'a appris à considérer chaque événement de ma vie comme la matière première de mon travail<sup>7</sup>. » Comme elle trouve également son inspiration dans les interprétations de Glenn Gould et l'art de Paul Klee, dans l'esprit de leur travail, mais jamais dans le sens formel.

L'intitulé de la manifestation concerne à l'évidence la confrontation du public à ces œuvres d'une puissance rare. L'article de *La Nouvelle République du Centre-Ouest* daté du 14 février 1969 s'en fait l'écho : « Zinc déchiré, tôles crevées, plomb plié en longues nervures et aussi bois brûlé, toutes ses œuvres qui apportent aux yeux des lignes, des formes et du relief paraissent assez étranges. Elles répondent tout simplement au but que s'est assigné Vera Székely, qui est de ne pas séduire par un sens artistique s'inscrivant dans la tradition, mais tout simplement d'impressionner, de laisser, devant un art anticonformiste, le visiteur libre de ses impressions. »

Le catalogue offre quatre photographies de Pierre Joly et Vera Cardot, dont le tirage noir et blanc accentue la violence. On reconnaît *Cri*, plomb plié comme un linge autour d'une bouche béante désaxée. Enfin le texte de Pierre Joly en conclusion magnifie le travail solitaire de l'artiste et la force de son aboutissement<sup>8</sup>.

7 Propos recueillis par Christian Dumon, « Entretiens », *Catalogue de l'exposition itinérante*, Stockholm, Institut français de Stockholm, octobre 1987-mars 1989.

8 Reproduit dans Daniel Léger, *Vera Székely, traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 168.



En haut  
Relief, bois, 122 x 24 x 19 cm,  
années 1960.  
Collection privée.

Ci-dessus  
Relief, bois, 73 x 48 x 14,5 cm, années 1960.  
Collection privée.

It was around February of that same year that a similar exhibition was held at the Maison de la Culture, Orléans, "La confrontation." Two days were devoted to an encounter with Vera Székely, preceded by a reading of Henri Michaux's poems by Olivier Katian, the director of the center, accompanied by original music by the Hungarian composer Endre Szervánszky. Henri Michaux was a revelation for Vera, who confided: "Faced with his writings first, then with his paintings, I understood that he had concentrated his entire existence in his work. He taught me to consider each event of my life as raw material for my work."<sup>8</sup> She also found inspiration in Glenn Gould's interpretations and Klee's art, in the spirit of their work, but never in the formal sense.

The name of this event obviously concerned the public's encounter with these works of a rare power. The article in *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, dated February 14, 1969, echoed it: "Torn zinc, pierced sheet metal, lead folded in long veins and also charred wood, all her works that show the viewer lines, forms and relief seem rather strange. They very simply respond to the aim that Vera Székely assigned to herself, which is not to seduce but very simply to impress, to leave, before an anti-conformist art, the visitor free from his impressions."

The catalogue offers four photographs by Pierre Joly and Vera Cardot, whose black-and-white prints further accentuate its violence. We recognize *Cri*, folded lead, like a piece of fabric, around a gaping off-center mouth.<sup>9</sup> Lastly, Pierre Joly's text in conclusion magnifies the artist's solitary work and the strength of its culmination.

8 Interview by Christian Dumon, "Entretiens," *Catalogue de l'exposition itinérante*, Stockholm, Institut Français de Stockholm, October 1987-March 1989.

9 Reproduit dans Daniel Léger, *Vera Székely: Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 168.



*Cri*, plomb plissé enchâssé dans un cadre de bois brut, 1967. Œuvre présentée à l'exposition « La confrontation », Maison de la culture, Orléans, 1969.





Tapissierie de laine à l'aiguille, 177 x 180 cm, 1965.

That same year, an exhibition titled “Les arts plastiques au service de l’architecture” was held in Beirut, Lebanon, from March 20 to April 3. The catalogue specified that its “theme is the increasingly important role that artists (sculptors, painters, creators of tapestries) play—and should play—in the erection of the constructions of our time, whether they are in the public or private sector.” This exhibition, presented under the patronage of the Association d’Action Artistique, was organized by Valentine Fougère.

There were many participants: Henri-Georges Adam, Michel Carrade, Alberto Giacometti, Émile Gilioli, James Guitet, Jacques Lagrange, Berto Lardera, Le Corbusier, Joan Miró, Philolaos, Valentine Schlegel, Nicolas Schöffer, Pierre Székely, Vera Székely, Tal Coat, Victor Vasarely, Paul Virilio, Claude Parent and André Wogenscky.

Vera Székely exhibited a collage and a needlepoint tapestry, notably similar, in this area, to the Aubusson tapestries of Émile Gilioli, *La Chute d’Isard*, and Le Corbusier, *Les Musiciens*, a *Composition* by Joan Miró and *Helka* by Victor Vasarely. Could she dream of better company? The photographic prints by Pierre Joly and Vera Cardot, as well as a projection of their slides, presented the architectural works, such as the Philolaos water tower being built in Valence at that time, the Carmelite convent of Valenciennes by Pierre Székely, the Saint-Antoine hospital complex in Paris by André Wogenscky, the sculptures of his wife, Marta Pan, the Sainte-Bernadette church of Nevers by Claude Parent and Paul Virilio, with stained-glass windows by Odette Ducarre, the Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence by Josep Lluís Sert, and for a rapidly developing Grenoble, the city hall by Maurice Novarina, accompanied by sculptures by Alexander Calder, and the Maison de la Culture by André Wogenscky. Some of these names would be found in Vera Székely’s circle of friends or artists.

Toujours durant cette même année 1969 se tient à Beyrouth, au Liban, du 20 mars au 3 avril, une exposition intitulée « Les arts plastiques au service de l’architecture », qui, comme le précise le catalogue, « a pour thème le rôle de plus en plus important que jouent – et que doivent jouer – les artistes (sculpteurs, peintres, créateurs de tapisseries) dans l’édification des constructions de notre temps, qu’elles soient du domaine public ou privé ». Cette exposition présentée sous le patronage de l’Association d’action artistique est organisée par Valentine Fougère.

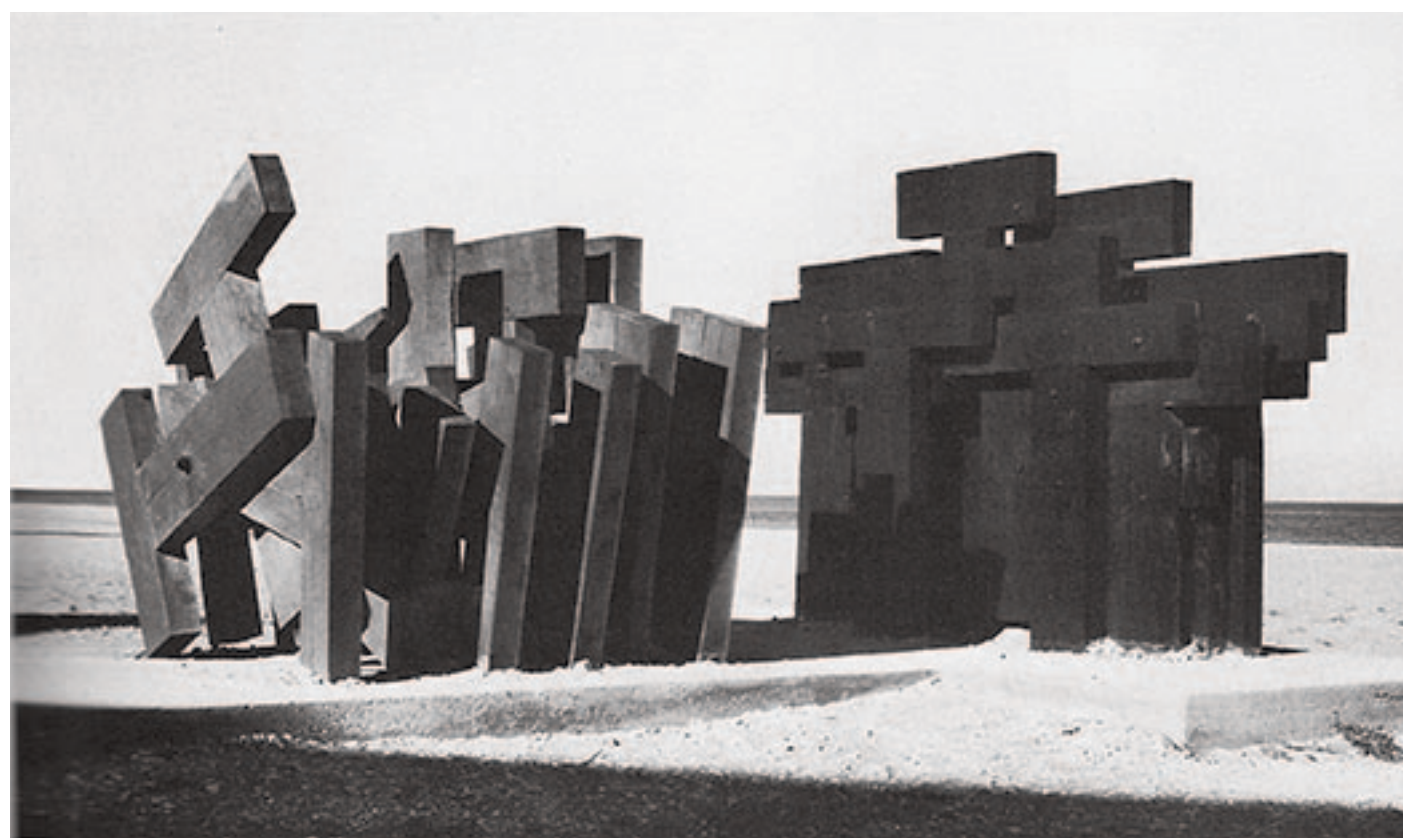
Les participants sont nombreux : Henri-Georges Adam, Michel Carrade, Alberto Giacometti, Émile Gilioli, James Guitet, Jacques Lagrange, Berto Lardera, Le Corbusier, Joan Miró, Philolaos, Valentine Schlegel, Nicolas Schöffer, Pierre Székely, Vera Székely, Tal Coat, Victor Vasarely, Paul Virilio et Claude Parent, André Wogenscky.

Vera Székely expose un collage et une tapisserie à l’aiguille, voisinant notamment, dans ce domaine, avec des tapisseries d’Aubusson d’Émile Gilioli, *La Chute d’Isard*, et de Le Corbusier, *Les Musiciens*, une *Composition* de Joan Miró et *Helka* de Victor Vasarely. Pouvait-elle rêver meilleure compagnie ? Les tirages photographiques de Pierre Joly et Vera Cardot ainsi qu’une projection de leurs diapositives présentent les œuvres architecturales comme le château d’eau de Philolaos alors en construction à Valence, le couvent des carmélites de Valenciennes de Pierre Székely, le centre hospitalier de l’hôpital Saint-Antoine à Paris d’André Wogenscky et les sculptures de son épouse Marta Pan, l’église Sainte-Bernadette de Nevers de Claude Parent et Paul Virilio, avec des vitraux d’Odette Ducarre, la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence de Josep Lluís Sert, et pour Grenoble, en pleine expansion, l’hôtel de ville de Maurice Novarina accompagné des sculptures d’Alexander Calder et la Maison de la culture d’André Wogenscky. Certains de ces noms se retrouvent dans le cercle amical ou artistique de Vera Székely.

Vera, tapisserie de laine à l'aiguille, 1,2 x 5 m, villa Chupin, Saint-Brevin-les-Pins, André Wogenscky architecte, 1963.







Allée des Arts, Port-Barcarès.  
En haut, *Le Combat*, madriers, 1969.  
En bas, *Le Poème de l'angle droit* (deux éléments sur six), 1970.

### *Le Combat*, Port-Barcarès

L'année 1969 est loin d'être bouclée. La nouvelle Fondation Port-Barcarès créée la même année par le photographe et galeriste britannique John Craven et sa collaboratrice Lia Grambihler va offrir à Vera une place dans l'allée des Arts du musée des Sables. Quarante-trois sculptures d'artistes différents doivent être alignées sur la plage en plein aménagement du littoral Languedoc-Roussillon. Quatre années de travaux gigantesques ont été entrepris sur les 70 hectares de la presqu'île entre Le Barcarès et Leucate, dans le but de créer *ex nihilo* une station prévue pour accueillir 100 000 vacanciers, qui n'est encore, en 1969, que le vaste chantier de l'architecte Georges Candilis.

Vera Székely y dresse *Le Combat*, deux groupes de lourds madriers se faisant face, l'un noir dominant, l'autre rouge en désordre, qui seront remarqués par bien des critiques et des visiteurs, dont le sculpteur César, accompagné de la chanteuse Françoise Hardy, comme le montre le journal *L'Indépendant* de Perpignan dans son édition du 10 août 1969. Un court article de la revue *Elle* de septembre de la même année relate qu'invitée par la Fondation, Vera Székely travaille le bois dans la scierie de La Llagonne, petit village des Pyrénées Orientales : elle présentera à la deuxième session du musée des Sables à partir d'août 1970 six nouvelles sculptures en hommage à Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*.

Le même John Craven, sollicité par Jean Vilar, organise parallèlement en Avignon durant le Festival une vaste exposition d'art moderne au palais des Papes, « L'œil écoute ». Le but est de confronter le public de théâtre à l'art contemporain, comme l'avait fait, en 1947, Christian Zervos. Essais restés sans lendemain. De juin à septembre, pas moins de 200 créateurs investissent le palais des Papes. Vera Székely installe *Les Juges*, impressionnant empilement de cylindres de bois aux regards fixés sur le public.

### *Le Combat*, Port-Barcarès

The year 1969 was far from over. The new Fondation Port-Barcarès, founded that same year by the British photographer and gallery owner, John Craven, and his collaborator, Lia Grambihler, would offer Vera Székely a place in the allée des Arts of the Musée des Sables. Forty-three sculptures by different artists were to be aligned on the beach, under development, of the Languedoc-Roussillon coast. Four years of gigantic construction on the seventy hectares of the peninsula between Le Barcarès and Leucate was in full swing, with the aim of creating, from scratch, a resort planned to welcome 100,000 vacationers, and which, in 1969, was still nothing but the enormous worksite of the architect Georges Candilis.

There, Vera erected *Le Combat*, two groups of heavy planks facing each other, one predominantly black, the other red, in disarray. This would draw attention from a good number of critics and visitors, including the sculptor César who was accompanied by the singer Françoise Hardy, as shown in the Perpignan newspaper *L'Indépendant* in its August 10, 1969 issue. A short article in the magazine *Elle* of September of that same year relates that Vera Székely, invited by the foundation, prepared the wood in the sawmill of La Llagonne, a village in the Pyrénées Orientales. She would present at the second session of the Musée des Sables, in August 1970, six sculptures as a tribute to Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*.

John Craven, at the request of Jean Vilar, concurrently organized in Avignon during the Theater Festival, a huge exhibition of modern art at the Palais des Papes, "L'œil écoute." The aim was to expose the theater-going public to contemporary art, as Christian Zervos had done in 1947, but the exhibition was of short duration. From June to September, no less than 200 creators invested their time





at the Palais des Papes. Vera Székely installed *Les Juges*, an impressive stacking of wood cylinders whose eyes stared at the public.

In January 1970, the Centre d'Art et de Recherche Plastique Architecturale (ARPA) brought together in Paris for its exhibition, "Animation 70," nine artists, including Vera Székely, András Beck, Théo Kerg and Zenichi Yokoyama. Vera then drew attention to herself at the Festival d'Arts Plastiques of Montargis for her large compositions of planks that were juxtaposed or fitted together.

On November 3, an article in *Libération Champagne* reported on the exhibition "Art et matières," describing it as an "avant-garde manifestation of contemporary research," held on September 26 at the labor exchange of Troyes. It illustrated the article with Vera Székely's stained-glass window *Dalle et Fer*.

The beginning of the decade was especially marked by Henri Mouette's execution of Vera's house-studio in Mulleron, with plans drawn up by Vera herself. This was after her separation, in the late 1960s, from Pierre and genuinely opened the way for her to work alone. It is a long house in the middle of nature, with a flat roof, entirely made of glass and fir. The décor is airy, cadenced with a few casually arranged works in wood and simple and discreet furniture. Carpets, blankets and cushions cover the floor. The studio below, with its large interior space and entirely glazed façade, is accessible via a few steps. It was here that Vera little by little experimented with other means of expression. Finally alone, her work took flight. Off to one side, on the same plot, Henri Mouette and Pierre Székely built the house of Valentine Fougère<sup>10</sup> and Colette Brauner, a project they worked on together.

In January and February of 1971, the Lia Grambihler gallery, on the rue Domat, in Paris, offered her a solo exhibition, a logical extension of her works in wood erected on the allée des Arts of Barcarès that Grambihler herself organized for the



Petits reliefs, technique mixte, 31 x 27 cm et 32 x 36 cm, années 1960. Collections privées.

Page de gauche  
*Les Juges*, bois, 98 x 66 x 25 cm, 1969. Œuvre présentée à l'exposition « L'œil écoute », palais des Papes, Avignon, 1969. Collection privée.

<sup>10</sup> For twenty-five years, Valentine Fougère, a pseudonym of Raymonde Coupé, collaborated with Colette Brauner to organize exhibition tours devoted to the dissemination of contemporary French art.



En janvier 1970, le Centre d'art et de recherche plastique architecturale (ARPA) réunit à Paris, pour son exposition « Animation 70 », neuf artistes, dont Vera Székely, András Beck, Michel Deverne, Théo Kerg, Zenichi Yokoyama. Vera est ensuite remarquée au Festival d'arts plastiques de Montargis pour ses grandes compositions de madriers juxtaposés ou emboîtés.

Le 3 novembre, un article de *Libération Champagne* fait état de l'exposition « Art et matières », la qualifiant de « manifestation d'avant-garde des recherches contemporaines », se déroulant depuis le 26 septembre à la bourse du travail de Troyes. Il est illustré du vitrail de Vera Székely *Dalle et Fer*.

Ce début de décennie est aussi celui de la réalisation par Henri Mouette de sa maison-atelier de Mulleron (Essonne), dont elle dessine les plans. Cela fait suite à sa séparation d'avec Pierre et lui ouvre véritablement la voie du travail en solitaire. C'est une longue maison en pleine nature, au toit plat, toute de verre et de sapin. Le décor est aéré, ponctué de quelques œuvres de bois disposées sans ostentation et de mobilier simple et discret. Tapis, couvertures et coussins habillent le sol. D'un volume important, l'atelier en contrebas, dont la façade est entièrement vitrée, est accessible par quelques marches. C'est ici que Vera expérimente petit à petit d'autres moyens d'expression. Enfin seule, son œuvre s'envole.

À l'écart, sur le même terrain, Henri Mouette et Pierre Székely construisent la maison de Valentine Fougère<sup>9</sup> et Colette Brauner, projet mené en commun.

En janvier et février 1971, c'est la galerie Lia Grambihler, rue Domat, à Paris, qui lui offre une exposition personnelle, prolongement logique de ses œuvres de bois érigées sur l'allée des Arts de Barcarès que Lia Grambihler elle-même orga-

<sup>9</sup> Valentine Fougère est le pseudonyme, comme Véronique Valcault, de Raymonde Coupé. Elle collabora avec Colette Brauner pour réaliser des tournées d'expositions durant vingt-cinq ans consacrées à la diffusion de l'art français contemporain.

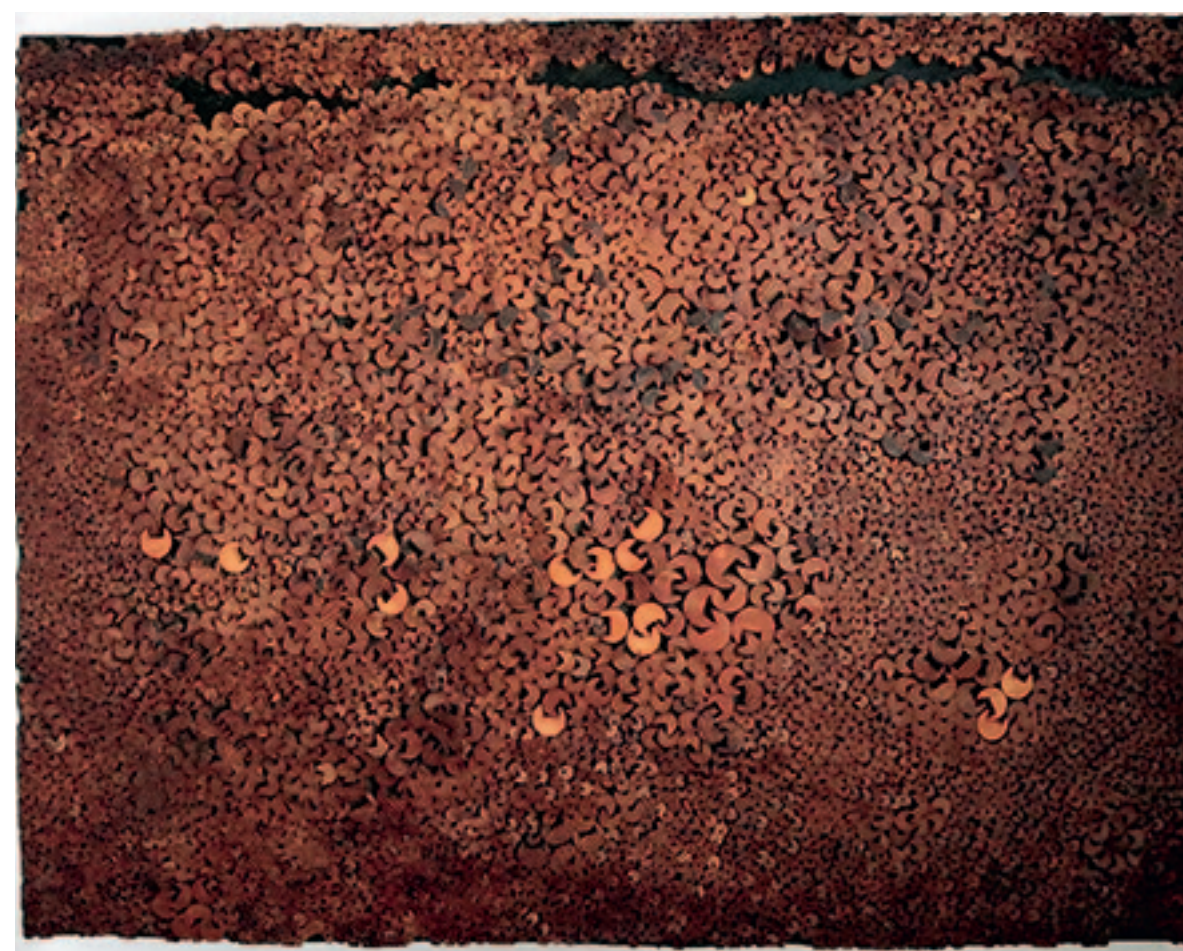
Relief, bois blanchi cerné de noir, 145 x 144 cm. Œuvre présentée à l'exposition « Table des matières », galerie Rencontres, Paris, 1974. Collection privée.

Exposition personnelle, « Table des matières », galerie Rencontres, Paris, 1974.



Relief, bois, années 1970. Collection privée.

*Prolifération*, bois, 129 x 98 cm. Œuvre présentée à l'exposition « Table des matières », galerie Rencontres, Paris, 1974. Collection privée.



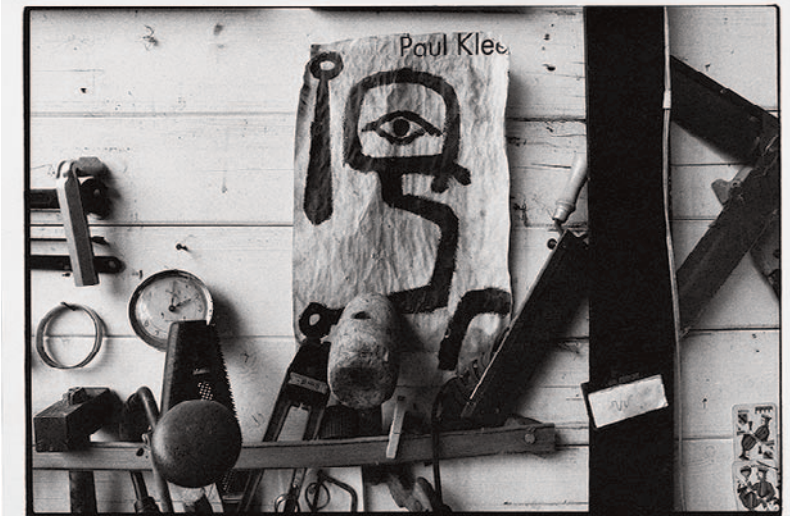
nise pour la seconde année sous la férule de John Craven. Les photographies de la brochure de l'exposition sont de Pierre Joly et Vera Cardot. Il s'agit d'œuvres massives, se tenant debout, chacune d'une forte individualité, qui frappent le chroniqueur du *Nouvel Observateur* qui évoque « une étonnante présence poétique ». La chaîne de télévision Antenne 2 diffuse, le dimanche 12 septembre à 20 h 30 dans son émission « Le monde des arts », une visite du musée des Sables consacrée à Vera Székely et Bernard Quentin.

Entre 1972 et 1976, pour illustrer le décret du « tiers-temps pédagogique » à l'école primaire, Vera organise, plus qu'elle ne dirige, des ateliers pour les enfants. D'abord à la MJC de la vallée de Chevreuse, réalisation de l'architecte André Wogenscky, où d'autres artistes œuvrent, comme Jean-Pierre Pincemin, Judit Reigl ou Henri Cueco. Puis aux Ulis, dans une ZUP pour des enfants d'origines diverses. Enfin à Saint-Quentin-en-Yvelines, où elle sacrifie ses fonds du 1 % pour animer un atelier à l'école, fréquenté par des enfants inadaptés ayant des troubles psychologiques. Son objectif étant qu'avec n'importe quel matériau qui touche leur imagination, ils inventent certaines techniques, mais pas du tout de la manière dont on apprend normalement un métier.

C'est en janvier 1974 que la galerie Rencontres, rue Berger, à Paris, expose sous le vocable « Table des matières » les créations de bois de Vera. De ces œuvres rectangulaires, sans cadre, souvent sombres, accrochées sur des murs blancs comme autant de tableaux abstraits, se dégage un pouvoir captivant. Ce graphisme sortant du plan est la marque encore retenue d'une libération certaine qui va aller s'amplifiant. L'art brut maîtrisé voisine l'art cinétique en ces reliefs exposés.

L'année suivante, c'est au Théâtre municipal de Caen qu'on la retrouve pour « Collages-Assemblages ». Le dépliant de l'exposition est préfacé par le peintre Jean-Pierre Pincemin. En première page et sur l'affiche apparaît pour la première fois le pigeon qui sera le thème de son futur recueil *Massacre du paraclet*. Le pigeon blanc,





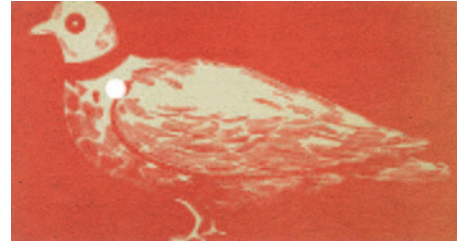


criblé de plomb, perdu dans un ovale noir est suivi page suivante par les pigeons-cibles également sur fond noir. Plus rien à voir avec les pigeons insoucients d'une table basse Székely-Borderie de la première période du collectif. Un long assemblage de bois est également reproduit, meuble impossible ou machine fossilisée.

Une exposition a lieu en 1976 à Amsterdam, galerie Da Costa, non documentée. Ce qui n'est pas le cas de l'exposition du Petit Palais à Paris, « Art nouveau en Hongrie ». Cette manifestation, dont le titre pourrait porter à confusion, a pour but de mettre en avant une sélection d'artistes hongrois contemporains travaillant en France, parmi les nombreux déclarés officiellement, qui seraient près de 200. Une brochure réalisée par Imre Patkó, *Artistes hongrois-Artistes français*, créant encore une confusion possible, interroge ces créateurs d'origine hongroise, parmi lesquels Anna Mark, Marta Pan, Judit Reigl, Nicolas Schöffler, Pierre Székely, Vera Székely, Victor Vasarely.

Les collages exposés à Caen, de 1,30 x 1,30 mètre, se transforment en une série de douze sérigraphies sur toile dans un coffret gainé de toile de 52 x 52 centimètres. Édité par Michèle Broutta, le recueil *Massacre du paraclet* est présenté à la galerie La Tortue, 11, rue Jacob à Paris, en novembre 1977. Les typons photographiques ont été tirés en rouge et noir, à soixante-douze exemplaires, sur des carrés de toile de coton « froissée et silencieuse comme un linceul » par Vera, avec l'aide technique de Michel et Rosine Clolus.

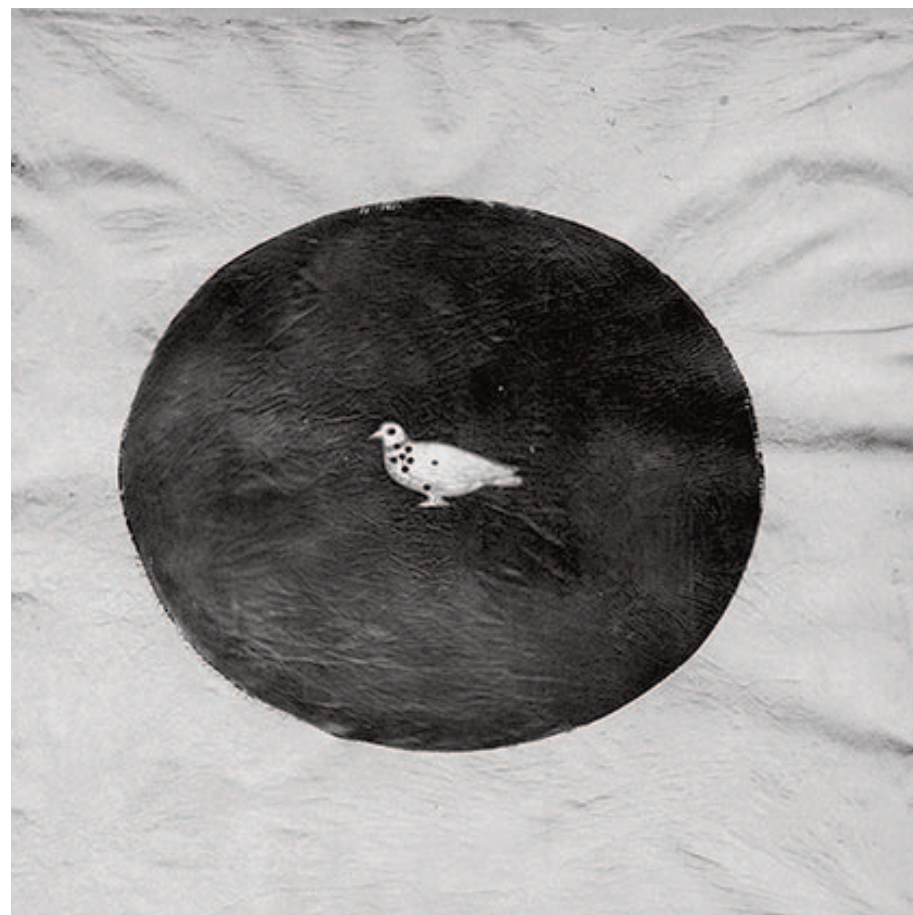
Pour Vera, le paraclet symbolise l'esprit nouveau qui dérange et est condamné à être massacré, comme dans un tir aux pigeons. On est loin de la symbolique originelle de la colombe incarnant l'Esprit saint. Cet album correspond à un trajet personnel, qu'elle accompagne de trois textes sur la mort et l'envol de l'esprit. L'œuvre est douloureuse et, lorsqu'en 2011, le musée Saint-Roch d'Issoudun dans l'Indre l'expose après en avoir fait une acquisition tardive, *La Nouvelle République* titre son article, dans son édition du 22 octobre, « Le Guernica de Vera Székely ».



Pigeon-cible, carton d'invitation de la galerie La Tortue pour la présentation de *Massacre du paraclet*, 22 novembre 1977.

Pigeon, collage sur toile, 130 x 130 cm. Œuvre présentée à l'exposition « Collages-Assemblages », Théâtre municipal, Caen, 1975.

Page de droite  
*Massacre du paraclet*, Michèle Broutta éditeur, 1976.

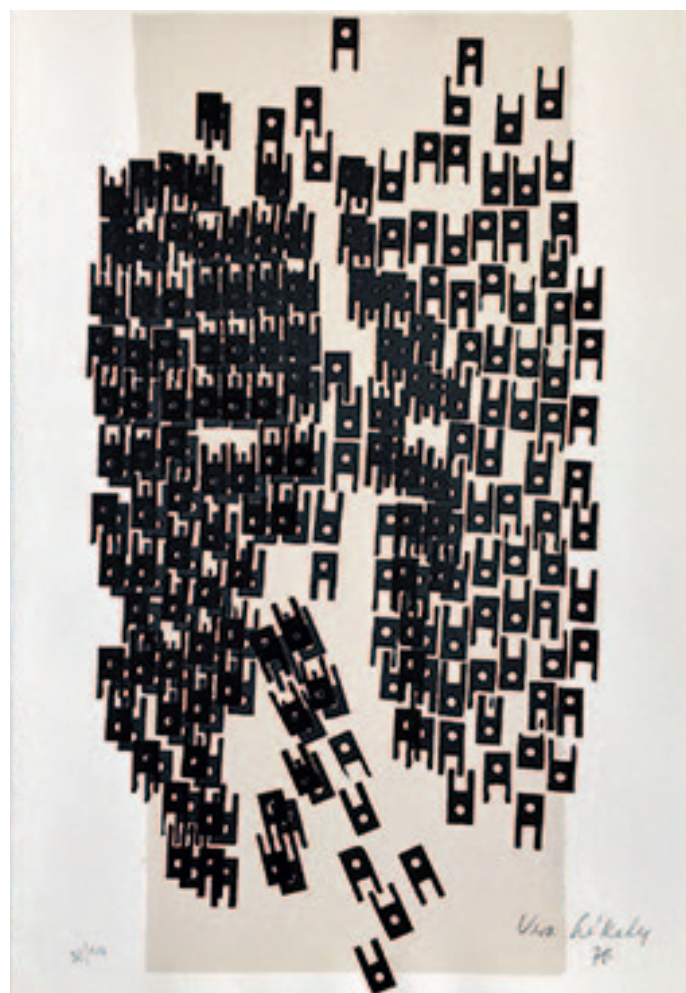


second year under John Craven's firm hand. The photographs of the exhibition brochure were taken by Pierre Joly and Vera Cardot. The works were massive, upright, each one with a strong individuality, which struck the journalist of *Le Nouvel Observateur* as evoking "an astonishing poetic presence." On Sunday September 12 at 8:30 pm, the Antenne 2 TV channel broadcast in its program *Le monde des arts*, a visit to the Musée des Sables, devoted to Vera Székely and Bernard Quentin.

Between 1972 and 1976, Vera organized, more than she ran, workshops for children, first at the MJC of the Vallée de Chevreuse, a creation by the architect André Wogenscky, where other artists like Jean-Pierre Pincemin, Judit Reigl and Henri Cueco worked, and subsequently in Les Ulis, in a ZUP (zone for priority urbanization) for children of diverse origins. Lastly, in Saint-Quentin-en-Yvelines, where she sacrificed her '1% for art' (a percentage of the cost of a project devoted to artistic works), Vera ran a workshop at the school, attended by maladjusted children who had psychological problems. Her objective was that the children, using any sort of material that struck their imagination, could invent certain techniques; this was not at all the way one normally learnt a trade.

In January 1974, the Rencontres gallery on the rue Berger, Paris, exhibited Vera's creations in wood under the title "Table des matières." These rectangular works, without a frame, often dark, hung on white walls like abstract tableaux, gave off a captivating power. The graphics still retained a certain freedom that would be continuously amplified. Mastered art brut was close to kinetic art in these exhibited reliefs. The following year, at the théâtre de Caen, Vera was again exhibiting with "Collages-Assemblages." The preface of the flyer was written by the painter Jean-Pierre Pincemin. On the first page, as well as on the poster, the pigeon that would become the theme of her future collection, *Massacre du paraclet*, appeared for the first time. The lead-riddled white pigeon, lost in a black oval, is





Hommage à Bartók, sérigraphie, 50,5 x 30,5 cm, 1978. Collection privée.

Sérigraphie sur toile reproduisant les mains de Vera, 41 x 32 cm, 1980. Collection privée.

followed on the next page by pigeon targets, also on a black background. This no longer had anything to do with the carefree pigeons of a Székely-Borderie coffee table from the collective's first period. A long assembly of wood was also reproduced, an impossible piece of furniture or fossilized machine.

An exhibition, undocumented, took place in 1976 in Amsterdam at the Da Costa gallery. This was not the case for the exhibition at the Petit Palais in Paris, "Art nouveau en Hongrie." The aim of this event, whose title might confuse, was to highlight a selection of contemporary Hungarian artists working in France. A brochure produced by Imre Patkó, *Artistes hongrois—Artistes français*, possibly creating still more confusion, questioned these creators of Hungarian origin, among whom were Anna Mark, Marta Pan, Judit Reigl, Nicolas Schöffer, Pierre Székely, Vera Székely and Victor Vasarely.

The collages *Massacre du paraclet* from 1975, 1.30 by 1.30 meters, were transformed into a series of a dozen silkscreens on canvas in a canvas-lined case 52 by 52 centimeters. Published by Michèle Broutta, the collection was presented at the La Tortue gallery, 11, rue Jacob, Paris, in November 1977. The photographic *typons* were printed in red and black, seventy-two copies, on squares of cotton canvas "rumpled and silent as a shroud" by Vera, with the technical assistance of Michel and Rosine Clolus.

For Vera, the *paraclete* symbolized the new spirit that disturbed and was fated to be massacred, like in pigeon shooting. We are a long way from the original symbolism of the dove incarnating the Holy Spirit. This album corresponds with a personal trajectory, which she accompanied with three texts on death and the flight of the spirit. The work is painful and when in 2011 the Saint-Roch Museum of Issoudun in the Indre exhibited it after having belatedly acquired it, *La Nouvelle République* titled its article, in its October 22 issue, "Le *Guernica* de Vera Székely."

## Tensions textiles

« Si j'ai franchi le seuil de ce splendide espace de la rue Saint-Honoré à Paris, maintenant fermé, c'était en raison de l'appel impérieux exercé par deux grandes formes rouges, visibles de l'extérieur, comme des cerfs-volants immobiles dans leur envol. Formes simples, non pas trop simples, mais simplement évidentes. C'était en 1978, Vera Székely montrait pour la première fois des objets désignés sous le terme de structures-tensions. »

Ce texte de Michel Thomas publié en 1981 décrit l'exposition consacrée à Vera par la galerie Michelle Lechaux du 14 février au 12 mars 1978. Cette jeune galerie, qui aura une brève existence, expose entre autres Olivier Mosset et Jean-Pierre Pincemin. La seule photographie disponible offre une succession de coupes de toile mises en forme par un travail de fils tendus sur des lattes de bois. Pour Vera Székely, c'est évidemment une approche de ce que sera plus tard son œuvre de voiles.

Cette nouvelle direction se confirme dès la fin de l'année, à la Maison de la culture d'Amiens, au cours d'une longue exposition, « Volumes aériens », du 24 novembre 1978 au 7 janvier de l'année suivante.

« Bois naturel, toile claire, propos simple – perce, pique, coupe, noue – tend des fils, que naissent les courbes – on ne badine pas avec la toile – au ras du parquet, déplie les paquets, déploie les paquets, en bannière d'espoir.

« L'atelier, cage noire, s'emplit de l'éclat blanc de grandes chrysalides rigoureuses, de rêve de parapluie bisé, de papillons mathématiques fous de lumière. Pourtant des mouettes géantes s'écrasent sur les murs comme des voiliers blessés. Chants d'archers, paroles fléchies, une tache rouge hurle piégée par le vent, maintenant tout est calme. »

Ces quelques lignes illustrent le ressenti du critique Louis Pons à Amiens et dans l'atelier de Mulleron face à des œuvres terrestres dont l'envol se fait encore timide.

Maison-atelier de Vera, Mulleron.





La brochure de l'exposition comprend deux doubles pages de photographies d'Agnès Rodier et Martin Székely, où l'on peut voir Vera en extérieur lutter contre le vent qui modifie les formes qu'elle souhaitait obtenir de la matière qui se défend.

Un second texte de Claude Engelbach complète cette vision :

« Ces formes inattendues telles que le vent les a proposées un instant.

Voilures, formes respirantes, pulmonaires.

Images d'un envol tendu de tous les désirs qui le portent.

Formes ouvertes, offertes.

Exactes et nettes.

« À l'origine cependant, il y a ce livre imprimé sur toile, *Massacre du paraclet*, dont la dernière image, prémonitrice, est celle d'un oiseau qui s'envole d'un labyrinthe.

« Au terme de quel singulier parcours, Vera Székely nous offre-t-elle aujourd'hui ces volumes aériens ?

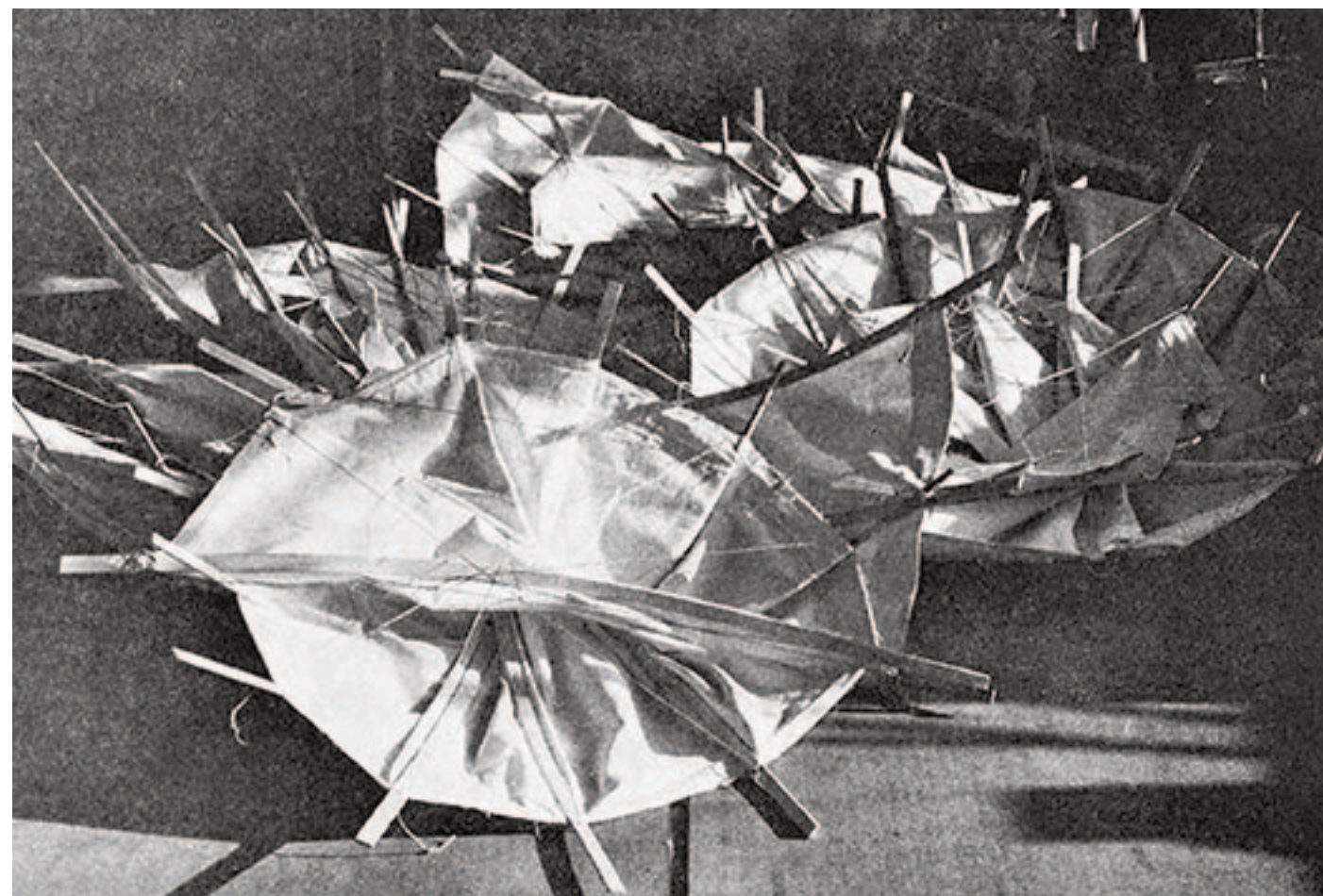
« Du creux des jours n'émergent que les qualités de l'œuvre, le reste si important est enfoui dans l'attente, l'attention, la faculté de capter les mouvements presque imperceptibles du quotidien, mouvement-moment-émotion.

« Alors s'acharnant à retenir ce qui fuit – le temps, la vie, la matière –, sage et simple, agissante, attendante et patiente, araignée et fourmi, avec une extrême monacale rigueur, Vera reprend les chutes de toile, ces déchets de son livre, ces chiffons, ces loques dit-elle, les travaille, les arme enfin de lattes de bois que la tension des ficelles courbe à volonté.

« Était-ce ce qu'elle cherchait : passer du plan au volume, puis au volume variable ? Elle dit encore d'une voix chaleureuse aux couleurs d'outre-monts :

« Cette tension a provoqué des surprises. En plein air, dans le jardin, le vent leur a donné d'autres formes que celles que j'attendais. J'ai voulu fixer ces formes

Carton d'invitation pour l'exposition « Structures-Tensions », galerie Michelle Lechaux, Paris, 1978.



### Textile structures

“If I crossed the threshold of this splendid space on the rue Saint-Honoré in Paris, now closed, it was because of the imperious appeal exerted by two large red forms, visible from the exterior, like kites immobile in their flight. Simple forms, not too simple, but simply obvious. This was in 1978, Vera Székely was showing objects designed under the term structure-tensions for the first time.”

This text by Michel Thomas, published in 1981, describes the exhibition devoted to Vera by the Michelle Lechaux gallery, from February 14 to March 12, 1978. This gallery, open for only a brief period, exhibited among others Olivier Mosset and Jean-Pierre Pincemin. The only photograph available shows a series of canvas sections shaped by taut threads on wooden slats. For Vera Székely, it was obviously an approach to what would later become her work on sails.

This new direction was confirmed at the end of the year, at the Maison de la Culture de Amiens, during a long exhibition “Volumes aériens,” from November 24, 1978 to January 7 of the following year.

“Natural wood, light-colored canvas, simple subject—pierce, prick, cut, tie—stretch threads, so that curves are created—you don't joke around with canvas—on the floor, unfold the bundles, spread out the bundles, in a banner of hope.

“The studio, black cage, is filled with the white brilliance of large rigorous chrysalises, dream of an umbrella in the breeze, of mathematical butterflies crazed by light. However, giant seagulls crash against the walls like wounded sailboats. Songs of archers, inflected lyrics, a red stain screams trapped by the wind, now everything is calm.”

These few lines illustrate what the critic Louis Pons felt in Amiens and in the Mulleron studio facing the terrestrial works whose flight was still timid. The

Recherche de formes textiles, Mulleron, 1978. Photographies publiées dans le catalogue de l'exposition « Volumes aériens », Maison de la culture, Amiens, 1978.







Installation à la X<sup>e</sup> Biennale de la tapisserie, Lausanne, 1981.





inattendues telles que le vent les avait proposées un instant, proche de l'envol... chaque instant est là pour que quelque chose se passe."

« Il y a du jeu et du piège dans ces volumes sans pesanteur, ouverts au vent, éphémères, émerveillants, nourris d'attente et de volonté. »

En juin et juillet 1979, c'est l'Orangerie du jardin du Luxembourg qui sert de cadre à « Présence Paris-Budapest », rencontre organisée par la peintre hongroise Anna Stein sous le patronage du Sénat et du bureau de presse de l'ambassade de Hongrie, toujours dirigé par Imre Patkó. Amateur d'art, ce dernier avait, dans les années 1970, commandité trois albums abondamment illustrés par des artistes hongrois en hommage aux poètes Endre Ady et Attila József, ainsi qu'*Hommage à Bartók, Budapest-Paris, 1978-1979*, un album grand *in folio* contenant trente-deux planches de bois gravé, linogravures, lithographies, gravures, sérigraphies, par divers artistes essentiellement hongrois, dont Étienne Beöthy, Étienne Hajdu, Victor Vasarely... Vera Székely.

À Budapest même, Vera déploie ses « voiles » associées à ses « articulations » de bois. Elle bénéficie de plusieurs salles où tourbillonnent ses cocons de toiles semblant fuir les angles aigus de ses assemblages squelettiques.

En 1980 paraît *Appels*, coffret contenant le texte *Voyage* de Vera Székely, les sérigraphies *Sans fin* de Kamill Major et la face A de *Mort de Schroeder*, un disque 33 tours de Laszlo Vidovszky, interprété par lui-même, spirale musicale, composition en décomposition qui suit l'enchaînement des sérigraphies allant du plus vers le moins extrême (on peut retrouver là les directives artistiques de Hanna Dallos). Le texte de Vera est déchirant et tragique dans l'évocation supposée du train de Dachau, tombeau de Hanna et Lili, et de centaines d'autres femmes. Réalisé et produit par Kamill Major, *Appels* est tiré à soixante-dix exemplaires.

Puis c'est à Nice que Vera va plus loin dans « la modulation de l'espace », pour l'association Sans Titre, en présentant des projets de structures à base unique de



Installation, exposition « Les métiers d'art », musée des Arts décoratifs, 1980.



Installation au palais des Arts, Budapest, 1980. Sol en mousse de matelas.

exhibition's brochure includes two double pages of photographs by Agnès Rodier and Martin Szekely, on which we can see Vera outside fighting against the wind that changes the forms she wished to obtain from material defending itself.

A second text by Claude Engelbach completes this vision:

“These unexpected forms such as the wind proposed for a moment.

Sails, breathing, pulmonary forms.

Images of a flight stretched by every desire that carries it.

Open, offered forms.

Exact and sharp.”

“At the origin, however, there is this book printed on canvas, *Massacre du paraclet*, the last, premonitory image of which is that of a bird that flies away from a labyrinth.

“In terms of what singular itinerary does Vera Székely offer us these aerial volumes today?

“Only the qualities of the work emerge from the ebb of the days, the rest, so important, is buried in expectation, attention, the ability to capture the almost imperceptible movements of daily life, movement-moment-emotion.

“Therefore, making every effort to hold back what flees—time, life, matter—quiet and simple, acting, waiting and patient, spider and ant, with an extreme monastic rigor, Vera uses canvas scraps, that waste material from her book, those rags, those tatters, she says, works them, lastly fits them with wood slats that the tension of the strings curves as much as she likes.

“Was this what she was seeking: going from the plane to the volume, then to the variable volume? She still says with a warm voice with colors from across the mountains:



Installation, exposition « Espaces en mémoire », Antenne culturelle du Kremlin-Bicêtre, 1980.

toiles armées. Abri léger, circulation, mur coupe-vent, exposition, Velux, passage couvert, habitacle bus-stop, lieu temporaire, théâtre-cirque offrent un usage éphémère à ce matériau qu'elle a inventé. Festival d'architecture oblige, Vera tente là une expérience qui ne se renouvellera pas. La fonction sera définitivement écartée.

En 1981, à la X<sup>e</sup> Biennale de la tapisserie de Lausanne, les structures de Vera retrouvent leur envol, occupant l'espace dans une joyeuse profusion de blanc. Le point d'ancrage au sol est cette fois encore présent, il deviendra bientôt superflu. La même année, le festival pluridisciplinaire Sigma de Bordeaux, dédié aux avant-gardes, offre à Vera l'entrepôt Lainé pour une installation de ses voiles.

Au chapitre bibliophilie, une nouvelle participation de Vera est à rapporter. Pour les vingt premiers exemplaires (édition originale de 120 exemplaires) d'*Intervalles*, édités par Jean de Gonet, dans une reliure en bois wengé, elle conçoit deux claires-voies intérieures tirées en sérigraphie par Kamill Major, entaillées de fines découpes laissant apparaître quelques mots du texte de l'auteur tchèque et éphémère amie, Vera Linhartová.

L'année 1982 commence pour Vera dans l'hôtel d'Escoville, place Saint-Pierre à Caen. Invitée par l'Atelier A, elle y présente, du 14 au 31 mars, ses *Boîtes* et *Articulations*, ainsi qu'un *Herbier du quotidien*, selon les affiches, tirées pour certaines en grand format sur toile blanche.

Puis elle enchaîne avec une mémorable installation de ses voiles dans le hall du Centre Georges-Pompidou à Paris. Un déferlement de volutes de toiles armées envahit les structures métalliques du hall.

La Suède la reçoit ensuite, du 29 mai au 1<sup>er</sup> août, pour une importante rétrospective à la Lunds Konsthall, conjuguant ses *Environnements en structures tendues*, *Articulations*, *Boîtes*, *Série des ensabllements*, *Espaces éclatés*, *Collage* et *Herbier du quotidien*. Ce sont les premiers pas (de géante) de Vera en Suède ; elle y reviendra.

“This tension caused other surprises. Outdoors, in the garden, the wind gave them forms other than those I was expecting. I wanted to immobilize these unexpected forms as the wind had proposed them for a moment, close to flight ... each moment is there so that something happens.”

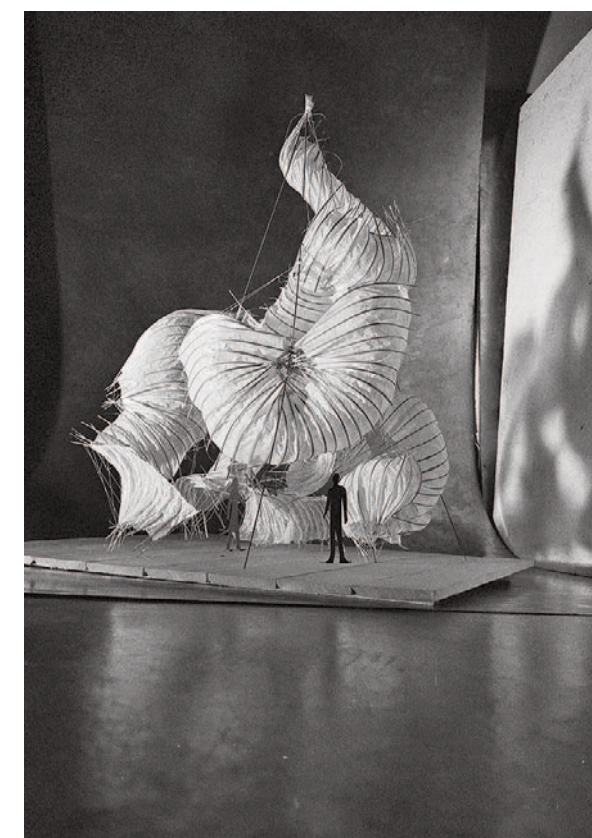
“There is the game and the trap in these weightless volumes, open to the wind, fleeting, causing wonder, nourished by waiting and desire.”

In June and July of 1979, the Orangerie in the Luxembourg Gardens served as a setting for “Présence Paris-Budapest,” an encounter organized by the Hungarian painter Anna Stein under the patronage of the Senate and the press office of the Hungarian embassy, still run by Imre Patkó.

An art lover, Patkó had, in the 1970s, commissioned three albums abundantly illustrated by Hungarian artists as a tribute to the poets Endre Ady and Attila József, as well as *Hommage à Bartók, Budapest-Paris, 1978-1979*, a large in-folio album containing thirty-two engraved wood plates, linocuts, lithographs, engravings and silkscreens, by various artists who were mostly Hungarian, including Étienne Beöthy, Étienne Hajdu, Victor Vasarely ... and Vera Székely.

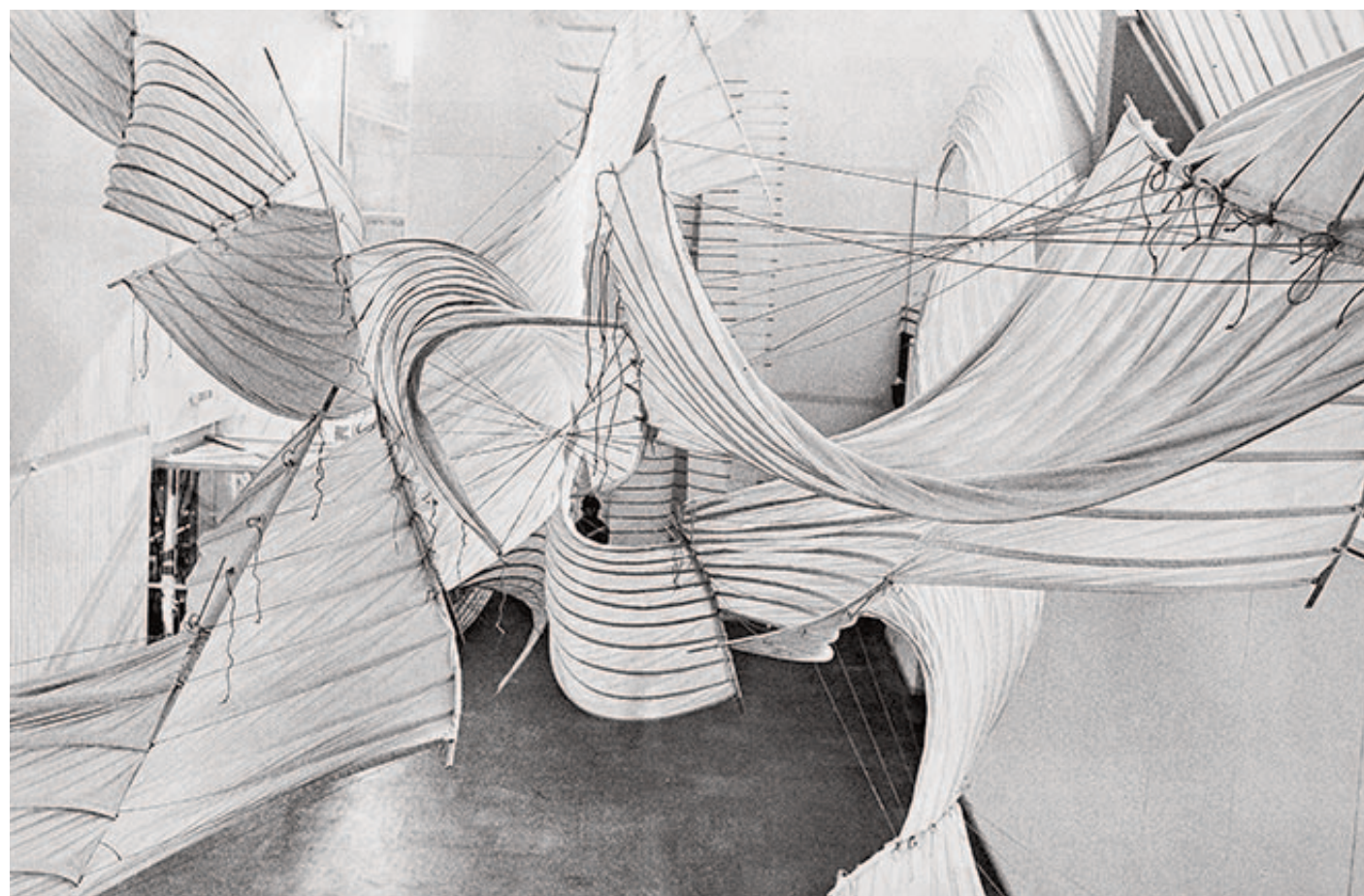
In Budapest itself, Vera unfurled her ‘sails’ combined with her wood ‘articulations.’ She benefited from several rooms in which her canvas cocoons, seeming to flee the sharp angles of her skeletal assemblies, whirled.

In 1980, *Appels* was published, a box set containing the text *Voyage* by Vera Székely, the silkscreens *Sans fin* by Kamill Major, and side A of *Mort de Schroeder*, a long record by Laszlo Vidovszky. Played by the composer himself, this is a musical spiral, a composition in decomposition that follows the series of silkscreens going from the most to the least extreme (Hanna Dallos's artistic directives can



Maquette pour la XI<sup>e</sup> Biennale de la tapisserie, Lausanne, 1982.





Coffret contenant les textes de Vera *Petites leçons des choses*, 16 x 16 cm, 1983.

Installation, Lunds Konsthall, Suède, 1982.

La même année, la Saline royale d'Arc-et-Senans offre à Vera son cadre exceptionnel, par l'entremise de la Fondation Claude-Nicolas Ledoux, pour une installation. En septembre et octobre, c'est au centre culturel Le Parvis de Tarbes qu'elle suspend ses voiles et dispose ses *Articulations* de bois. L'année se termine au Centre d'action culturelle (CAC) de Saint-Brieuc, dont seule une maquette de l'installation publiée sur le site Textile Art rend compte avec son envolée de losanges de toile blanche surplombant un espace extérieur.

En janvier 1983, Kamill Major publie trois ouvrages à l'occasion de l'exposition « Le livre d'heures d'aujourd'hui », organisée par la galerie municipale Édouard Manet, à Gennevilliers. Sérigraphiés et tirés à 400 exemplaires sur papier d'Arches, trois livrets carrés sont inclus dans un coffret de carton brun portant les signatures de Kamill Major, Anna Mark et Vera Székely, *Conte de fée*, *Genèse*, *Petites leçons des choses*. Les deux premiers présentent des œuvres photographiques pour Kamill Major et graphiques pour Anna Mark, le troisième publie de courts textes de Vera qui ont pour titres : *Jeux d'échecs*, *Zoo*, *Carapace de homard*, *Arbre*, *Poisson*, *Plantation*, *Feu*, précédés d'une brève et belle introduction, *En attendant les abeilles...* Ces écrits seront, en 1985, augmentés et juxtaposés aux *Clins d'œil* du photographe Jean Yves Cousseau, et édités par la Fondation Royaumont.

Après un passage par la Maison de la culture de Rennes, Vera retourne en Suède, à Stockholm cette fois. Du 15 avril au 5 juin, elle signe l'exposition « Poesi i rymden », à la Kulturhuset. *Structures tendues*, *Articulations bois*, *Œuvres en feutre*, *Devant-dehors-inertie*, *Mandala collages*, *Boîtes*, *Espaces éclatés* sont les thèmes chers à Vera ; il faut noter cependant l'apparition d'œuvres de feutre qu'elle expérimente avec la contribution des Établissements Sommer. Première participation musicale également du compositeur György Kurtág dont la musique créée spécialement et réalisée à l'IRCAM accompagne la légèreté des voiles et l'épaisseur des

be found within). Vera's text is heartrending and tragic in the supposed evocation of a Dachau train, the tomb of Hanna and Lili and hundreds of other women. Directed and produced by Kamill Major, seventy copies of *Appels* were printed.

It was in the Gica gallery, Nice, at the festival of architecture, for the Sans Titre association, that Vera would go further in "the modulation of space," presenting projects of structures with a single base of supported canvases. A light shelter, circulation, windbreaker, exposure, Velux, covered passage, bus stop shelter, temporary place and theater-circus offer a fleeting use to this material that she invented. A requirement of the festival, Vera attempted an experiment that would not be repeated. Function would be definitively abandoned.

In 1981, at the 10th International Biennial of Tapestry, Lausanne, Vera's structures recovered their flight, occupying the space in a joyous profusion of white. The anchoring point on the floor was once again present; it would soon after become superfluous. That same year the multidisciplinary Sigma Festival of Bordeaux, dedicated to the avant-garde, offered Vera the Lainé warehouse for an installation of her sails.

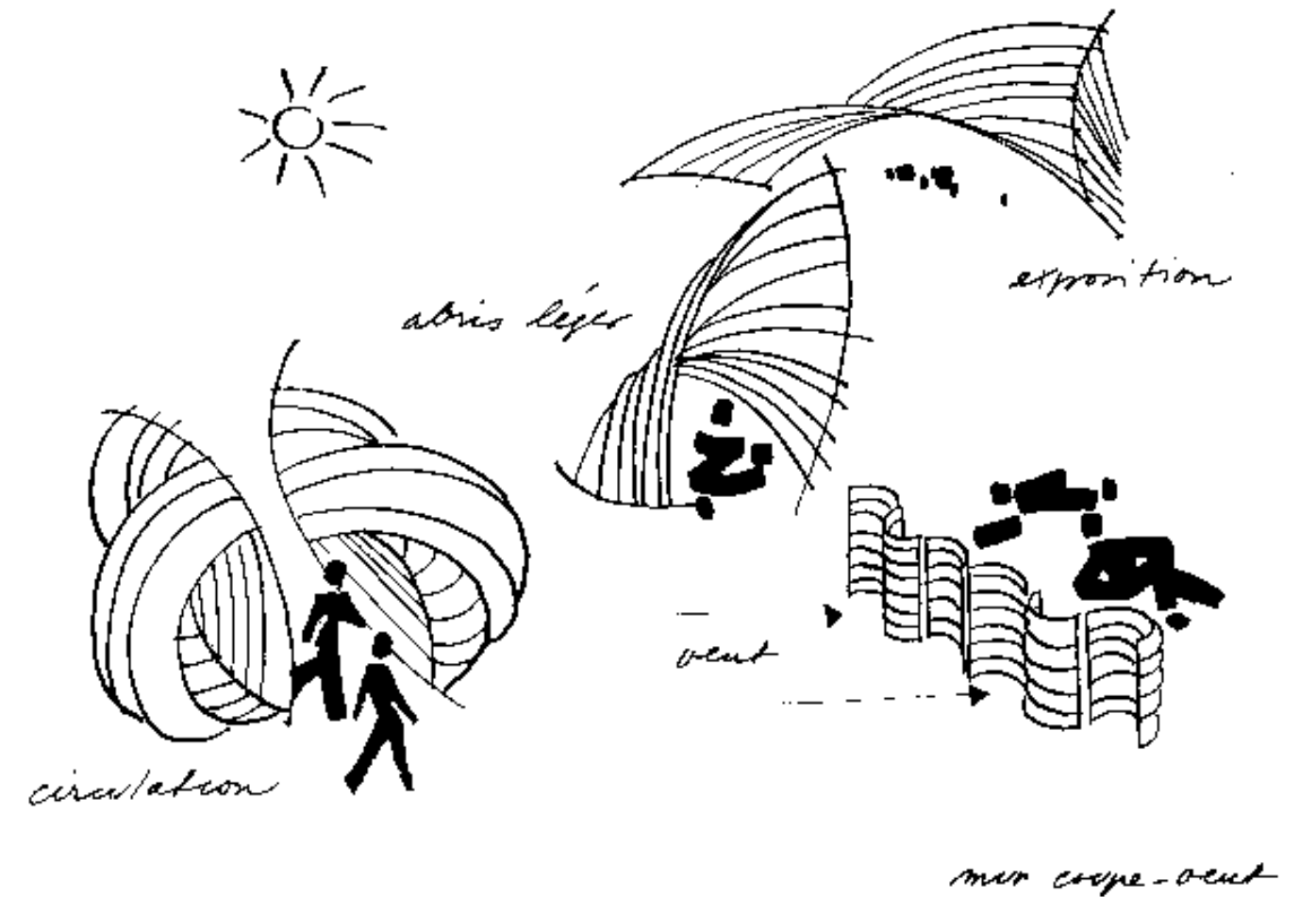
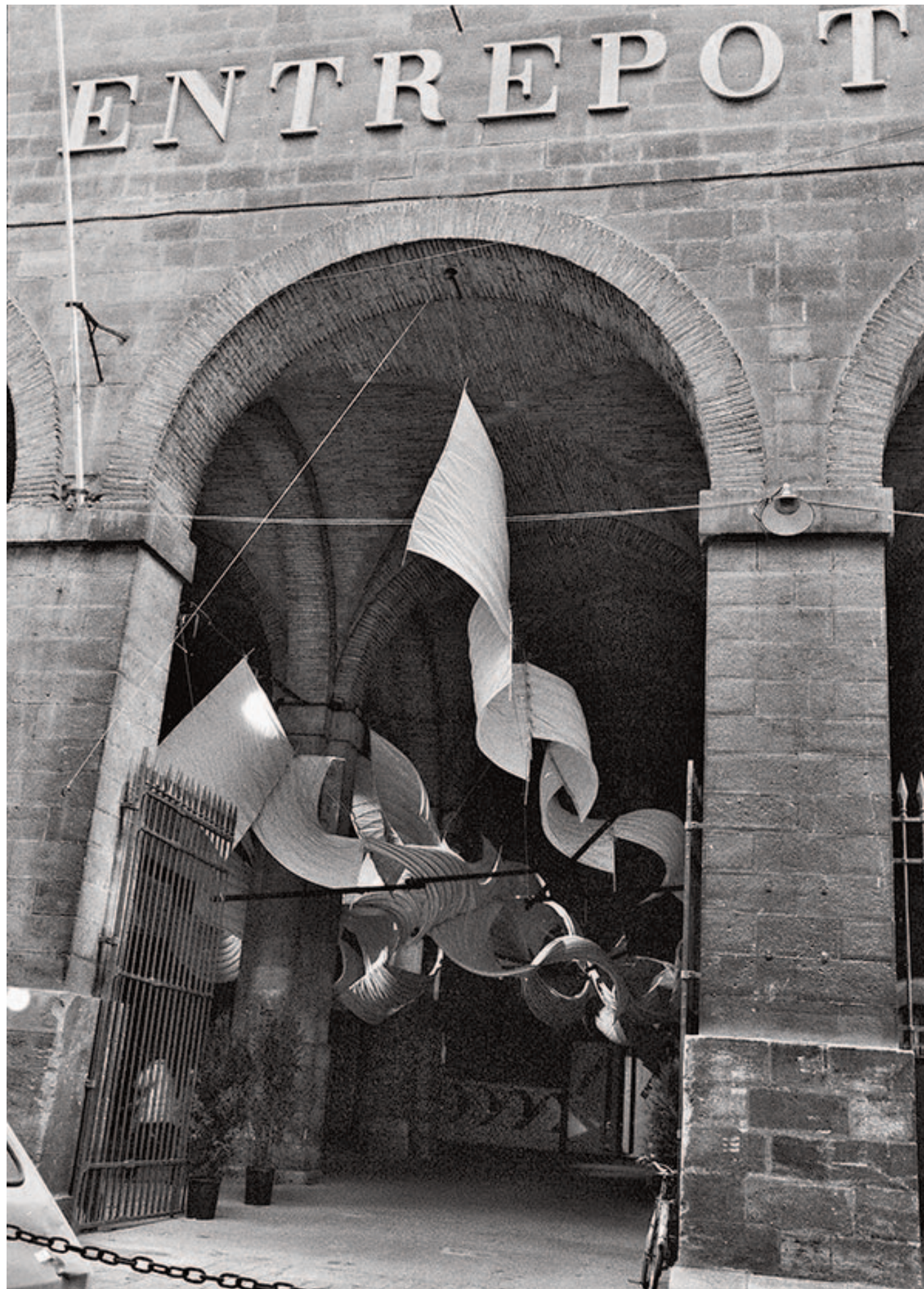
Once again, Vera took part in a book adventure. For the first twenty copies (print run of 120 for the original edition) of *Intervalles*, published by Jean de Gonet in a wenge wood binding, she designed two interior lattice-work panels printed in silkscreen by Kamill Major, with thin slits allowing a few words of the text by Czech author and ephemeral friend, Vera Linhartová, to show through.

The year 1982 began at the Hôtel d'Escoville, on the Place Saint-Pierre in Caen. Invited by the Atelier A, from March 14 to 31, Vera presented her *Boîtes* (*Boxes*) and *Articulations*, as well as a *Herbier du quotidien* (*Herbarium of*

Installation Lunds Konsthall, 1982.







*Daily Life*), according to the posters, some of which were printed in a large format on white canvas.

She then continued with a memorable installation of her sails in the hall of the Centre Georges-Pompidou in Paris. A sweep of volutes of supported canvases invaded the hall's metal structures.

Sweden received her next, from May 29 to August 1, for a major retrospective at the Lunds Konsthall, bringing together her *Environnements en structures tendues* (*Environments in Stretched Structures*), *Articulations*, *Boîtes*, *Série des ensablements* (*Series of Sandbanks*), *Espaces éclatés* (*Burst Spaces*), *Collage* and *Herbier du quotidien*. These were Vera's first (giant) steps in Sweden; she would later return.

That same year, 1982, the Arc-et-Senans Royal Saltworks offered her an exceptional setting for an installation through the Fondation Claude-Nicolas Ledoux. In September and October, she hung her sails and laid out her wood *Articulations* at the Centre Culturel Le Parvis, Tarbes. The year ended at the Centre d'Action Culturelle of Saint-Brieuc, where only a single model of the installation, published on the site *Textile Art*, gives an account with its soaring lozenges of white canvas hanging over an exterior space.

In January 1983, Kamill Major published three works on the occasion of the exhibition "Le livre d'heures d'aujourd'hui," organized by the Édouard Manet gallery in Gennevilliers. Silkscreened and printed in a run of 400 copies on Arches paper, three square booklets were included in the brown cardboard case bearing the signatures of Kamill Major, Anna Mark and Vera Székely, *Conte de fée*, *Genèse*, *Petites leçons des choses*. The first two presented photographic works by Kamill Major and graphics by Anna Mark, the third published short texts by Vera whose titles were *Jeux d'échecs* (*Chess*), *Zoo*, *Carapace de*

« Modulation de l'espace », galerie Gica, Festival de l'architecture, Nice, 1981.

Page de gauche  
Installation, festival Sigma, entrepôt Lainé, Bordeaux, 1981.

Ci-dessous et pages suivantes  
Installation, Fondation Claude-Nicolas Ledoux, Saline royale d'Arc-et-Senans, 1982.









feutres avec à-propos. Nouvellement nommé directeur de l'Institut français à Stockholm, Christian Dumon, fasciné par l'exposition, organise au même moment dans ses locaux une rétrospective qui marque les débuts d'une indéfectible amitié et d'une reconnaissance internationale pour Vera.

Du 6 septembre au 30 octobre, c'est le public qui s'enthousiasme pour l'exposition « Rencontre n° 01 espace, temps, forme », montée par Pierre-Jean Banuls, à l'Agora de la ville nouvelle d'Évry. L'installation *Vera Székely-Environnements* se déploie du 16 décembre 1983 au 10 janvier 1984, au Palais des congrès et de la culture du Mans, introduite dans le catalogue par une citation d'Henri Michaux tirée d'*Émergences-Résurgences* : « Le problème de celui qui crée, problème sous le problème de l'œuvre, c'est peut-être – qu'il en ait fierté ou bien honte secrète – celui de la renaissance, de la perpétuelle renaissance, oiseau phénix renaissant périodiquement, étonnamment, de ses cendres et de son vide. » La composition de György Kurtág est reprise durant l'exposition.

L'année 1984 semble marquer une pause dans les installations de Vera, peut-être pour préparer l'année suivante qui sera sans doute la plus marquante pour le public français.

Les trois premiers mois de l'année 1985 sont réservés à la Maison des arts et de la culture de Créteil (MAC) pour « Pesanteur, apesanteur, travaux papier, boîtes », exposition sur une proposition du futur éditeur Jean-Pierre Boyer et du photographe Jean Yves Cousseau. Jean-Pierre Boyer est à l'époque directeur de collection pour le centre littéraire de la Fondation Royaumont, c'est ainsi que les textes de Vera Székely, *Petites leçons des choses*, se voient associés aux *Clins d'œil*, clichés de Jean Yves Cousseau, pour une nouvelle édition. Du 3 au 27 mai, Vera installe ses *Articulations* sous la voûte de la Pécsi Galéria, en Hongrie. La ville de Pécs créera en 1991 un musée Pierre Székely en plein air.



Vera, installation reproduite dans le catalogue de l'exposition « Poesi i rymden », Stockholm, Kulturhuset, 1983.

*homard (Lobster Shell), Arbre (Tree), Poisson (Fish), Plantation and Feu (Fire)*, preceded by a brief and lovely introduction, *En attendant les abeilles (Waiting for the Bees)*. In 1985, these writings would be expanded and juxtaposed with *Clins d'œil* by the photographer Jean Yves Cousseau, and published by the Fondation Royaumont.

After exhibiting at the Maison de la Culture, Rennes, Vera returned to Sweden, to Stockholm this time. From April 15 to June 5, she was the author of the exhibition "Poesi i rymden" at the Kulturhuset. *Structures tendues (Stretched Structures)*, *Articulations bois (Wood Articulations)*, *Œuvres en feutre (Works in Felt)*, *Devant-dehors-inertie (In Front of-Outside-Inertia)*, *Mandala collages, Boîtes* and *Espaces éclatés* were themes dear to Vera; the appearance of felt work on which she experimented, with the help of the Établissements Sommer, should be noted. So too should her first musical participation with the composer György Kurtág, whose music was specially created and played at the IRCAM, and aptly accompanied the lightness of the sails and the thickness of the felt. Newly appointed director of the Institut Français in Stockholm, Christian Dumon, fascinated by the exhibition, organized at the same time a retrospective in the institute that marked the beginnings of an indestructible friendship and international renown for Vera.

From September 6 to October 30, it was the public that showed its enthusiasm for the exhibition "Rencontre n° 01 espace, temps, form," mounted by Pierre-Jean Banuls at the Agora in the new town of Évry. The installation *Vera Székely-Environnements* was held from December 16, 1983 to January 10, 1984 at the Le Mans convention center, introduced in the catalogue by a quotation by Henri Michaux taken from *Émergences-Résurgences*: "The problem of the person who creates, a problem beneath the problem of the work, is perhaps—whether he is proud of



Exposition « Boîtes, articulations et herbier du quotidien », hôtel d'Escoville, Caen, 1982.



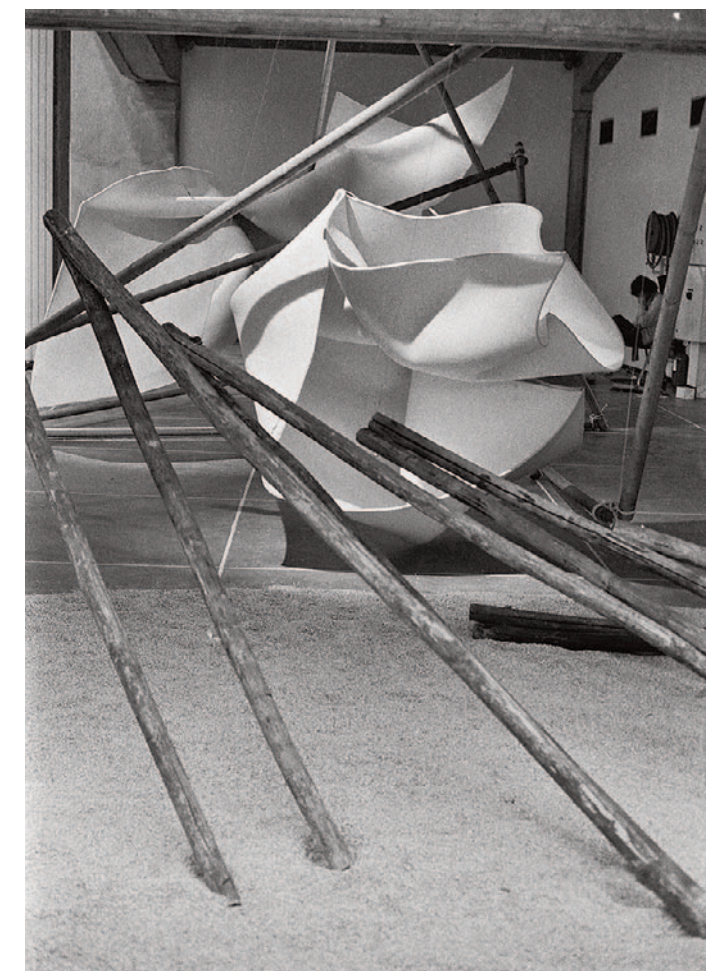
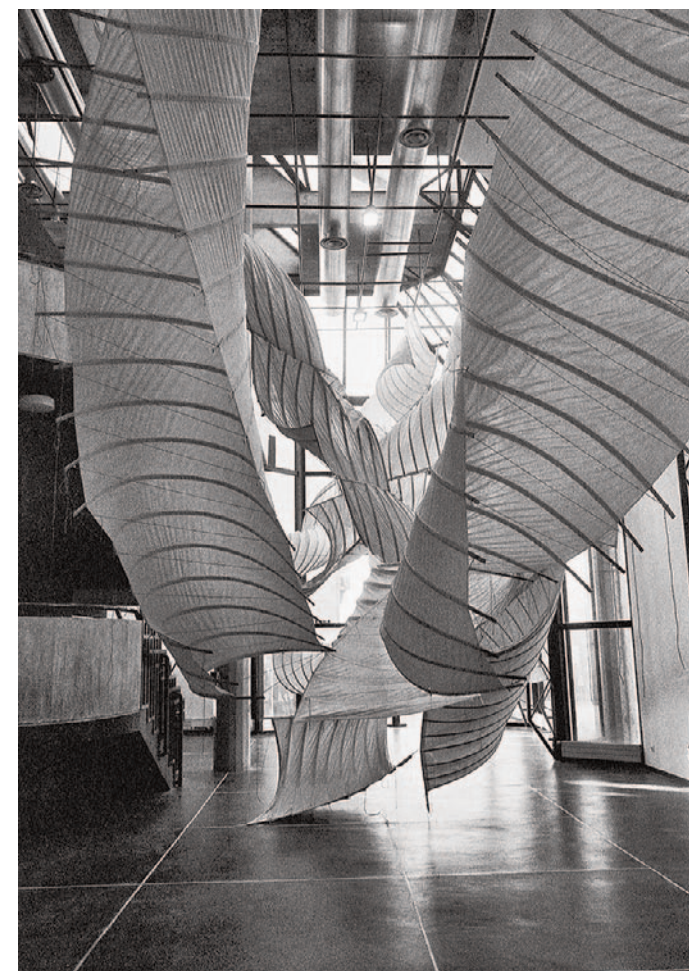


Carrefour  
des Régions

Carterie

Programme  
continental  
et illustré  
des activités  
du Centre





it or secretly ashamed of it—that of the rebirth, the perpetual rebirth, the phoenix bird being periodically, astonishingly, being reborn from its ashes and its void.” György Kurtág’s composition was played during the exhibition.

The year 1984 seems to have marked a pause in Vera’s installations, perhaps to prepare for the following year, a year that would undoubtedly be the most striking for the French public.

The first three months of 1985 were reserved for an exhibition at the Maison des Arts et de la Culture of Créteil (MAC), “Pesanteur, apesanteur, travaux papier, boîtes,” based on a proposal by the future publisher Jean-Pierre Boyer and the photographer Jean Yves Cousseau. Boyer was at the time the director of collections for the literary center of the Fondation Royaumont and this was how Vera Székely’s texts, *Petites leçons des choses*, were associated with the *Clins d’œil* prints by Jean Yves Cousseau, for a new edition. From May 3 to 20, Vera installed her *Articulations* under the vault of the Pécsi Galéria, in Hungary. The city of Pécs would create an outdoor Pierre Székely museum in 1991.

Exposition « Vera Székely-Environnements », Palais des congrès et de la culture, Le Mans, 1983.

Page de gauche et pages précédentes  
Installation, Musée national d’art moderne-  
Centre Georges-Pompidou, Paris, 1982.





Ci-dessus et pages suivantes  
Exposition « Vera Székely », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1985.

## Consécration

Du 26 septembre 1985 au 5 janvier 1986, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris livre un vaste espace aux travaux de Vera et le parvis à ses voiles armées. Présentée par le département Art et Création textile, sous le commissariat de Danielle Molinari, cette exposition établit définitivement la valeur artistique de son itinéraire.

La revue *L'Œil*, sous la plume de Lerner De Vecchi, publie dans son numéro d'octobre une belle étude de Vera Székely. L'auteur ne manque pas d'évoquer et de célébrer deux autres hommages à son talent qui se déroulent également à Paris. Tout d'abord pour son travail de « scénographe » de l'exposition « Fibres art 85 » au musée des Arts décoratifs : elle y déploie de longs tubes métalliques qui se reflètent dans des miroirs muraux pour élargir la perception des œuvres présentées qu'elle préfère nommer *soft art*. Vera ne croit pas, selon l'article, à la « religion du textile ».

Parallèlement, la galerie Pierre Lescot, rue Saint-Martin, propose sa première exposition « Vera Székely », du 6 novembre au 7 décembre, expérience qu'elle renouvelera en 1992.

Les installations se succèdent en Allemagne à Ulm pour le Festival Traum vom Fliegen (« Le rêve de voler »), à Nice au congrès national du syndicat des architectes (UNSEA), à Dieppe au Centre d'action culturel Jean-Renoir (CAC), à Reims à l'espace André-Malraux. Vera imagine une scénographie pour la pièce *Woyzeck* créée le 12 novembre 1986, salle des Tanneurs à Tours, mise en scène par José Manuel Cano Lopez, musique de György Kurtág, texte de Georg Büchner. Un enchevêtrement de perches blêmes, décor minimaliste, parque les acteurs du drame suivant les changements de lumière.

## Consecration

From September 26, 1985, to January 5, 1986, the Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris made an enormous space available for Vera's work, as well as the plaza for her supported sails. Presented by the Art and Textile Creation department, under the curatorship of Danielle Molinari, this exhibition definitively established the artistic value of her work.

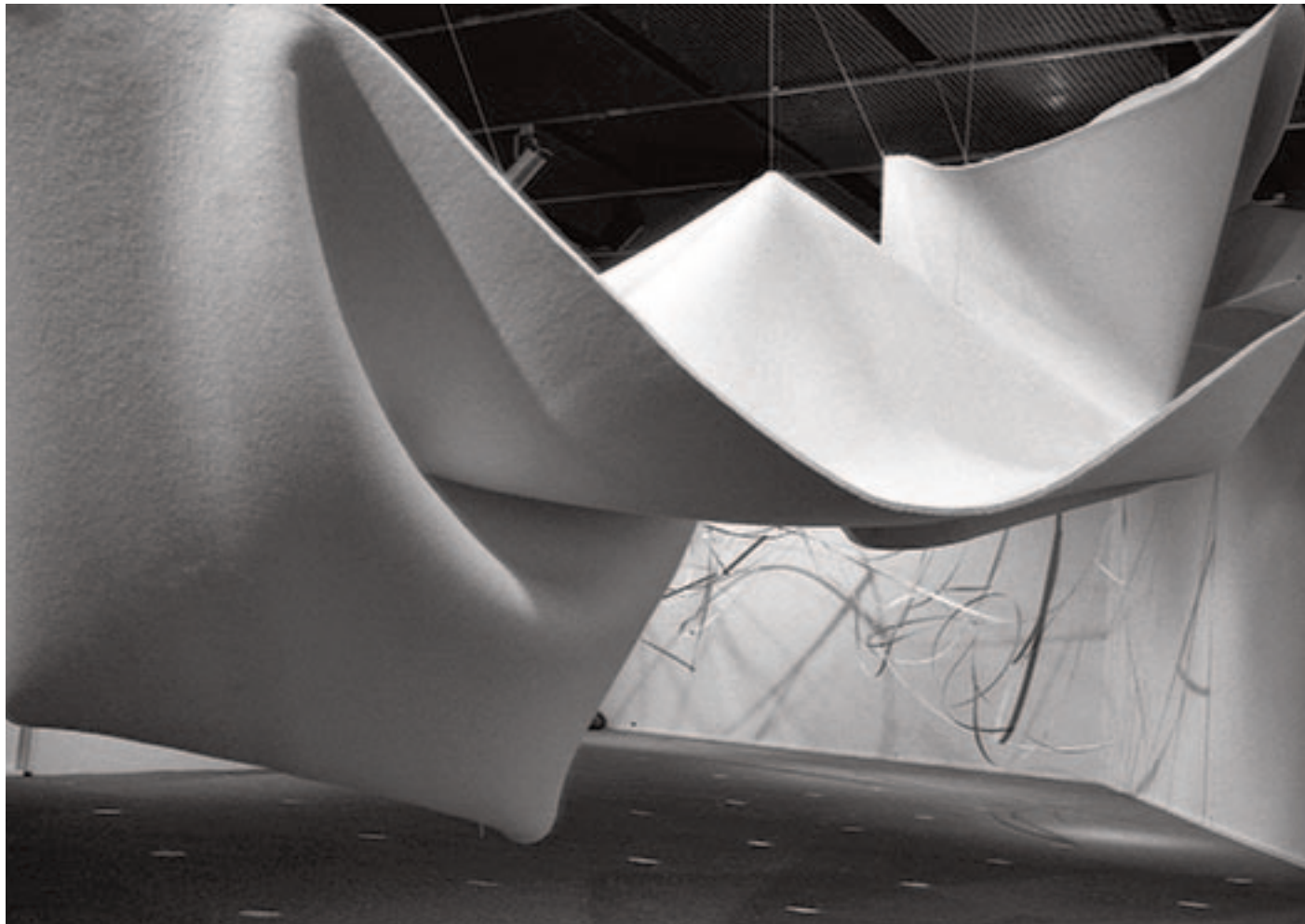
In its October issue, the review *L'Œil* published a wonderful study of Vera, written by Lerner De Vecchi. The author celebrated two other tributes to her talent that also took place in Paris. At the Musée des Arts Décoratifs she was a "scenographer" for the exhibition "Fibres art 85," rolling out long metal tubes that were reflected in wall mirrors to enlarge the perception of the works presented, which she preferred to call "soft art." According to the article, Vera believed in the "religion of the textile." Concurrently, the Pierre Lescot gallery, on the rue Saint-Martin, held its first exhibition of her work, "Vera Székely," from November 6 to December 7, an experience that would be repeated in 1992.

In 1986, Vera's installations were shown in Germany in Ulm for the festival Traum vom Fliegen (The dream of flying), in Nice at the National Congress of the Architects Union (UNSEA), in Dieppe at the Centre d'Action Culturel Jean-Renoir, and in Reims at the Espace André-Malraux. Vera invented a stage set for the play *Woyzeck*, which premiered on November 12 at the Salle des Tanneurs in Tours, directed by José Manuel Cano Lopez, with music by György Kurtág and text by Georg Büchner. A tangle of pale perches, a minimalist set, enclosed the drama's actors following the changes in light.

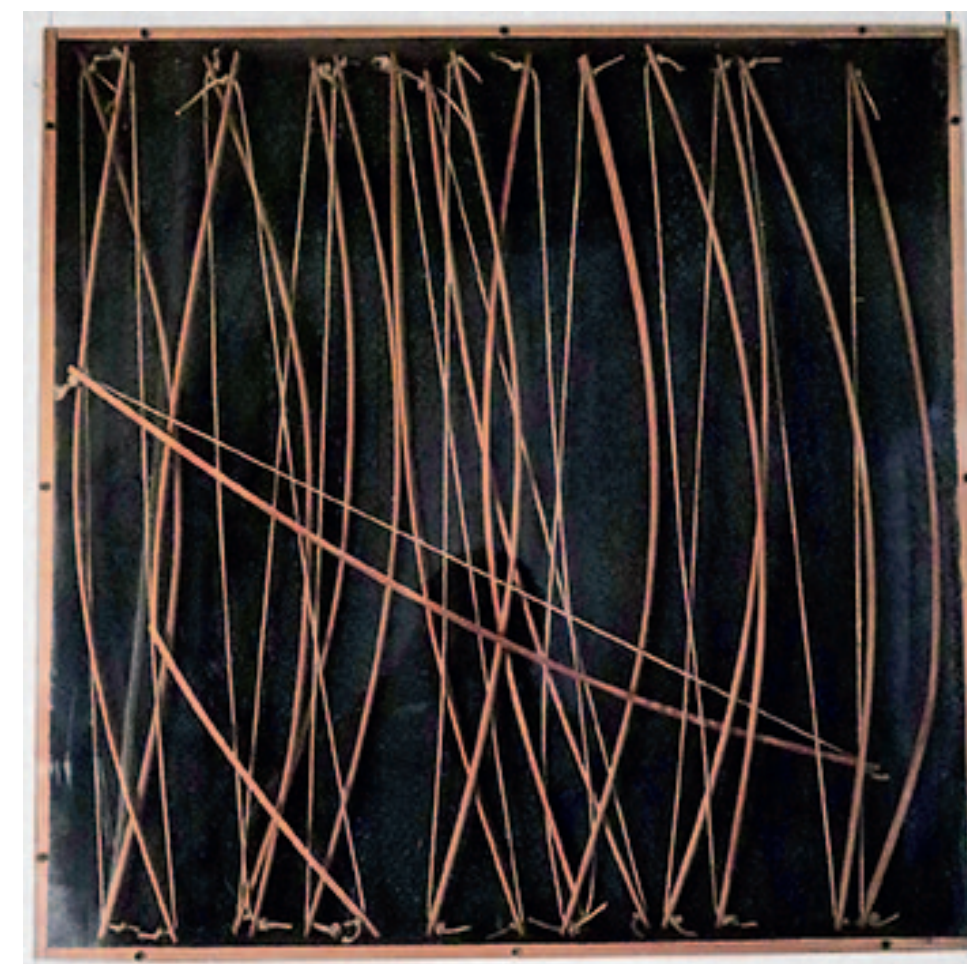
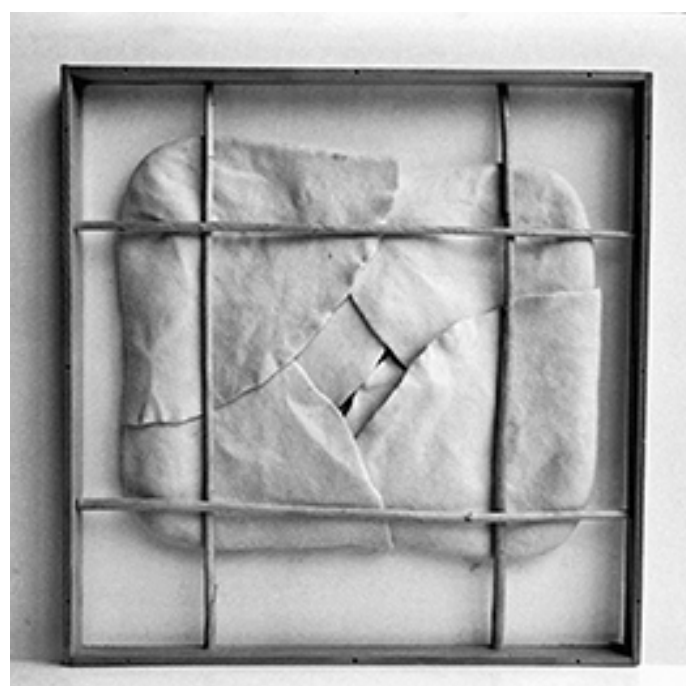
The year 1987 marked the launch of her traveling exhibition in Northern Europe. Under the curatorship of Christain Dumon, Vera mounted her











Boîtes, technique mixte, 97 x 97 x 20,5 cm, années 1980.  
Œuvres présentées à l'exposition « Vera Székely », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1985.  
En haut à gauche et en bas à droite, collection Centre national des arts plastiques, en dépôt au musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun.

Page de droite  
Boîtes, techniques mixtes, 65 x 65 cm, années 1980.  
Œuvres présentées à l'exposition « Vera Székely », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1985.  
Collection privée.



1986 marque le démarrage de son exposition itinérante en Europe du Nord. Sous le commissariat de Christian Dumon, Vera monte ses installations dans sept instituts français à Copenhague, Stavanger, Helsinki, Édimbourg, Manchester, Amsterdam et Stockholm d'octobre 1986 à mars 1989.

Cet itinéraire européen ne la limite pas dans ses actions puisqu'on retrouve en 1987 ses voiles armées au Maroc, à Casablanca, puis au Danemark, du 22 octobre au 22 novembre, à la Kunsthallen d'Odense pour une exposition intitulée « Fra tomhedens vaegt mod vægtløshedens fylde » (« Du poids du vide à la plénitude de l'apesanteur »).

Au début de l'année suivante, Vera revient en Suède à Lund avec un lourd projet, *Förbjudet (Forbiddén ou Interdit)*, installation prévue pour onze salles sur 450 mètres carrés.

La Lunds Konsthall l'accueille du 31 janvier au 6 mars. Après une rencontre avec Marianne Nanne-Bråhammar, sa directrice, et en avoir tracé les grandes lignes dans le sucre en poudre déposé sur une table de café à Paris, le projet est rédigé sur un document composé d'une quinzaine de pages tapées à la machine et de dessins au feutre de couleur. C'est une charge contre les multiples interdits que ce pays s'impose au sein d'une liberté apparente. Pour la première fois, il s'agit d'une œuvre conceptuelle, préparée, mûrie, écrite et schématisée, chose tout à fait contraire à ses installations toujours spontanées, toujours différentes, adaptées sur place au lieu.

Le catalogue est bilingue, suédois/anglais. Il rend compte de la diversité des salles mais également, par ses photographies, de certaines réactions du public. Un texte d'Orvar Löfgren, professeur d'ethnologie, illustre brillamment le propos de Vera qu'elle a noté en préambule de son projet : « Le parcours devrait être grave – et par conséquent ne pas manquer d'humour. »

installations at seven French institutes in Copenhagen, Stavanger, Helsinki, Edinburgh, Manchester, Amsterdam and Stockholm, from October of that year to March 1989.

This European itinerary did not limit her actions since her supported sails were found in spring 1987 in Casablanca, Morocco, then in Denmark, from October 22 to November 22, at the Kunsthallen of Odense for an exhibition titled "Fra tomhedens vaegt mod vægtløshedens fylde" ("From the weight of the void to the plenitude of weightlessness").

At the beginning of the following year, Vera returned to Sweden with a heavy project, *Förbjudet (Forbiddén or Interdit)*, an installation planned for eleven rooms over 450 square meters in Lunds Konsthall, from January 31 to March 6. After a meeting with Marianne Nanne-Bråhammar, the museum's director, and having traced its main lines in powdered sugar on a table in a Paris café, the project was written on a document composed of fifteen typed pages and colored felt-marker drawings. It was a charge against the many prohibitions that Sweden imposed within a seeming sense of freedom. For the first time, it concerned a conceptual, prepared, ripened, written and schematized work, something totally contrary to Vera's always spontaneous, always different installations, adapted onsite to the place where they were held.

The catalogue is bilingual—in Swedish and English. It provides an account of the diversity of the rooms, but also, through its photographs, of certain reactions of the public. A text by Orvar Löfgren, an ethnology professor, brilliantly illustrates Vera's subject, noted by her as a preamble to her project. "The itinerary should be serious—and consequently not lack humor."

In April, Vera's works were exhibited for a month at the Bibliothèque Louis-Aragon in Choisy-le-Roi, before being transported to Trouville for a showing from August 5 to September 28 in three venues, the lobby of the city hall and the

En avril, pour un mois à la bibliothèque Louis-Aragon de Choisy-le-Roi, les œuvres de Vera sont présentes avant d'être transportées à Trouville du 5 août au 28 septembre en trois lieux, le hall de la mairie et la piscine pour ses *Structures en tension*, la villa Montebello qui accueille ses *Articulations*. Philippe Van de Walle y réalise un court-métrage, *Vera Székely à Trouville*, qui permet à la créatrice de s'exprimer brièvement.

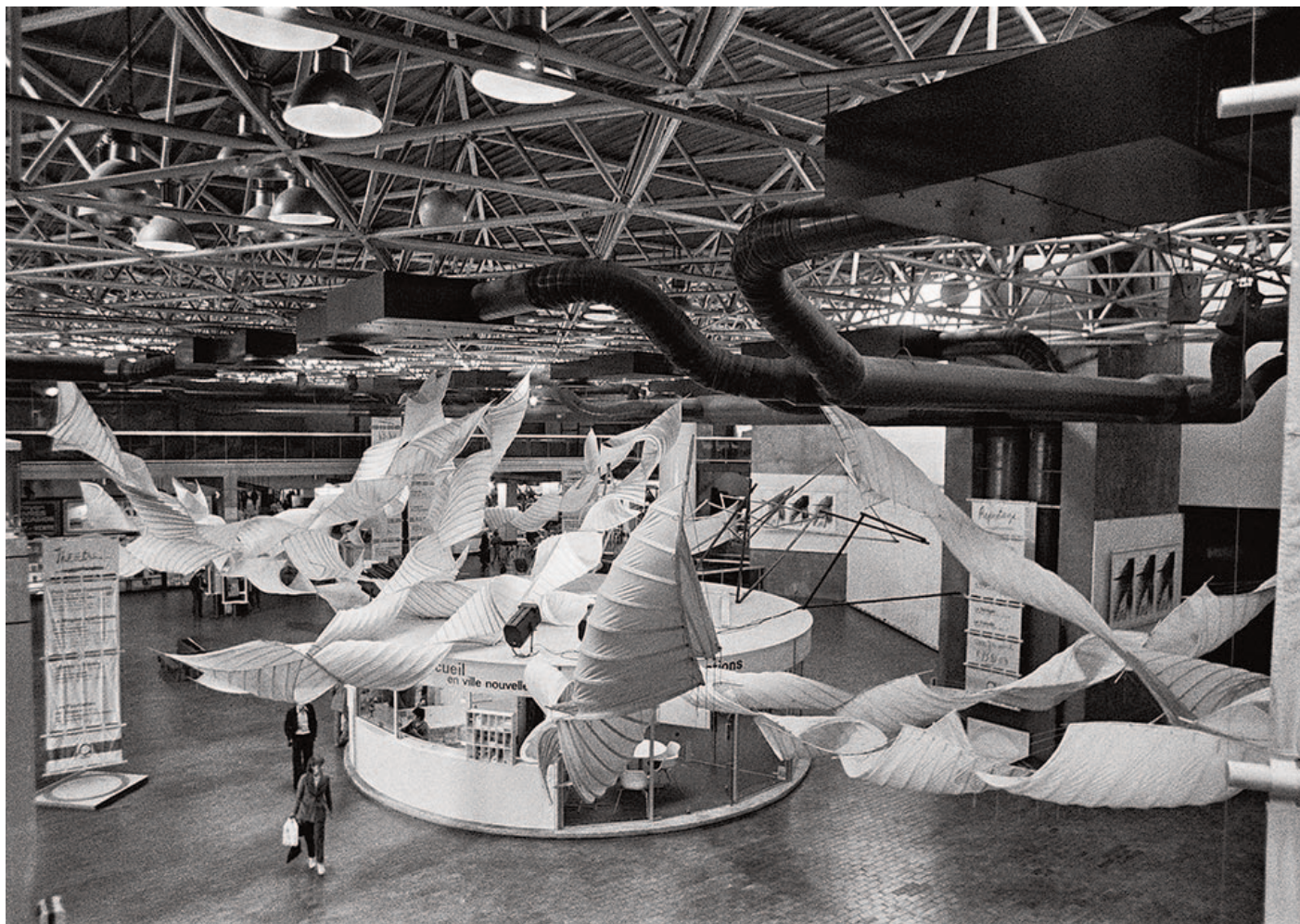
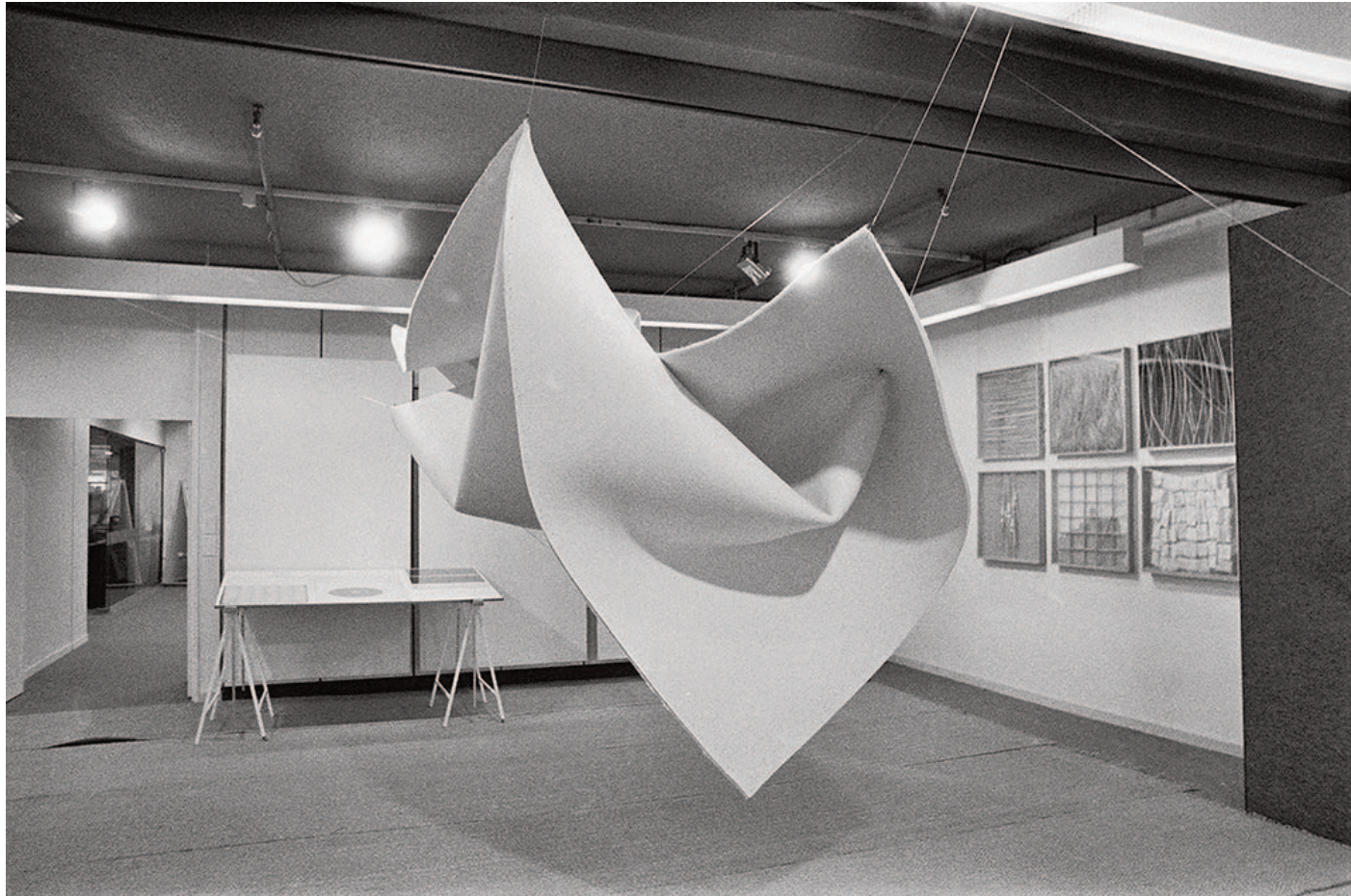
Du 21 mars au 30 mai 1989, Vera monte une installation au Parvis 3-Espace culturel de Pau. Courbes noires, volutes blanches et articulations rouges se disputent l'espace. Cinq jours en mai se passent près de Vaison-la-Romaine, au Centre international d'art et de sculpture du Crestet, l'ancienne maison-atelier du sculpteur François Stahly construite à la fin des années 1960 par son fils, Bruno. Avec une équipe enthousiaste d'étudiants des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence, Vera envahit les locaux de noires installations, ainsi que le parc et la remarquable structure de béton avec *La Ligne de feu*, succession d'articulations rouges.

Parmi eux, Véronique Tornatore rédige : « Le plus important, c'était de construire l'image que nous communiquait Vera, et pour cela, il fallait entrer autant que possible dans son mode de création : parler, travailler, parler. C'est dans cette atmosphère que nous avons vécu ; avec l'envie sans cesse de poursuivre, rajouter un segment, l'articuler, lui trouver sa direction, son équilibre. Il y avait l'énorme confiance que nous faisait Vera. [...] Tout est allé très vite, on est vraiment contents, *La Ligne de feu* est terminée. Seule la préparation des poutres prit du temps : choix de la longueur des segments et peinture en rouge de Chine. Puis en une matinée nous avons "allumé" et enterré l'éclair qui traverse la forêt pour venir s'enfoncer 200 mètres plus loin, dans le sol, au pied de la Fondation. Deux longues poutres de 6 mètres donnent nais-

Exposition, centre culturel Le Parvis, Tarbes, 1982.







Exposition « Poesi i rymden », Kulturhuset, Stockholm, 1983.

Page de gauche  
Exposition « Rencontre n° 01 espace, temps, forme », Agora, Évry, 1983.



sance et fin à ce long éclair articulé par des segments plus courts de 1 à 4 mètres. "C'est comme un jeu", nous a dit Vera, on le fait parce qu'il y a du danger et qu'on s'amuse. Du danger aussi parce qu'on provoque le hasard, "le hasard objectif" dont Breton parlait et qui semble ici si précieux. Maintenant, là, dans la colline ou sur les toits de la Fondation, *La Ligne de feu* vit par le souvenir que j'ai de sa construction ! Au détour d'un arbre, en montant le petit escalier<sup>10</sup>. »

Bien que prévue pour être définitive, cette installation se verra démontée par la suite ; l'ensemble architectural et son parc forestier de 7 hectares, qui avait été acquis en 1983 par le Centre national des arts plastiques, furent placés en 2003 en liquidation judiciaire et laissés à l'abandon depuis. Construite pour être éternelle, *La Ligne de feu* fut démantelée, les chevrons rouges de Chine furent rapatriés à Aix-en-Provence par Annie Terrier à la Cité du livre.

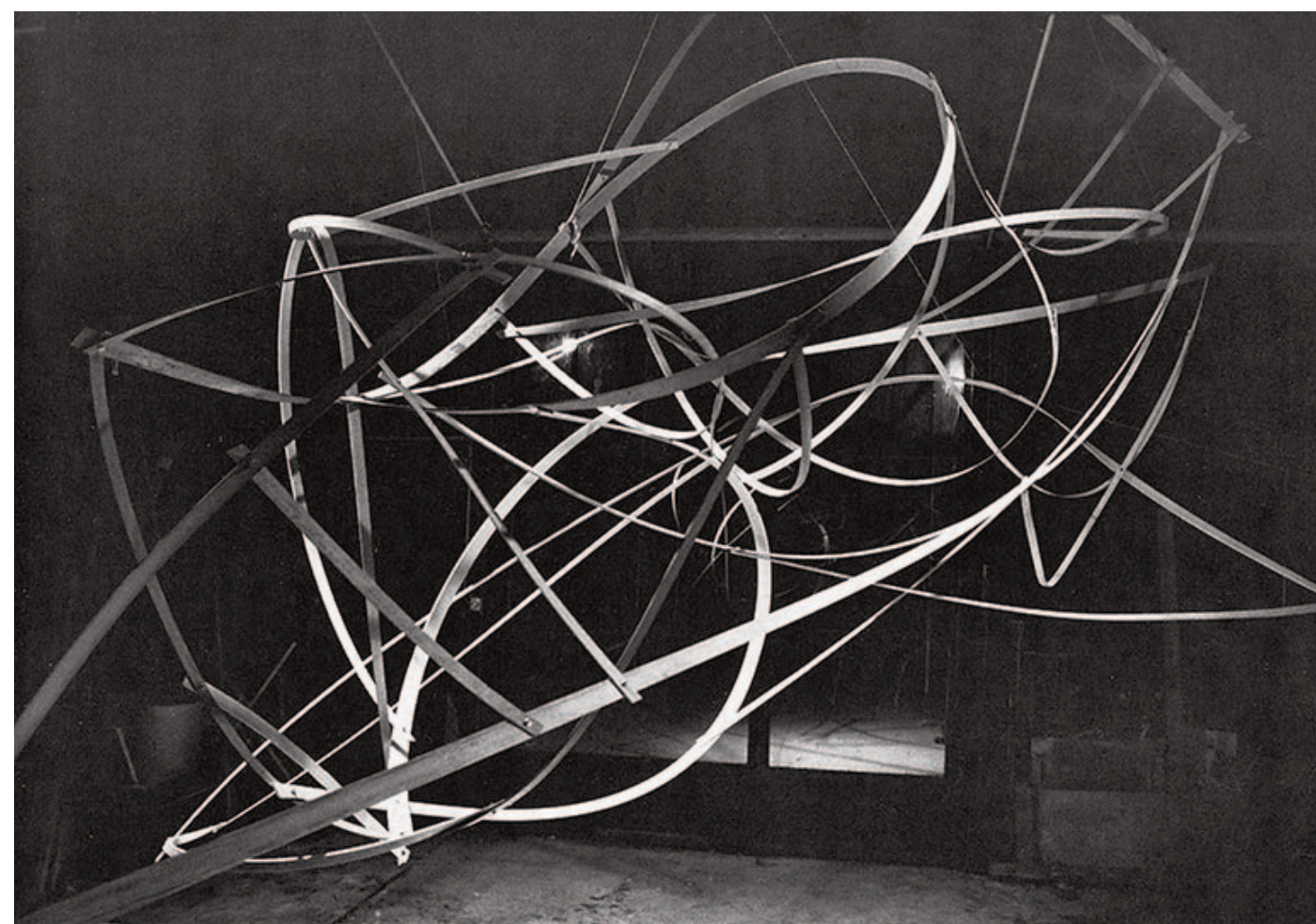
Deux événements sont à rapporter en 1990, l'exposition à l'abbaye de Fontevraud avec ses écritures spatiales sous les coupes du Grand-Moûtier, et surtout celle de Tokyo, du 24 mars au 27 mai, à la TOM Gallery of Touch Me Art dirigée par Harue Murayama. Invitée, Vera séjourne au Japon le temps de l'exposition et, curieuse de tout, parcourt la ville dont elle ramène un nouveau support, le papier froissé.

C'est à Annecy, l'année suivante, à l'occasion des Journées internationales du cinéma d'animation, du 1<sup>er</sup> au 6 juin, que Vera installe ses voiles dans le forum de Bonlieu, ainsi que deux importantes sculptures de tourets de câbles, colorées

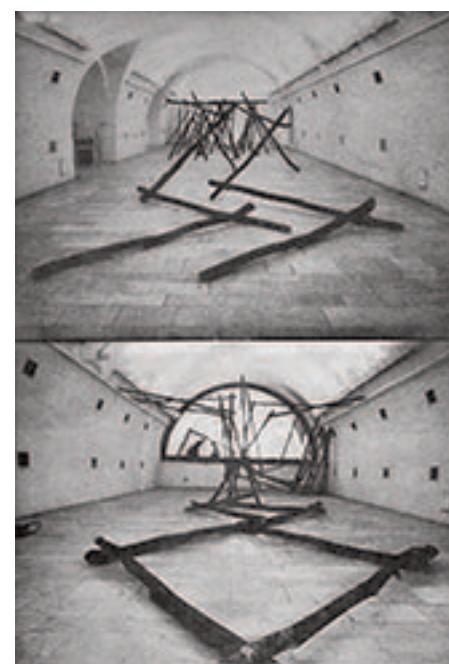
10 Notes du stage effectué avec Vera Székely pour la réalisation de ses installations au Centre international d'art et de sculpture du Crestet, 19-24 mai 1989.

Scénographie pour *Woyzeck* de Georg Büchner, salle des Tanneurs, Tours, 1986. Mise en scène de José Manuel Cano Lopez, environnement sonore de György Kurtág.

Page de droite  
Écritures en espace, photographies publiées dans le catalogue de l'exposition « Vera Székely », Kunsthallen, Brandts Klædefabrik, Odense, 1987.







Articulations, Pécsi Galéria, Pécs, Hongrie, 1985.

Page de gauche  
Installations éphémères dans les sablières de Janvry, 1992.

et miroitantes, et enfin le triangulaire *Verger* de 365 arbres de matière plastique rouge et noire.

En août, elle participe à « Configura 1 », à Erfurt en Allemagne (ex-Allemagne de l'Est), où 272 artistes de 22 pays européens présentent leurs œuvres, sur une surface totale de 6 000 mètres carrés.

Du 6 septembre au 12 octobre, à l'Espace des arts de Colomiers, elle expérimente ses papiers japonais, pliés, trempés dans l'encre de Chine, ses papiers goudronnés, ses toiles de sacs encrées utilisées comme matrice. L'exposition se partage entre l'éphémère et le permanent et porte plusieurs titres : « Traces » mais aussi « Photographies », et en sous-titre « Photos. Travaux papiers. Installation ». Les photographies de Vera sont ce qu'elle appelle des « traces » inventées par la nature ou par le temps. Les graphies sont donc ces grands papiers japonais « pliés-trempés-dépliés » au graphisme incertain mais puissant qui couvrent les cimaises.

Pour la création du Space Camp de Redu en Belgique, elle monte un projet de tubulures arachnéennes dressées vers le ciel qui n'obtient probablement pas son laissez-passer.

En 1991, c'est dans des galeries parisiennes que l'on retrouve Vera pour deux expositions similaires qui se chevauchent en mars et avril, espace Archide, rue du Faubourg-Saint-Antoine, du 20 mars au 30 avril, et galerie Pierre Lescot, rue Saint-Martin, du 2 avril au 30 avril.

En septembre, elle s'envole pour le Brésil. Rio de Janeiro la reçoit à la Casa France, où trois vastes salles sont réservées à ses installations et des cimaises à ses papiers japonais. Elle accroche également ses photographies de traces.

À son retour, elle supervise une installation durable dans un ensemble immobilier à l'Arénas, quartier d'affaires, au Patio du Phare à Nice. Cette *Galaxie* se compose de treize sphères multicolores en fibre de verre suspendues entre cinq

swimming pool for her *Structures en tension*, and Villa Montebello for her *Articulations*. Philippe Van de Walle made a short film on her works, *Vera Székely à Trouville*, which permitted the creator to briefly express herself.

From March 21 to May 30, 1989, Vera mounted an installation at the Parvis 3-Espace Culturel of Pau. Black curves, white volutes and red articulations vied for the space. Five days in May were spent near Vaison-la-Romaine, at the Centre International d'Art et de Sculpture of Le Crestet, the former house-studio of the sculptor François Stahly, built in the late 1960s by his son Bruno. With an enthusiastic team of students from the school of fine arts of Aix-en-Provence, Vera invaded the premises with black installations, as well as the park and the remarkable concrete structure with *La Ligne de feu* (*The Line of Fire*), a series of red articulations. One of the students, Véronique Tornatore, wrote:

"The most important thing was to build the image that Vera communicated to us, and to do that, we had to enter as much as possible her creation mode: talking, working, talking. It was in this atmosphere that we lived; with the never-ending desire to continue, to add a segment, connect it, find its direction, its balance. There was the enormous trust that Vera placed in us. [...] Everything went very quickly, we were really happy, *La Ligne de feu* was finished. Only the preparation of the beams took time: choice of the length of the segments and painting in Chinese red. Then in one morning we 'lit' and buried the flash that crossed the forest to plunge into the ground 200 meters farther, at the foot of the foundation. Two 6-meter-long beams gave birth and an end to this long flash articulated by shorter segments of 1 to 4 meters. 'It's like a game,' Vera said to us. We did it because there was danger and because we had fun. Danger also because we provoked chance, 'the objective chance' that Breton talked about and that seemed so precious here. Now,





Installation *Förbjudet* (*Forbidden ou Interdit*), Lunds Konsthall, Suède, 1988.

here, on the hill or the roofs of the Foundation, *La Ligne de feu* lives through the memory that I have of its construction! Going past a tree, going up the small staircase."<sup>11</sup>

Although planned to be permanent, this installation would subsequently be dismantled; the architectural complex and its wooded park of seven hectares, which had been acquired in 1983 by the Centre National des Arts Plastiques, was declared bankrupt in 2003 and abandoned. Built to be eternal, *La Ligne de feu* was dismantled and the Chinese red chevrons were transported to Aix-en-Provence by Annie Terrier to the Cité du Livre.

Two events in 1990 are noteworthy: the exhibition at the Fontevraud abbey with Vera's spatial writings under the cupolas of Le Grand-Moûtier and, most

<sup>11</sup> Notes concerning the internship with Vera Székely for the execution of her installation at the Centre International d'Art et de Sculpture of Le Crestet, May 19–24, 1989.





La Ligne de feu, Centre international d'art et de sculpture, Le Crestet, 1989.

especially, that in Tokyo, from March 24 to May 27, at the TOM Gallery of Touch Me Art run by Harue Murayama. Invited to the exhibition, Vera stayed in Japan for its duration and, curious about everything, crisscrossed the city from which she brought back a new creative material, creased paper.

The following year, on the occasion of the Annecy International Animated Film Festival, June 1–6, Vera installed her sails in the Bonlieu forum, as well as two major sculptures of colored and shimmering cable drums, and lastly the triangular *Verger (Orchard)* of 365 trees in red and black plastic.

In August, she took part in *Configura 1*, in Erfurt in Germany (former East Germany), at which 272 artists from twenty-two European countries presented their work over a total area of 6,000 square meters.

From September 6 to October 12, at the Espace des Arts of Colombiers, Vera experimented with her folded Japanese paper dipped in India ink, her tarred papers and inked sackings used as a matrix. The exhibition was divided between the ephemeral and the permanent and had several titles: “Traces” but also “Photographies,” and as a subtitle “Photos. Travaux papiers. Installation.” The photographs are those that Vera took of what she called “traces” invented by nature or time. The writings are large “folded-dipped-unfolded” Japanese papers with uncertain but powerful graphics that cover the picture rails.

For the creation of the Space Camp of Redu in Belgium, she mounted an installation of gossamer tubes erected skyward, which probably failed to obtain its *laissez-passer*.

In 1992, Vera could be found once again in Paris for two similar exhibitions that overlapped in March and April, at the Archide space, on the rue du Faubourg-Saint-Antoine, from March 20 to April 30, and at the Pierre Lescot gallery, on the rue Saint-Martin, from April 2 to 30.



Installation au Centre international d'art et de sculpture, Le Crestet, 1989.

In September, she flew to Brazil. Rio de Janeiro received her at the Casa France in which three enormous rooms were reserved for her installations and picture rails for her Japanese papers. She also hung her photographs of traces.

When she returned to France, she supervised a durable installation in a real-estate complex in the Arénas, a business district in Nice. This *Galaxie* is composed of thirteen fiberglass multicolored spheres hung between five tall buildings, turning in the air on their axis and reverberating to infinity in the mirrored façades.

Following this, Vera placed her red articulations on the green grass of the park of La Celle-Saint-Cloud. She then traced a *Calligraphie en espace* in the lobby of the François-Arago high school of Villeneuve-Saint-Georges, which, designed to be imperishable, later disappeared.

A more rigid sculpture, designed for the twenty-fifth anniversary of the Culture et Loisirs de Noailles in Oise, was structured using red or black lacquered metal angle iron. Still in place, it dominates the prefabricated building stemming from the “Mille-Clubs de jeunes” operation, launched by the state in 1967 to give the region socio-educational facilities. The building has been deserted since 2017 but the sculpture still remains, in total anonymity.

Vera installed her *Calligraphies en espace* in the rooms of the Royal Academy of Art, Edinburgh, Scotland.

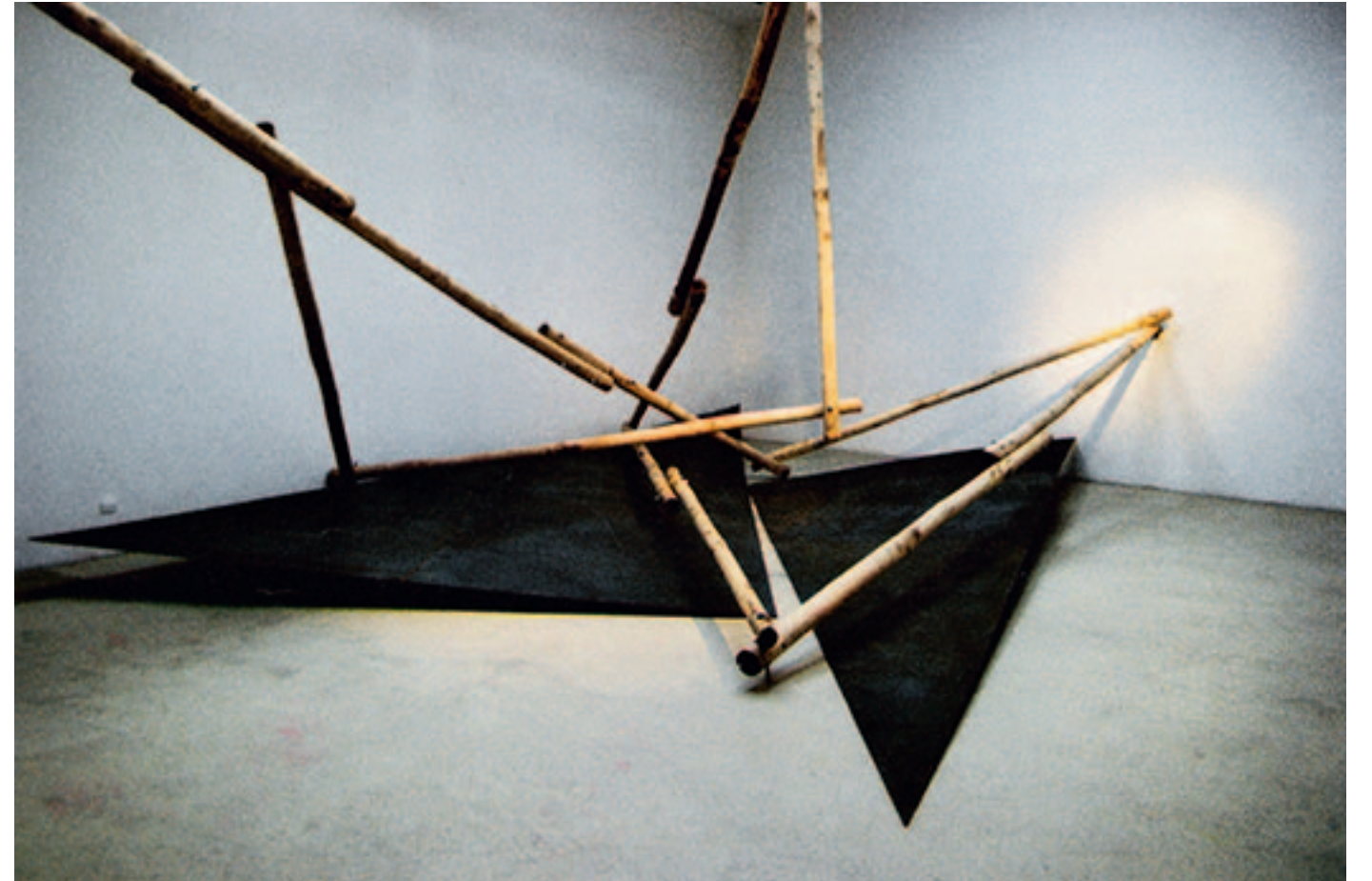
The exhibition at the Institut Français of Cologne, in 1993, was linked to her project *Spur-Los* for the city of Potsdam: “On an oval body of water—25 meters long, 12 meters wide—float six spheres, which are moored but can change places. Every 15 minutes, a fog treatment almost makes the spheres disappear ... then they reappear.”<sup>12</sup> The concept, which was to be included in the rehabilitation of

12 Archives of Vera Székely. Typewritten text.

Page 178  
Installation, abbaye de Fontevraud, 1990.

Page 179  
Installation, espace Archide, Paris, 1992.  
Installation, Royal Academy of Arts, Édimbourg, 1992.







hauts bâtiments, tournant en l'air autour de leur axe et se réverbérant à l'infini dans les façades en miroir.

Elle place ensuite ses articulations rouges sur l'herbe du parc de La Celle-Saint-Cloud. Et trace une *Calligraphie en espace* dans le hall d'entrée du lycée François-Arago de Villeneuve-Saint-Georges, qui, conçue pour être permanente, a disparu.

Plus rigide est la sculpture conçue pour les 25 ans du Culture et Loisirs de Noailles (CLN) dans l'Oise, structurée à l'aide de cornières métalliques laquées rouge ou noire. Toujours en place, elle domine le bâtiment en préfabriqué issu de l'opération « Mille-Clubs de jeunes », lancée par l'État en 1967 pour doter les régions d'équipements socio-éducatifs. La construction est désertée depuis 2017, mais la sculpture demeure dans un total anonymat.

En 1993, Vera dresse ses *Calligraphies en espace* dans les salles de la Royal Scottish Academy d'Édimbourg.

L'exposition de l'Institut français de Cologne est en liaison avec son projet *Spur-Los* pour la ville de Potsdam : « Sur un plan d'eau ovale – 25 mètres de long, 12 mètres de large – six sphères flottent, qui sont amarrées mais peuvent changer de place. Toutes les quinze minutes, une brumisation fait presque disparaître les sphères... puis elles réapparaissent<sup>11</sup>. » Le concept devant trouver place dans la réhabilitation du canal de Potsdam n'est pas concrétisé ; l'originalité du projet ne correspondait sans doute pas avec l'image rigide de la ville, ce qu'avait craint Vera.

Une exposition de groupe est organisée du 4 au 18 juin 1994 par la municipalité de Chilly-Mazarin, « D'art et d'Essonne, expressions contemporaines », réunissant neuf artistes régionaux, « universels », selon la phrase de Jean-Pierre Pincemin

11 Archives de Vera Székely. Texte dactylographié.

the Potsdam canal, never materialized; the project's originality undoubtedly did not correspond to the rigid image of the city, which was what Vera feared might happen.

A group exhibition was held from June 14 to 18, 1994, by the municipality of Chilly-Mazarin, "D'art et d'Essonne, expressions contemporaines," bringing together nine regional "universal" artists, using Jean-Pierre Pincemin's phrase highlighted in the catalogue: "To be universal, you must be somewhere." Vera took part in it, as did Jean-Pierre Pincemin and Bengt Lidström.

"Rythmes," an exhibition organized by the Artem gallery association, was held in Quimper from June 17 to August 27. Then Vera installed her sails, for what would be the last time, in Aix-en-Provence for the Fête du Livre organized from October 20 to 23 by Annie Terrier, in the Cité du Livre, a former match factory. The mounting was completed in ten days, and the same impassioned team installed the articulations that had been abandoned and transported from Le Crestet. Vera improvised a poster for the catalogue's cover, a stylized hand, her hand, on a spotted ground, like a farewell.

On December 24, 1994, in Mulleron, she died peacefully, alone. On March 17, 1998, Aleksandra Kroh succeeded in having *Contretemps*, Vera Székely's last writings, published and she wrote a sensitive preface for the book providing an insight into the personality and art of her late friend.

placée en exergue du catalogue : « Pour être universel, il faut être de quelque part. » Vera y participe, Jean-Pierre Pincemin et Bengt Lidström également.

Vera enchaîne avec « Rythmes » à Quimper, du 17 juin au 27 août, exposition organisée par l'association galerie Artem. Puis elle installe ce qui sera la dernière fois ses voiles à Aix-en-Provence pour la fête du Livre organisée du 20 au 23 octobre 1994 par Annie Terrier, dans la Cité du livre, cette ancienne manufacture d'allumettes. En dix jours, le montage est achevé, la même équipe passionnée installe les articulations abandonnées et rapatriées du Crestet. Vera improvise une affiche reprise pour la couverture du catalogue, une main stylisée, sa main, sur un fond tacheté, comme un adieu.

Le 24 décembre, à Mulleron, seule, elle s'éteint doucement.

Le 17 mars 1998, Aleksandra Kroh parvient à faire éditer *Contretemps*, les derniers écrits de Vera Székely, et elle en rédige une postface sensible qui donne toutes les clés pour aborder la personnalité et l'art de l'amie disparue.

Installation, carrières de Janvry, 1992.  
Illustration publiée en couverture du catalogue de l'exposition « Véra Székely. Pesanteur-apesanteur-travaux papier-boîtes », Maison des arts et de la culture, Créteil, 1985.







*Calligraphie en espace*, lycée François-Arago,  
Villeneuve-Saint-Georges, 1992.



*Installation*, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 1992.





# Œuvres Artworks

Vera, sujet zoomorphe, céramique et métal, avant 1954.



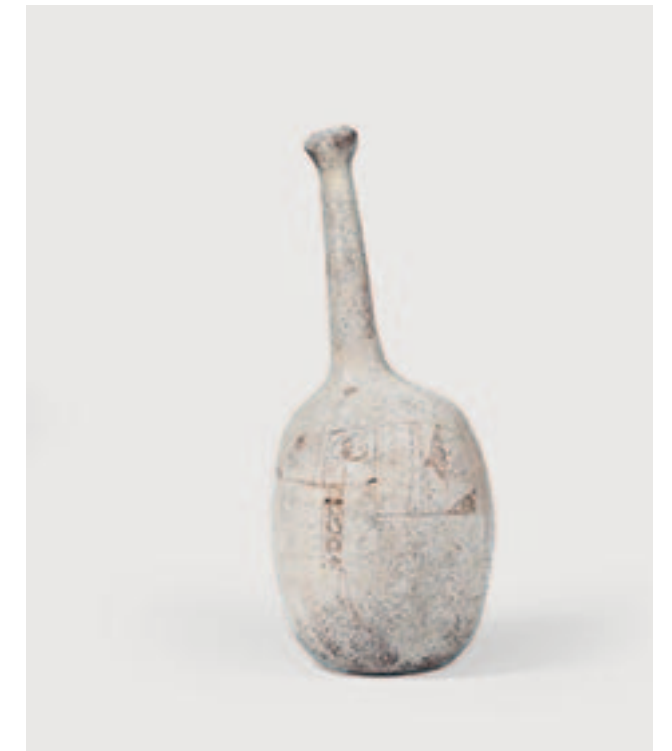


Composition murale réglable sur montants métalliques  
et bureau quatre tiroirs de Pierre Guariche



VII

Publicité de la galerie MAI dans *Maison française*, n° 129, juillet 1959. Au mur, plaque émaillée SZB.



SZB, vase, céramique émaillée incisée, h. 52 cm,  
1956.  
Collection privée.

SZB (non signé), vase, céramique émaillée incisée,  
h. 48 cm, 1956.  
Collection privée, Paris.

Vera et Pierre, vase double, céramique émaillée  
incisée, 57 x 37 x 22 cm, 1958.  
Collection privée.

Vera, vase, céramique émaillée incisée,  
50 x 40 x 22 cm, après 1957.  
Collection privée.





SZB, bouteille, céramique incisée, avant 1956.

Vera, vase, 1958.

Vera, vase, céramique incisée, 1958.

SZB, oiseau, céramique émaillée, 1952.

Vera, bougeoir, céramique émaillée, 1958.

SZB, vase, céramique émaillée incisée, avant 1956.

SZB, pot couvert, céramique émaillée incisée, avant 1956.





SZB (non signé), plat, céramique émaillée incisée, 5 x 39 x 17,5 cm, avant 1957.  
Collection privée, Washington DC.

SZB, coupe, céramique émaillée incisée, 5 x 21 x 13,5 cm, avant 1957.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.

SZB, coupe, céramique émaillée incisée, 10,5 x 24,5 x 32,5 cm, avant 1957.  
Collection privée.

*Page de droite*  
SZB, coupe, céramique émaillée incisée, 5,5 x 26,5 x 20,5 cm, 1955.  
Collection privée, Washington DC.

SZB, coupe, céramique émaillée incisée, 5,5 x 47 x 23 cm, 1955.  
Collection privée.







*Ci-contre et ci-dessous*  
SZB, plats, céramique émaillée, avant 1957.

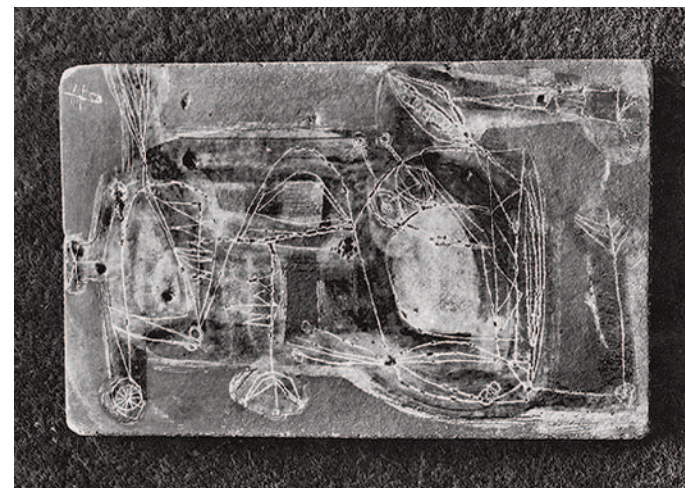
*En bas*  
Vera, coupes, céramique émaillée incisée, 1958.

*Page de droite*  
SZB, plat, céramique émaillée, 4 x 38 x 15 cm, avant 1957.  
Collection Flavien Gaillard, Paris.

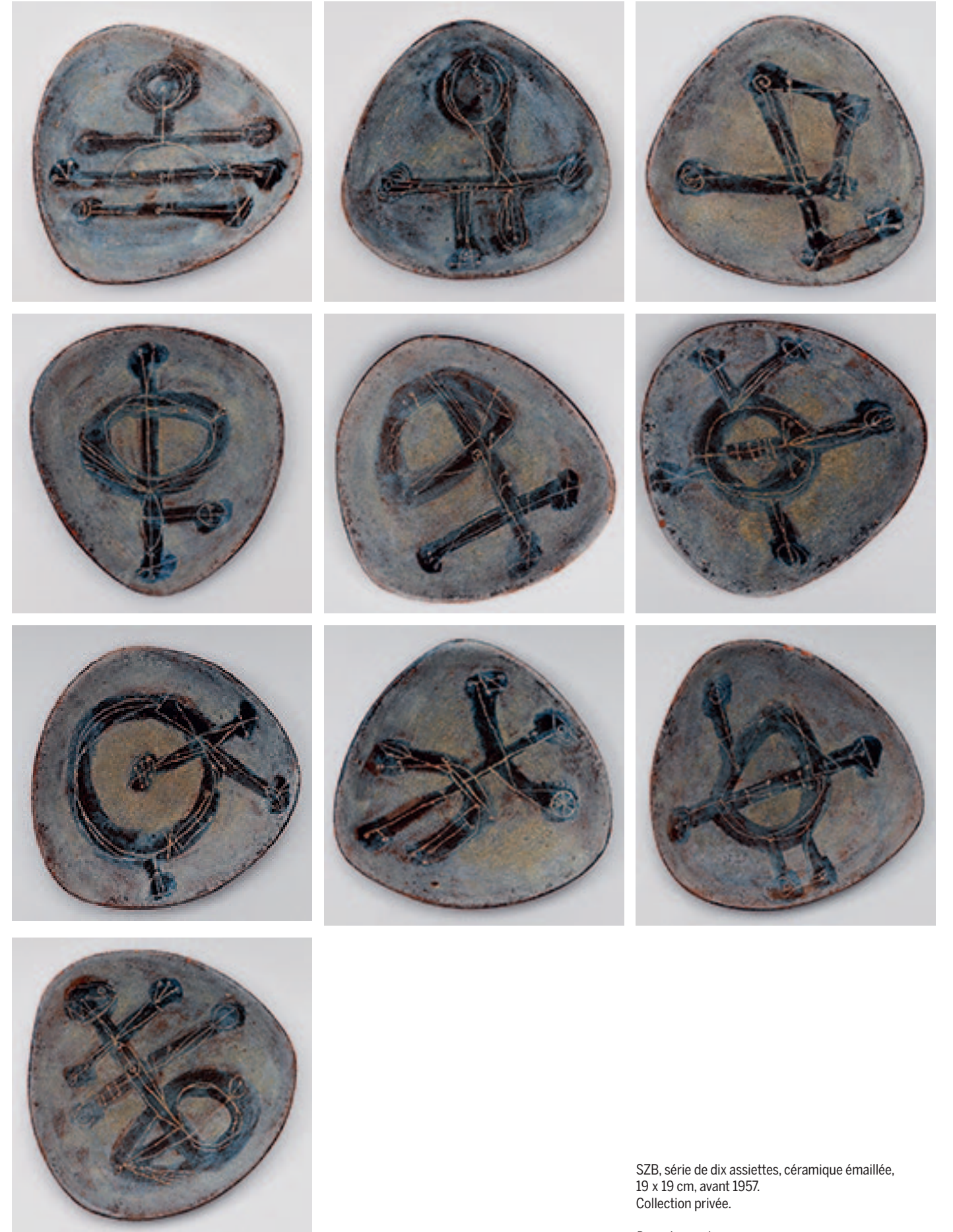
SZB, plat, céramique émaillée, 5,5 x 51 x 30,5 cm, avant 1957.  
Collection privée, Moscou.

SZB, coupe, céramique émaillée, 7,7 x 20 x 16,5 cm, avant 1957.  
Collection privée, Paris.

SZB, plat, céramique émaillée, 4 x 33 x 24,5 cm, avant 1957.  
Collection privée, France.







SZB, série de dix assiettes, céramique émaillée,  
19 x 19 cm, avant 1957.  
Collection privée.

*Page de gauche*  
SZB, coupe en amande, céramique émaillée,  
7 x 28 x 19 cm, avant 1957.  
Collection privée.





Vera, personnage, coupe et pot couvert,  
céramique émaillée incisée, 1958.

*Page de droite*  
SZB, pot couvert, céramique émaillée incisée,  
33,5 x 25,5 x 15 cm, avant 1957.  
Collection Lebois-Albertini, Paris.







Vera et Pierre, plat, céramique émaillée, L. 60 cm, 1959.  
Collection privée, Paris.

SZB, plat, céramique émaillée incisée, 5 x 39 x 26 cm, avant 1957.  
Collection privée.

*Page de droite*  
Vera et Pierre, vase, céramique émaillée, 34 x 20 x 20 cm.  
Collection privée, Londres.





SZB, coupe en amande, céramique émaillée incisée,  
6,5 x 21 x 18 cm, avant 1957.  
Collection privée, New York.



SZB, coupe spirale, céramique émaillée,  
7 x 41 x 29,5 cm, avant 1957.  
Collection privée.



SZB, coupe, céramique émaillée, 6 x 25 x 16,5 cm,  
avant 1957.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.



SZB, coupe, céramique émaillée incisée,  
6 x 37 x 21,5 cm, avant 1957.  
Collection privée.







SZB, coupe, céramique émaillée,  
28 x 32 x 29,5 cm, avant 1957.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.

SZB, coupe, céramique émaillée, 14,5 x 29 x 17 cm,  
avant 1957.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.



Vera, pot couvert, céramique émaillée incisée,  
h. 40,5 cm, après 1957.  
Collection Lebois-Albertini, Paris.

Vera, vase, céramique émaillée incisée,  
54,5 x 14 cm, après 1957.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.







Vera et Pierre, coupe, céramique émaillée incisée, 8 x 23 x 15 cm, après 1957.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.

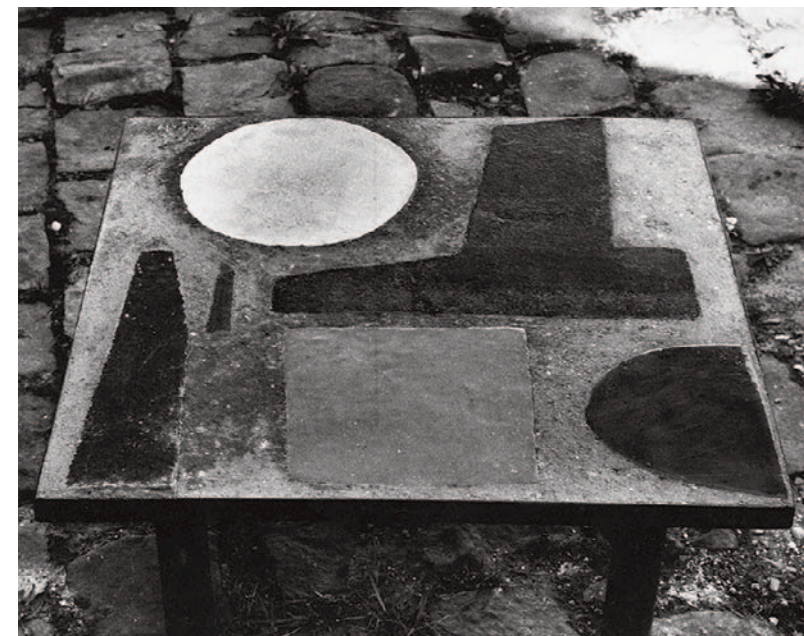
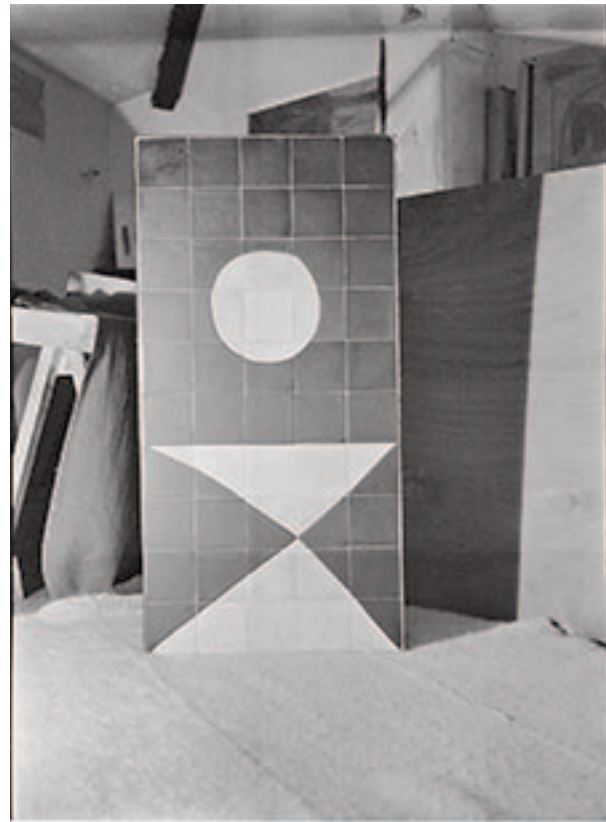
SZB, lampe organique, céramique émaillée, 42 x 18 cm, avant 1957.  
Collection privée, Hartford, États-Unis.

SZB, coupe, céramique émaillée incisée, 27 x 24 x 25 cm, avant 1957.  
Collection privée, Moscou, Russie.

*Page de droite*  
SZB, céramique émaillée incisée, 55 x 27,5 cm, avant 1957.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.





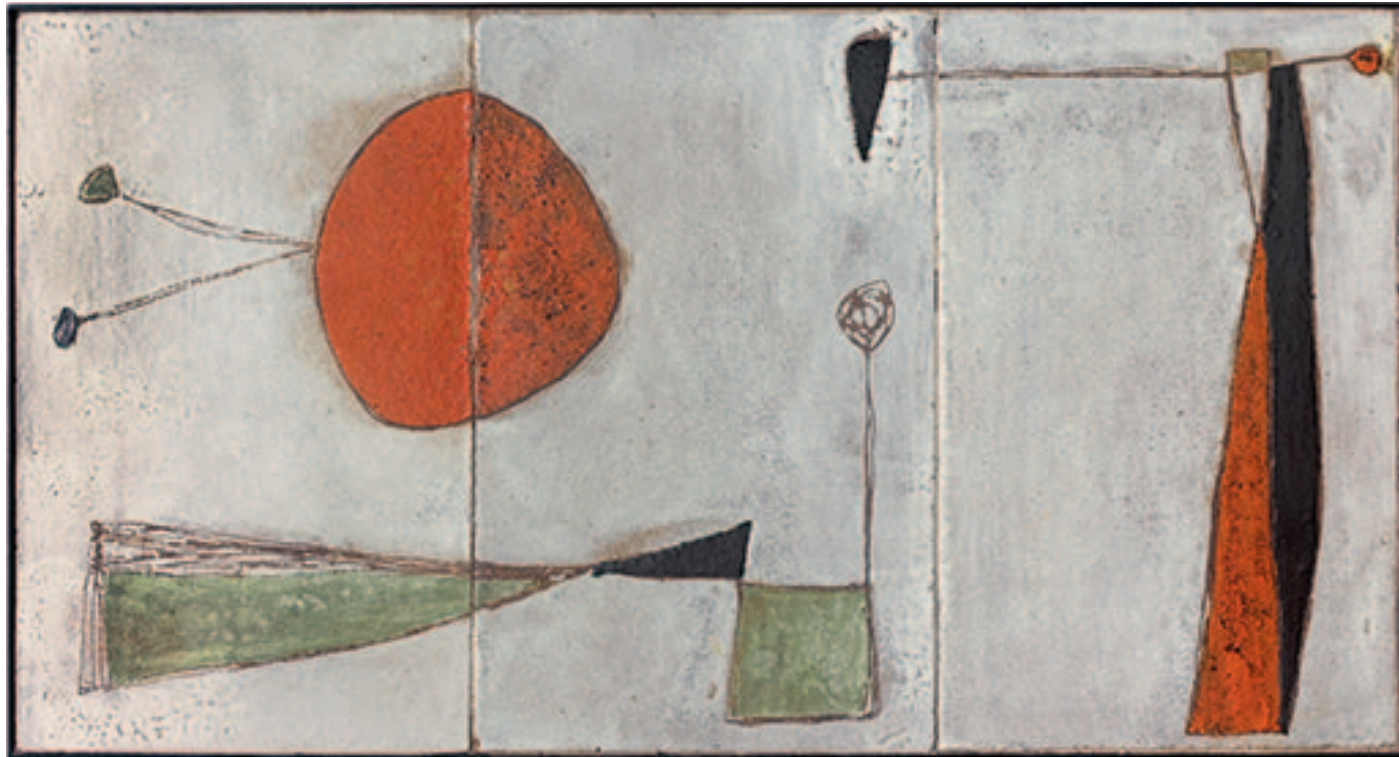


SZB, tables basses, céramique émaillée, avant 1953.

*En haut*  
SZB, tables basses, avant 1953.

*Ci-contre*  
Vera et Pierre, table basse, après 1957.





Vera, table basse, céramique émaillée incisée, 38 x 102 x 41,5 cm, 1958.  
Collection privée.

Vera (non signée), table basse, céramique émaillée incisée, 35 x 76 x 41 cm,  
1958.  
Collection privée.

*Page de droite*

Vera, table basse, lave émaillée, 35 x 40 x 40 cm, 1962.  
Collection Magen H. Gallery, New York.

Vera (non signée), table basse tripode, lave émaillée, 38 x 40 x 40 cm,  
1962.  
Collection privée.

*Pages suivantes*

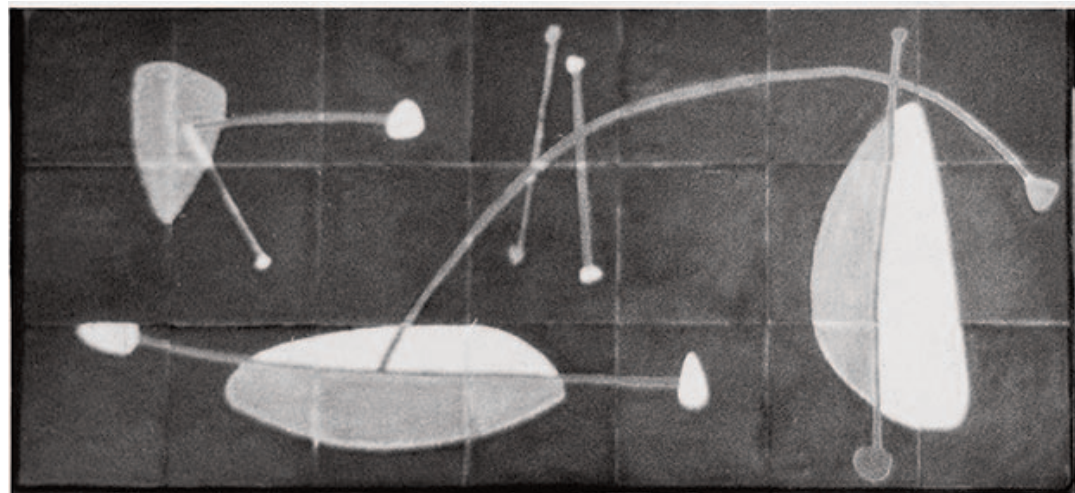
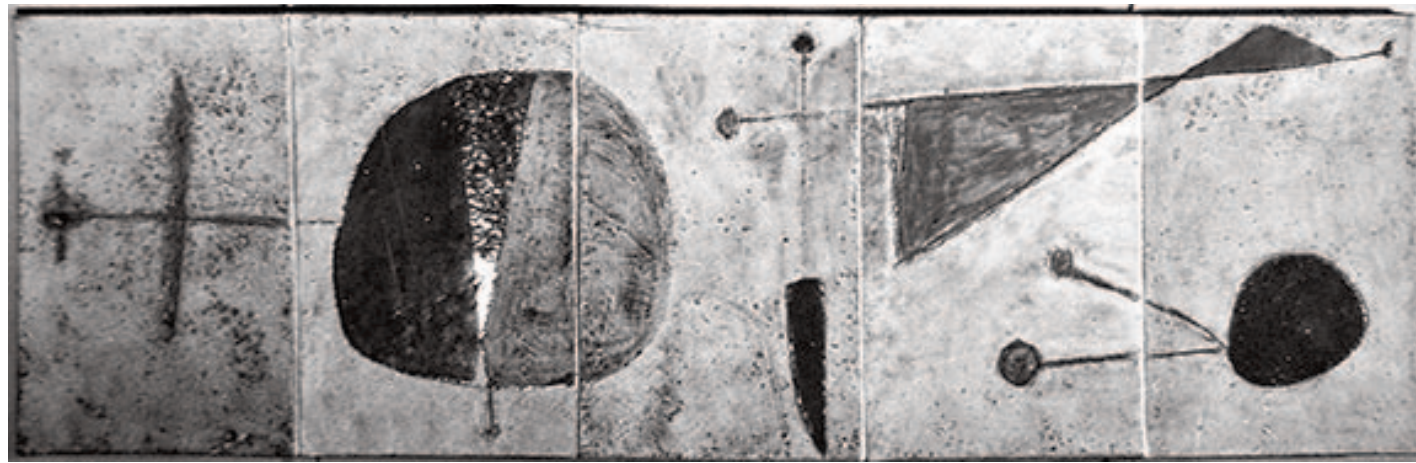
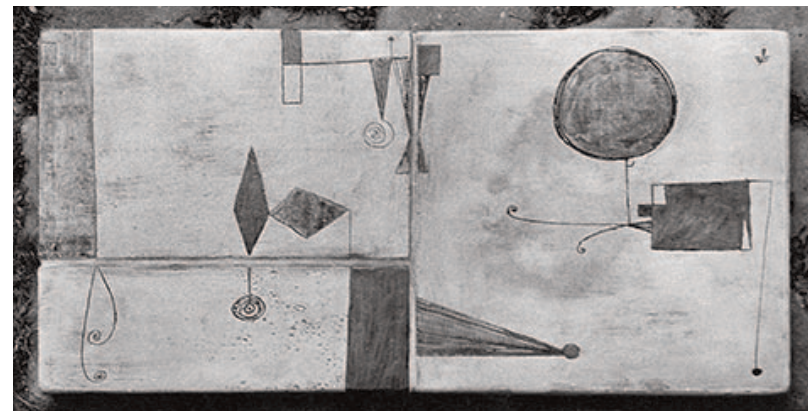
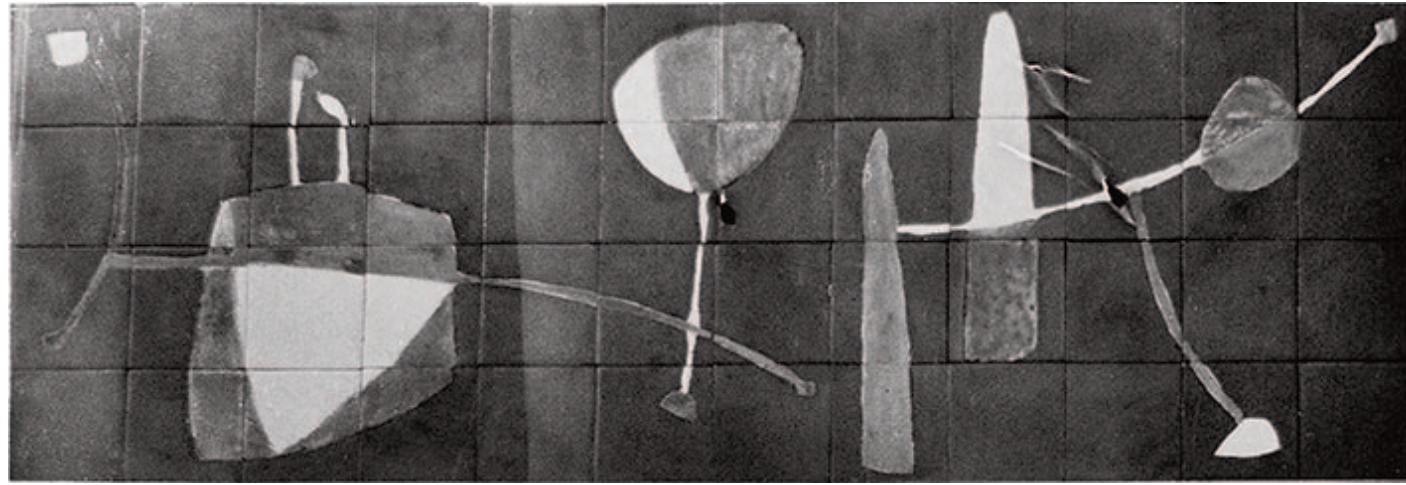
Vera, tables basses, lave émaillée, 35 x 40 x 40 cm, 1962.  
Collection privée, New York.











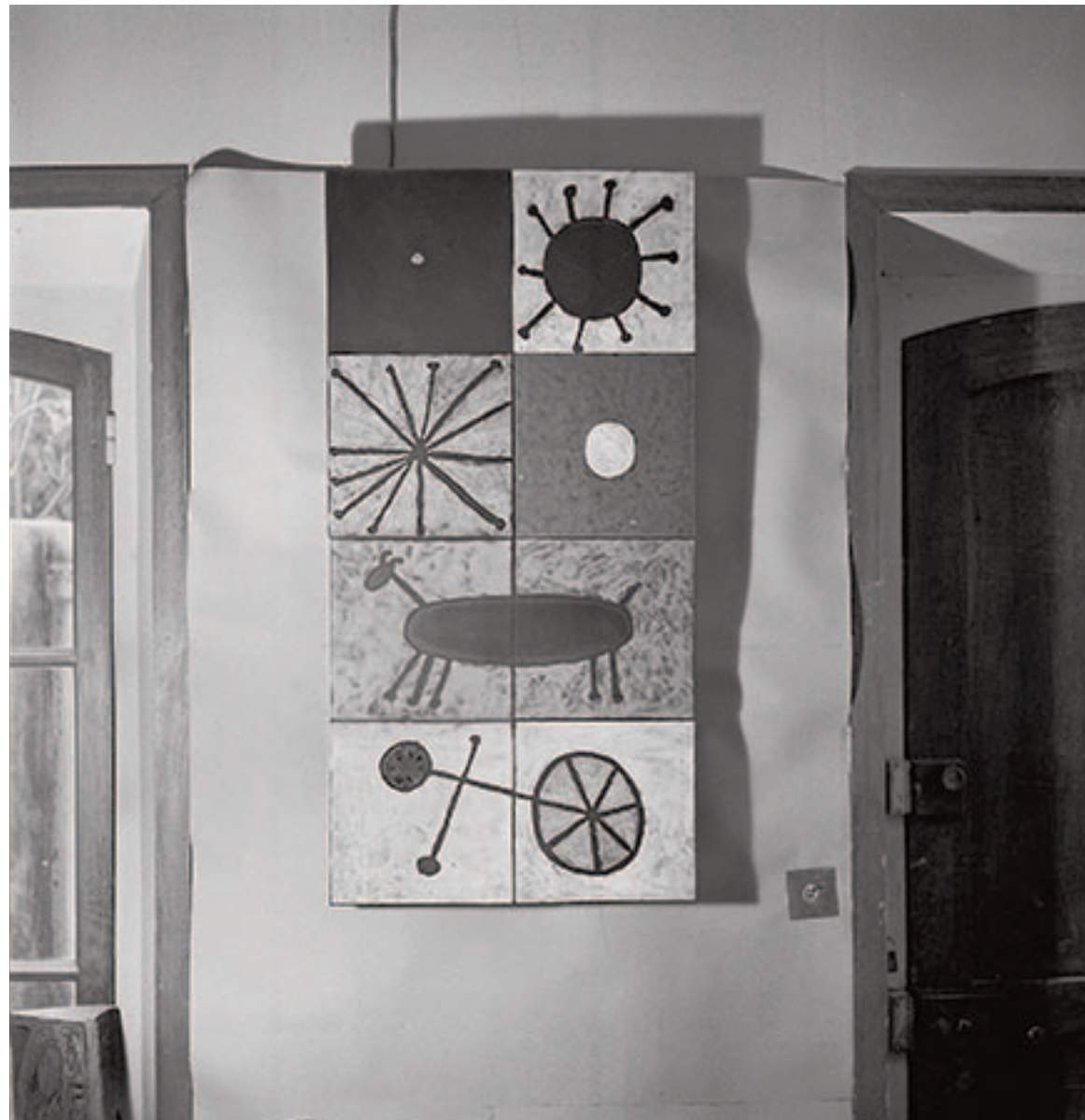
SZB, tables basses, céramique émaillée, avant 1953.



SZB, tables basses, céramique émaillée, avant 1953.







SZB, table, céramique émaillée,  
35 x 102 x 41,5 cm, avant 1957.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.

Vera, table basse, céramique incisée émaillée,  
36,5 x 75 x 45 cm, après 1957.  
Collection privée, New York.

Page de gauche  
SZB, panneau religieux et table basse,  
céramique émaillée, avant 1953.





Vera, panneau, lave émaillée, 45 x 90 cm, 1960.  
Collection privée.

SZB, table basse, céramique émaillée,  
36,8 x 121,9 x 91,4 cm, avant 1957.  
Collection Magen H. Gallery, New York.



Vera, panneau, lave émaillée, 38,5 x 115,5 cm,  
1960.  
Collection privée.

Vera, table basse, lave émaillée,  
60,5 x 120 x 61 cm, après 1957.  
Collection privée, New York.

Vera et Pierre, table basse, céramique et ciment,  
37 x 120 x 40 cm.  
Collection Magen H. Gallery, New York.





Vera et Pierre, coupe, céramique émaillée, 9 x 40 x 18 cm, 1960.  
Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.

*Page de gauche*  
Vera et Pierre, coupe, céramique émaillée, 18 x 45 cm, 1960.  
Collection galerie Chastel-Maréchal.

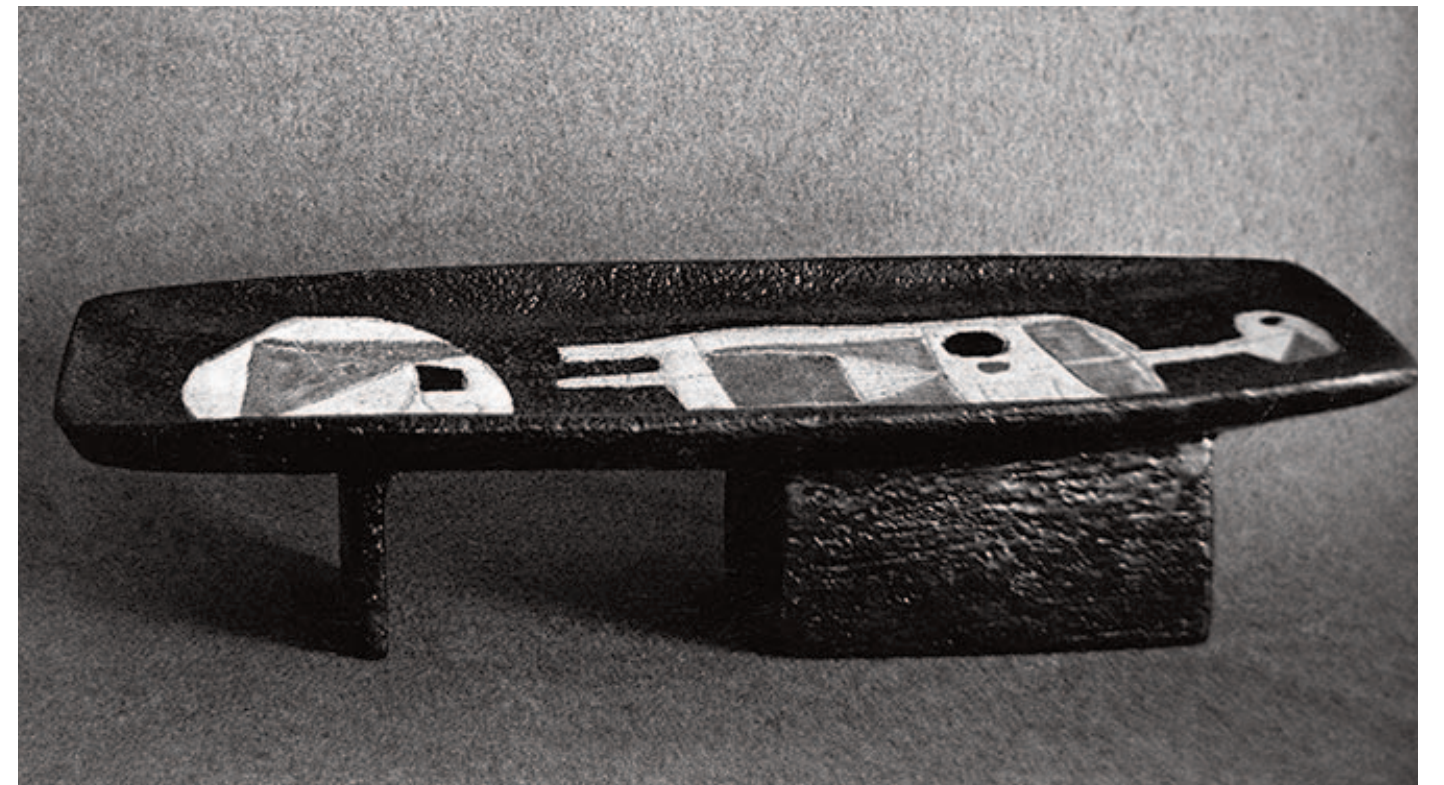
Vera, coupe, céramique émaillée, 12 x 44 x 40 cm, 1960.  
Collection privée, France.



Vera, vase, céramique émaillée, 11 x 20 cm, 1960.  
Collection privée, France.

SZB, presse-citron, céramique, 12 x 17 x 13 cm,  
avant 1957.  
Collection privée.

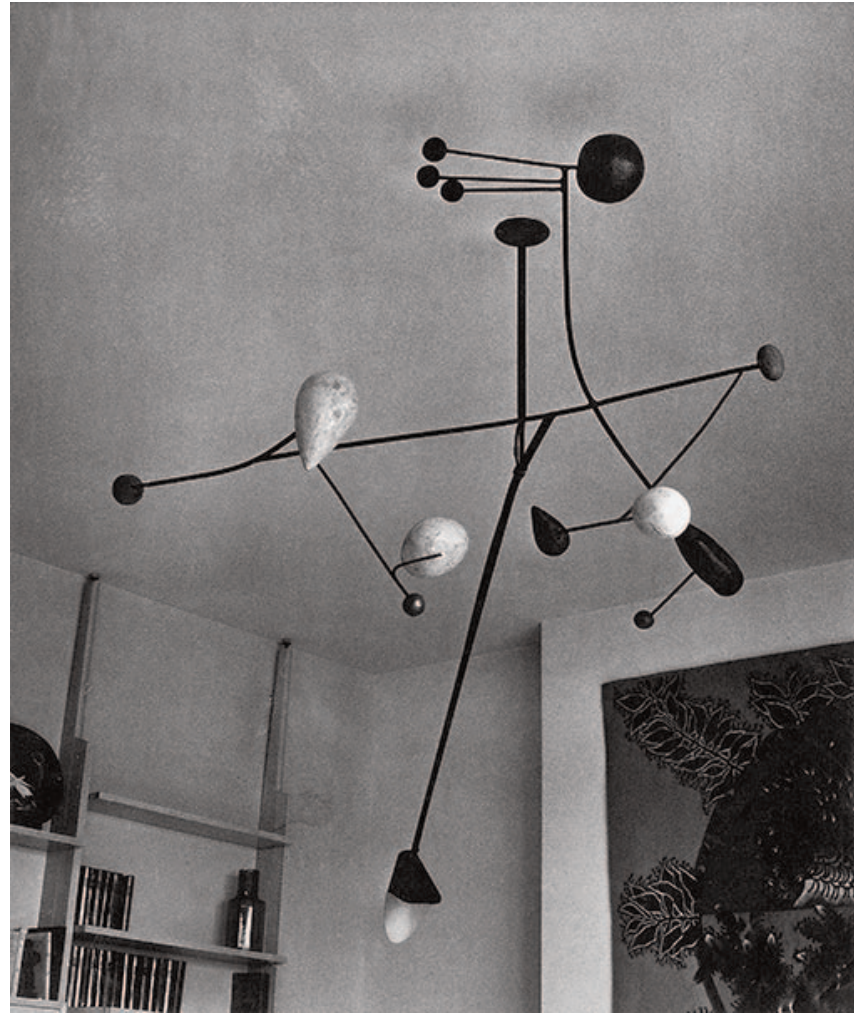
Vera et Pierre, assiettes pour Le Bateau Ivre,  
céramique, 17 x 5 cm, 1956.  
Collection privée.



Vera, revers d'une grande coupe,  
céramique émaillée, 66 x 10 x 6 cm, après 1957.  
Collection Marie Adilon.

Vera, coupe, céramique émaillée, 1960.





SZB, suspensions, céramique et métal, 1954.



Intérieur, Marcoussis, vers 1960.



SZB, luminaires, céramique et métal, 1952.  
Œuvres présentées à la galerie Mai, 1952-1953.







Vera, ardoise, 40 x 25 x 10 cm.  
Ancienne collection Odette Ducarre.  
Collection galerie Anne-Sophie Duval, Paris.

SZB, pied de lampe, avant 1957.  
Ancienne collection Henri et Geneviève Colboc.

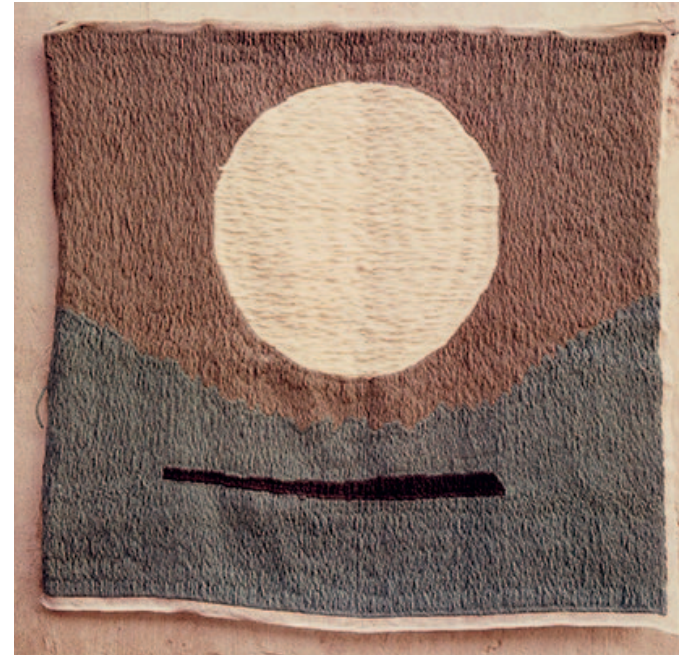
SZB, cône, céramique, h. 26,5 cm, 1952. Œuvre  
présentée à l'exposition collective « La libération  
de la forme », galerie Anne-Sophie Duval, Paris,  
2009.

Vera et Pierre, vase, céramique, 28 x 7 cm, après  
1957.  
Collection privée.



Vera, céramique exposée à l'« Internationales Sommerseminar für Keramik », Gmunden, 1964.





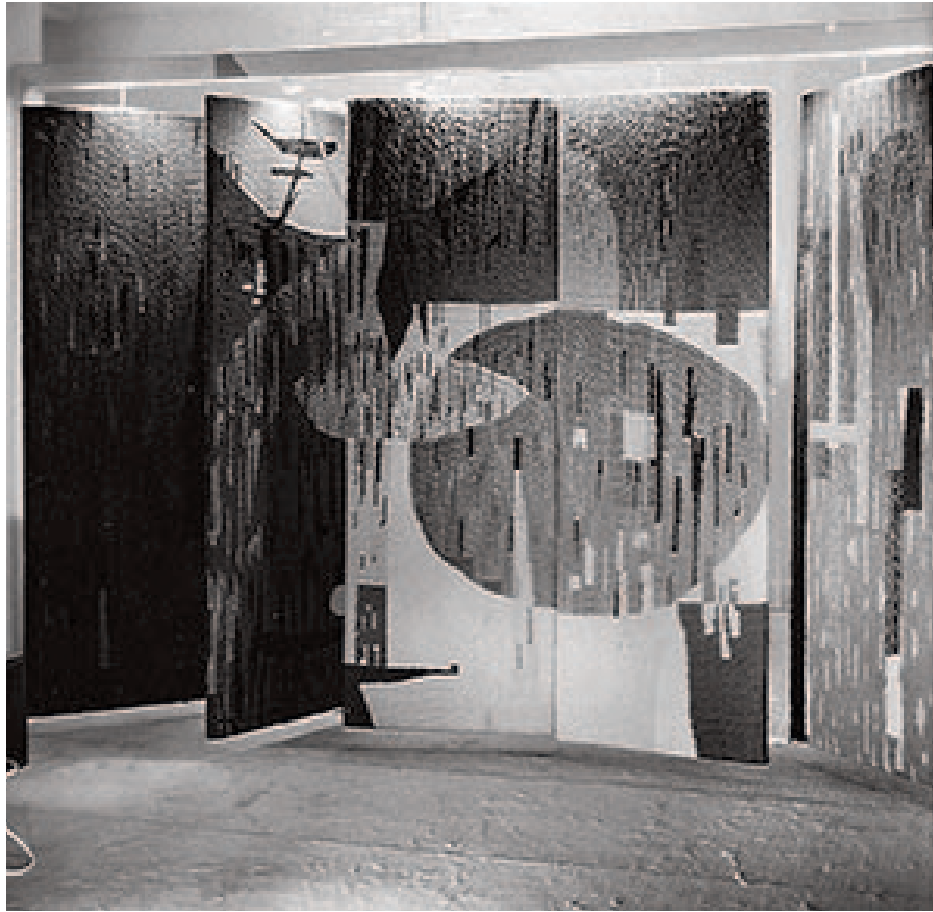
Tapisseries, laine tissée, années 1960.  
Page de droite, en haut à droite, 177 x 180 cm,  
1964.  
Collection privée. Courtesy Artcurial.



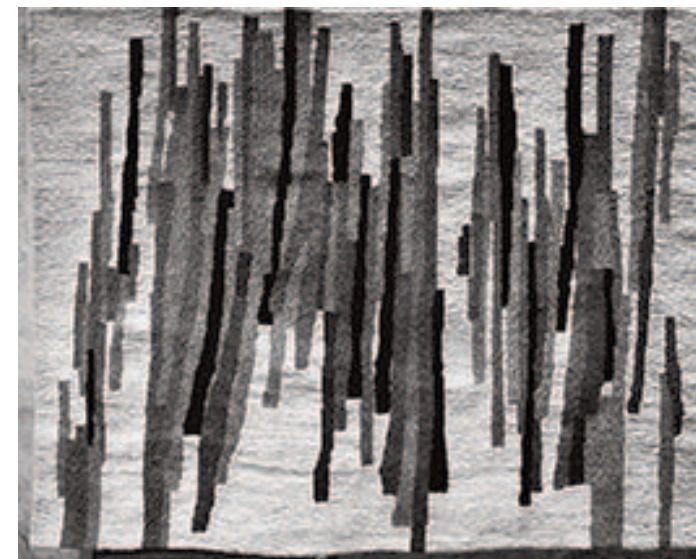


Tapiserie, laine tissée, 106 x 205 cm, 1966.  
Collection privée. Courtesy Piasa.





Cinq panneaux de tapisseries en laine tissée modulables, appartement de Mme Behin, Boulogne-sur-Seine, Jean Poyeton décorateur, 1963. Mobilier de Philolaos.

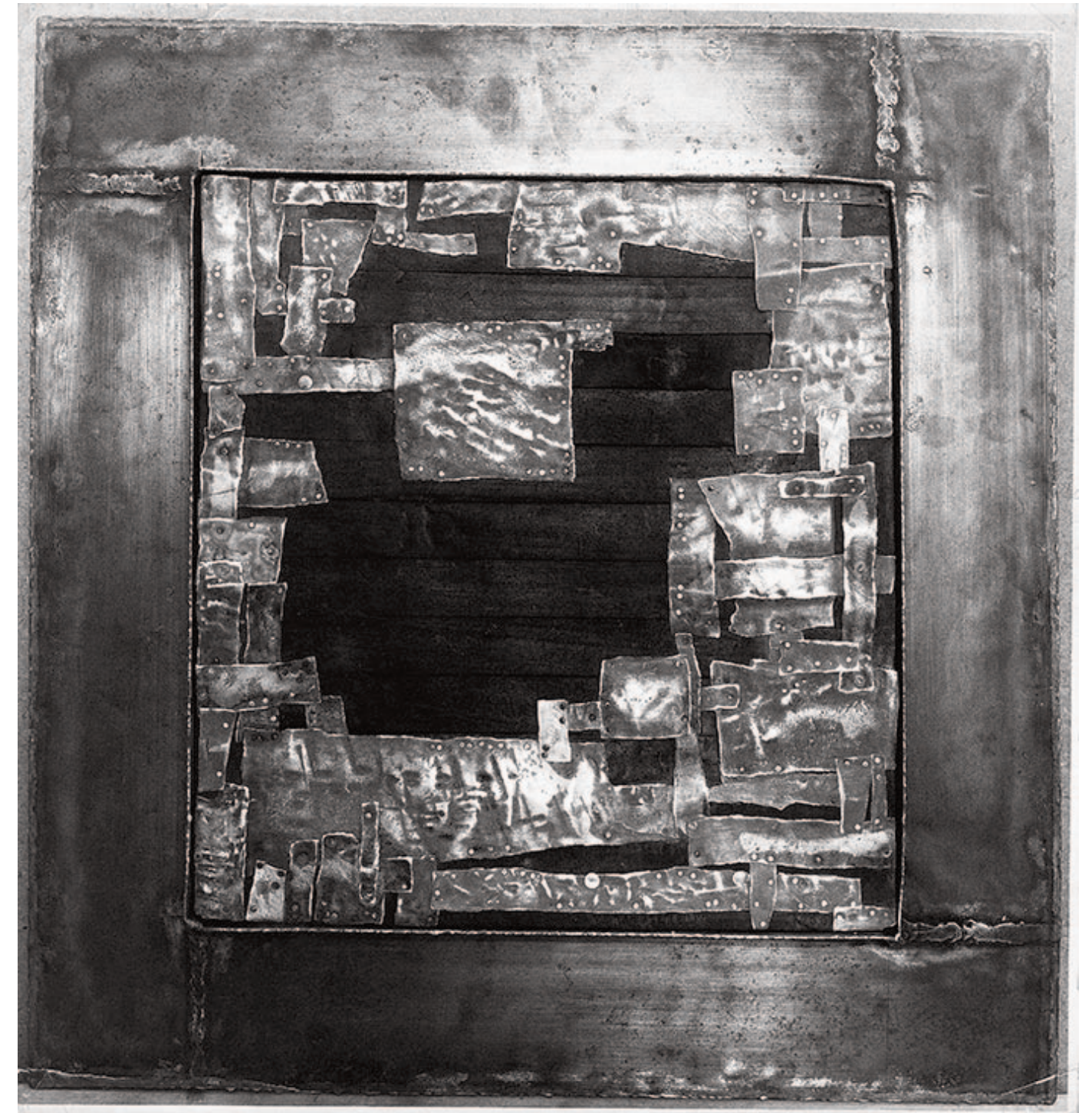


Tapisseries, laine tissée, années 1960.



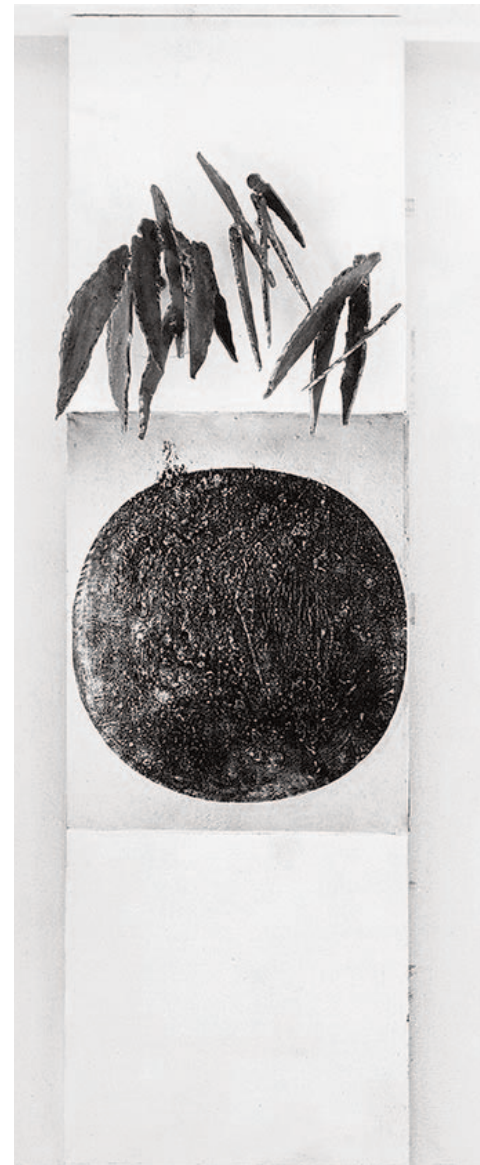


Relief, bois et zinc, années 1960.  
*Le Château*, bois et zinc, années 1960.  
 Ci-dessus, relief présenté à l'exposition  
 « La confrontation », Maison de la culture,  
 Orléans, 1969.  
 Ci-contre, *Bouclier inefficace*, bois et plomb,  
 120 x 120 cm, 1968. Œuvre exposée à la galerie  
 Nouvelles Images, La Haye, 1969.



*Labyrinthe*, bois, fer et zinc, années 1960.





Sculptures en fer découpé au chalumeau, années 1960.

Page de droite  
Relief, bois et plomb, années 1960.







Relief, bois et plomb, années 1960.

*Page de gauche*  
*Plis I*, bois et plomb, 35 x 13 x 7 cm, 1966. Œuvre exposée  
à la galerie Nouvelles Images, La Haye, 1969.  
Collection privée.

*Masque II*, bois et plomb, 34,5 x 35,5 cm, années 1960.  
Œuvre exposée à la galerie Nouvelles Images, La Haye,  
1969.  
Collection privée.



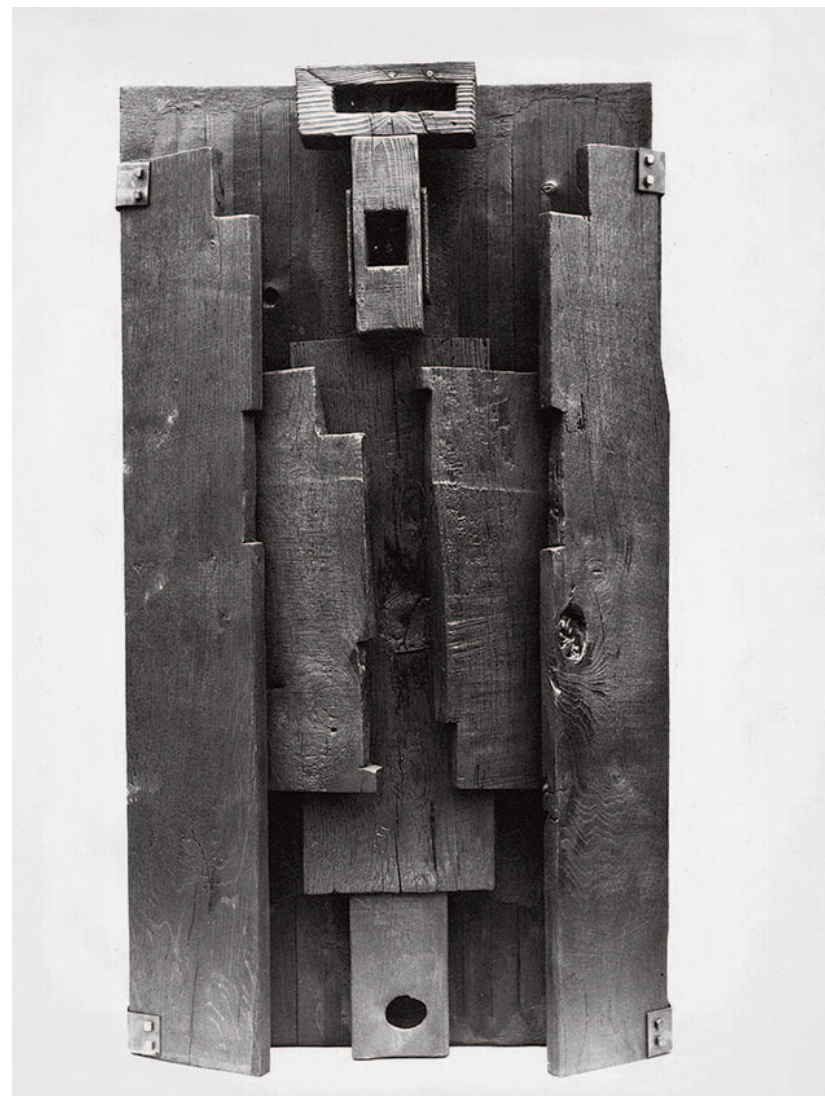
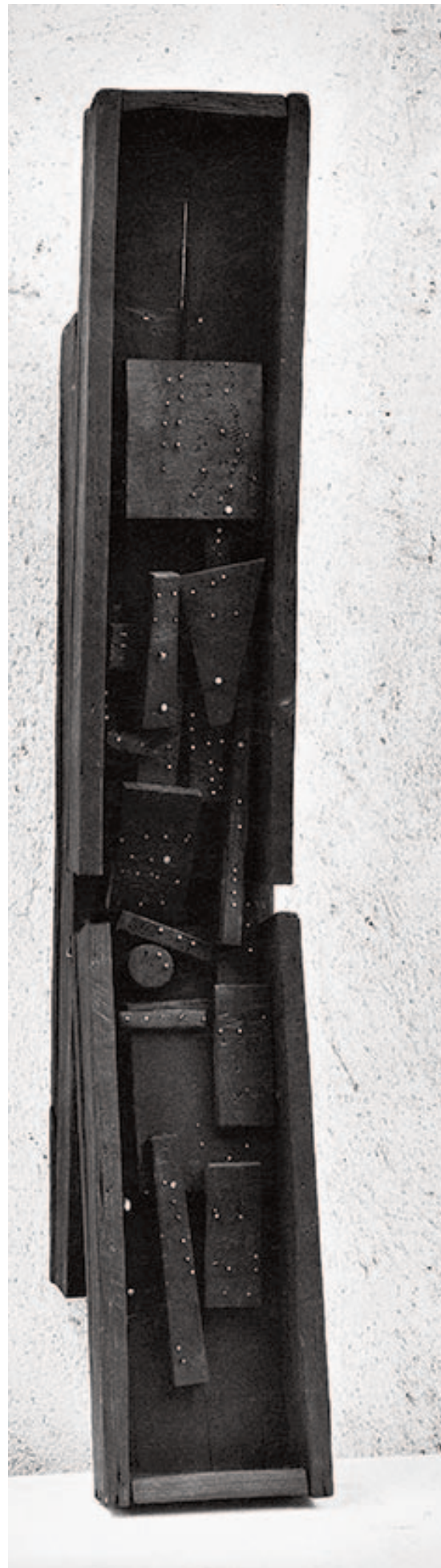


Relief, bois et plomb, années 1960.

*Écailles I*, bois et plomb, années 1960. Œuvre exposée à la galerie Nouvelles Images, La Haye, 1969.

*Page de droite*  
Relief, bois et plomb, années 1960.



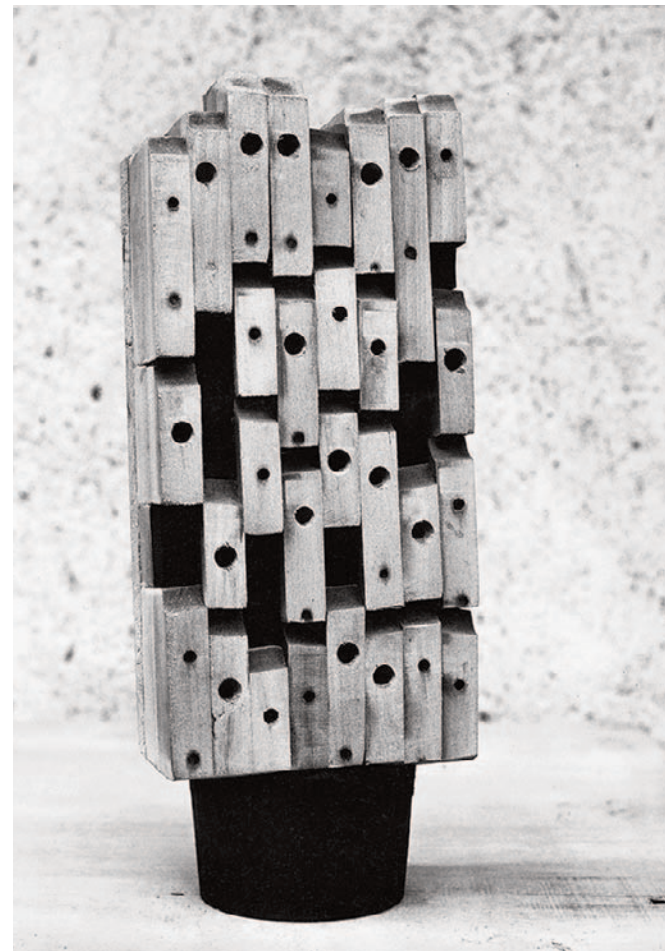
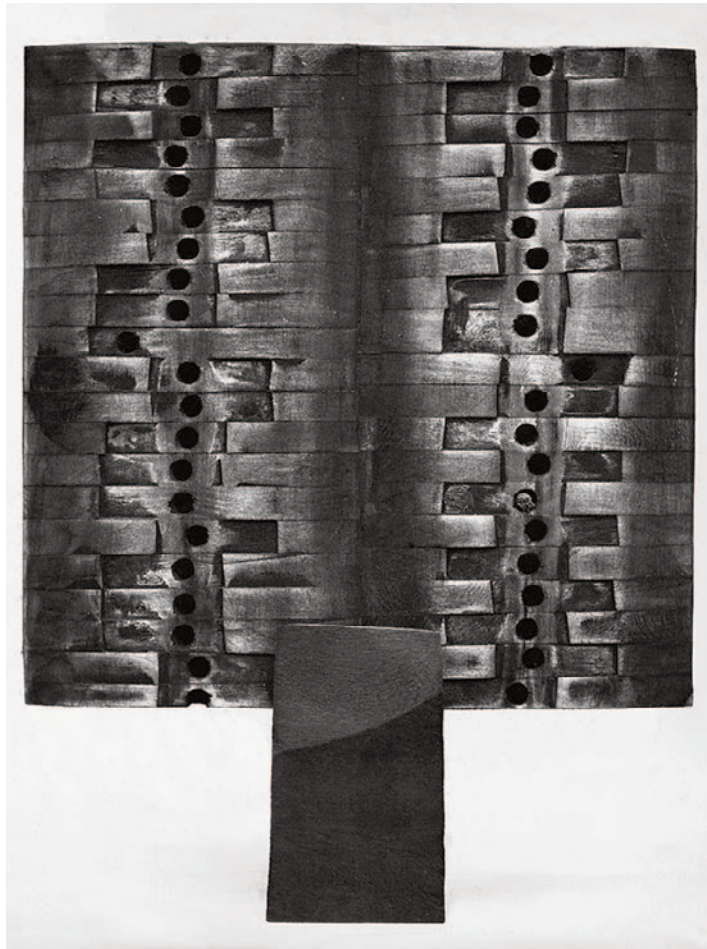


Bois, années 1960. Œuvre exposée à la galerie Lia Grambihler, Paris, 1971.

Page de gauche  
Emboîté, bois, années 1960.

Reliefs, bois et métal, années 1960.







Reliefs, bois et métal, années 1960.  
 En haut à gauche, œuvre exposée à la galerie Nouvelles Images,  
 La Haye, 1969. Ci-dessous, *Résistance II*, œuvre exposée à la galerie  
 Nouvelles Images, La Haye, 1969, et à « La confrontation »,  
 Maison de la culture, Orléans, 1969.

*Page de droite*  
 Reliefs, bois et métal, années 1960.

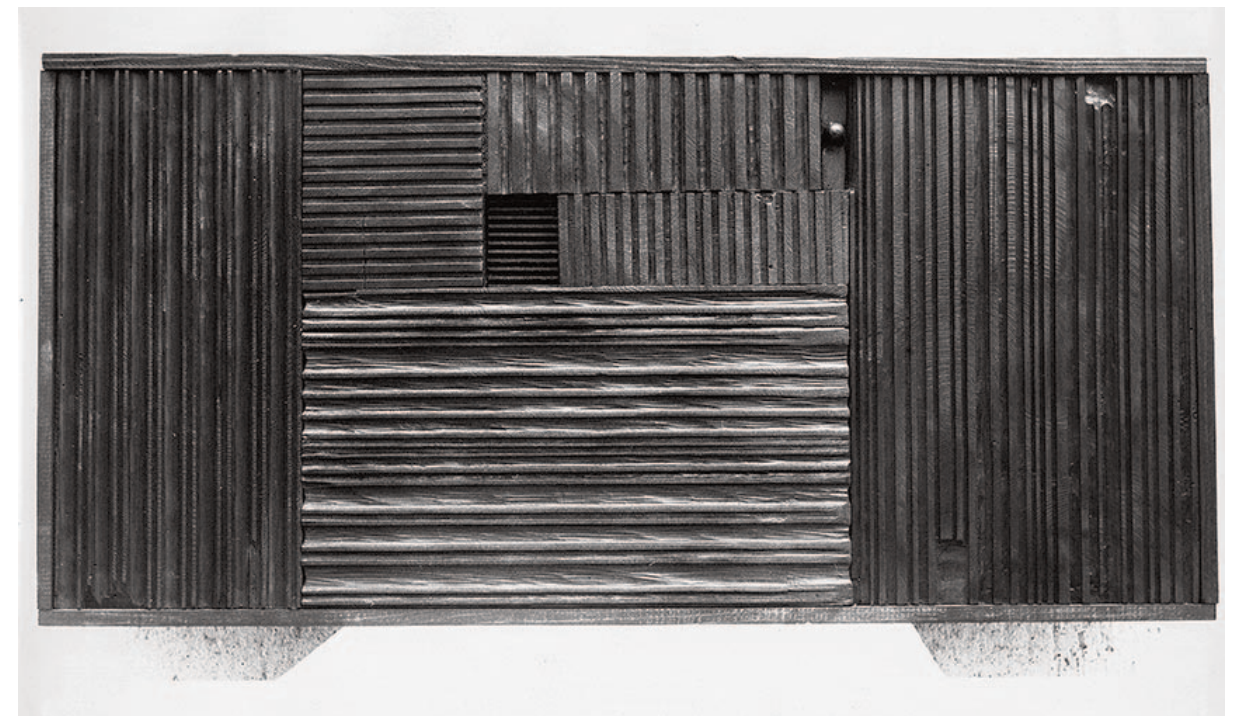
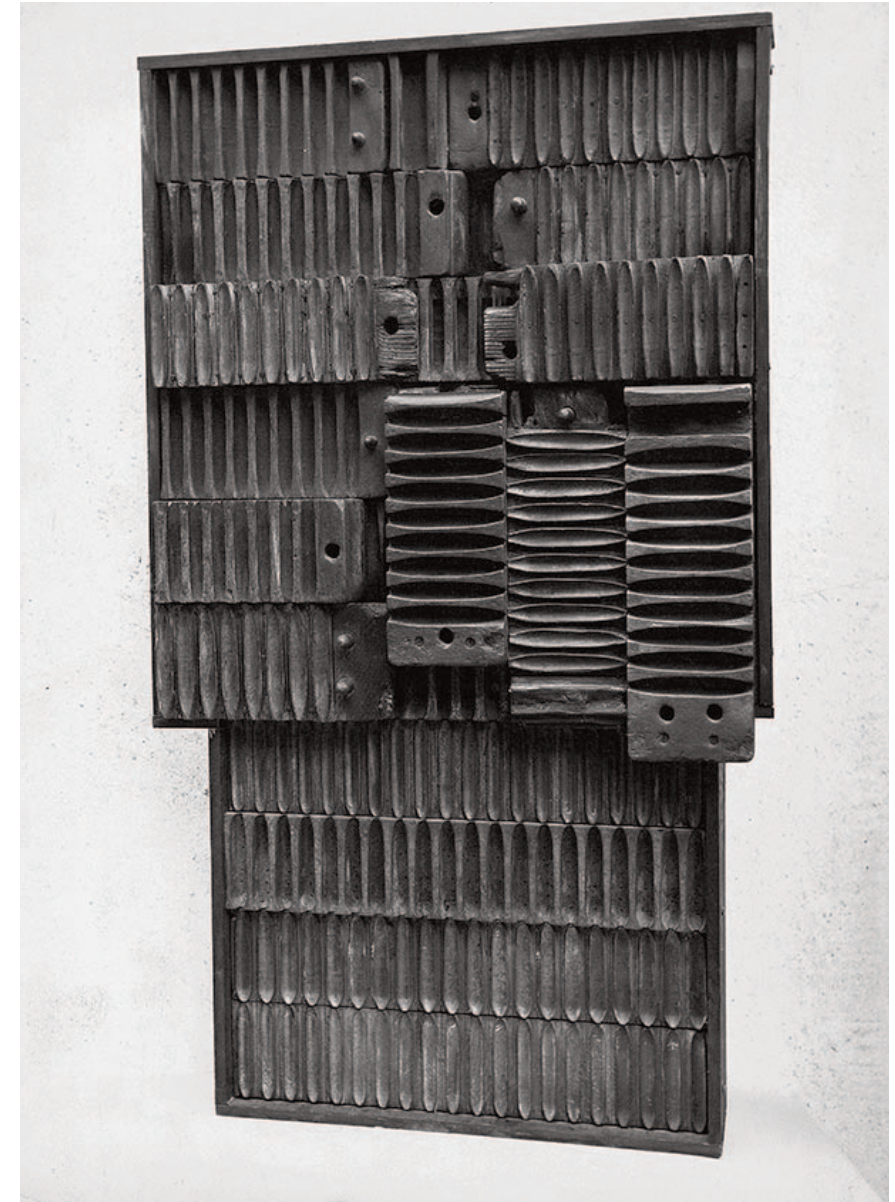
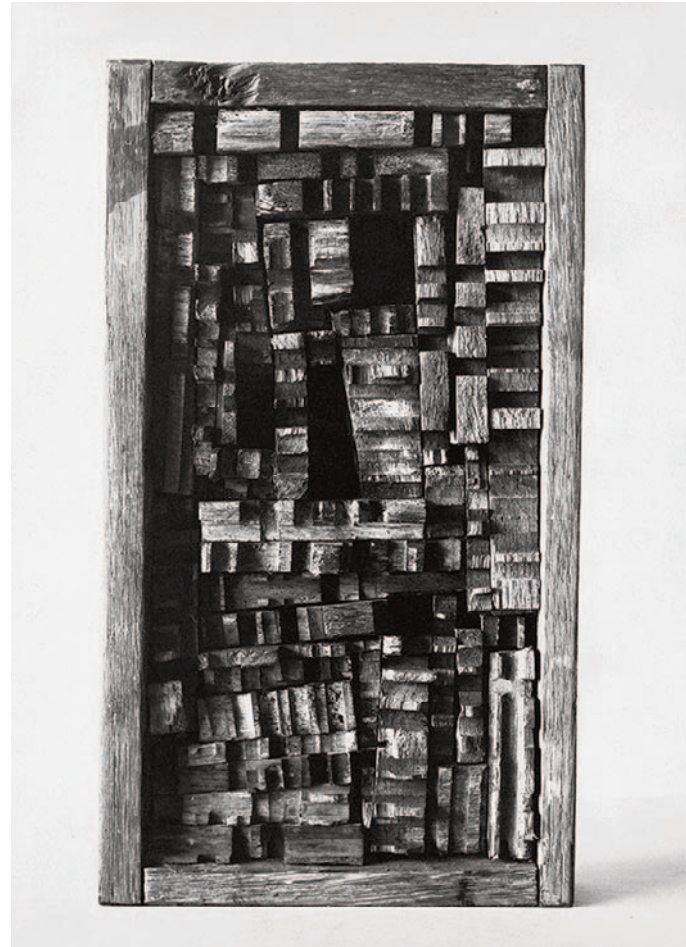




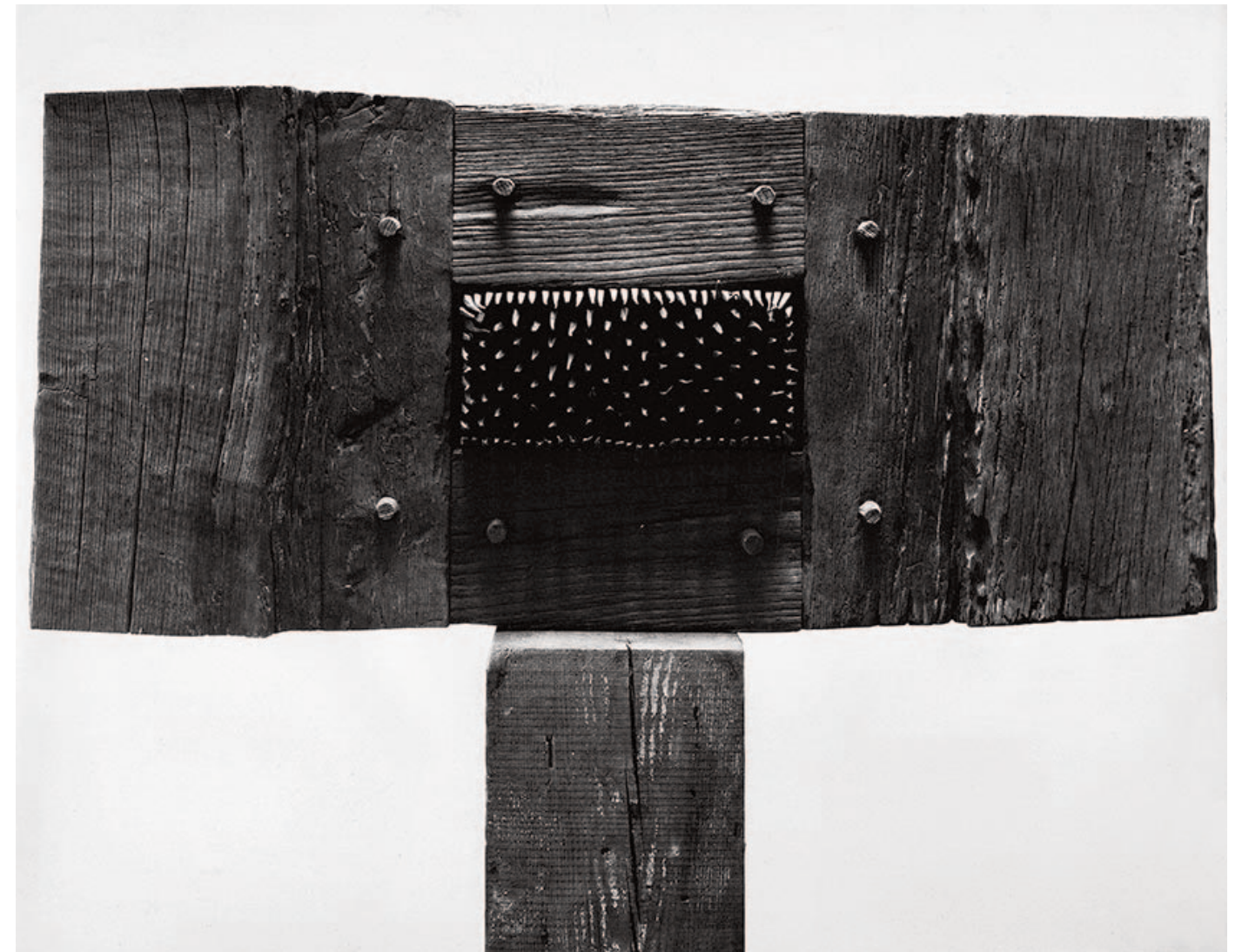
Reliefs, bois, années 1960.

*Page de droite*  
Façade verrouillée, bois, années 1960. Œuvre exposée à la galerie Lia Grambihler, Paris, 1971.

Relief, bois, années 1960.







*Contre*, bois, années 1960. Œuvre exposée à la galerie Nouvelles Images, La Haye, 1969.

*Page de gauche*  
Reliefs, bois, années 1980.  
En bas, œuvre exposée à l'espace Archide, 1992.





*Ex voto II*, technique mixte, toile, cordage, 63 x 72 cm, 1977.  
Collection privée.

*Ex voto I*, technique mixte, toile, cordage, 67 x 72 cm, 1977.  
Collection privée.

*Page de gauche*  
Œuvres sur papier de soie froissé, plié et encre de Chine, 1991.  
En bas, œuvre exposée à la galerie Pierre Lescot, 1992.



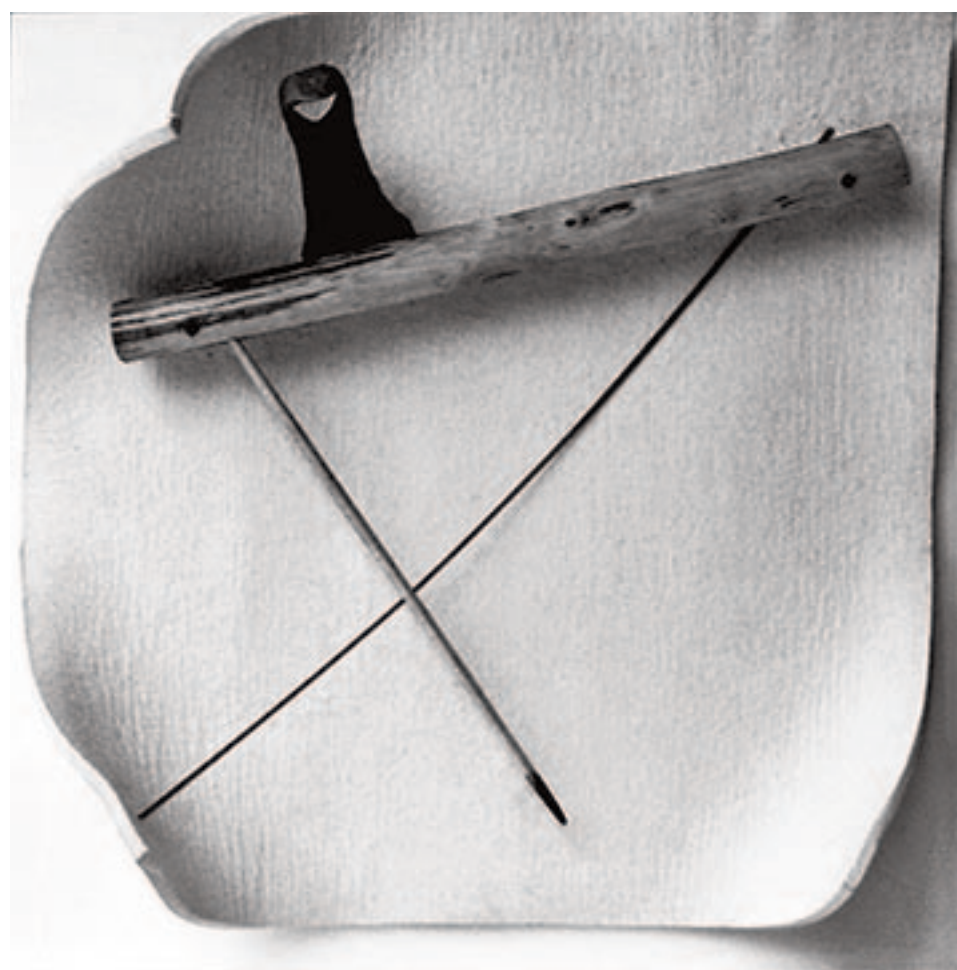


Sérigraphie, 1991.

Page de droite  
Papier encré froissé, vers 1990.





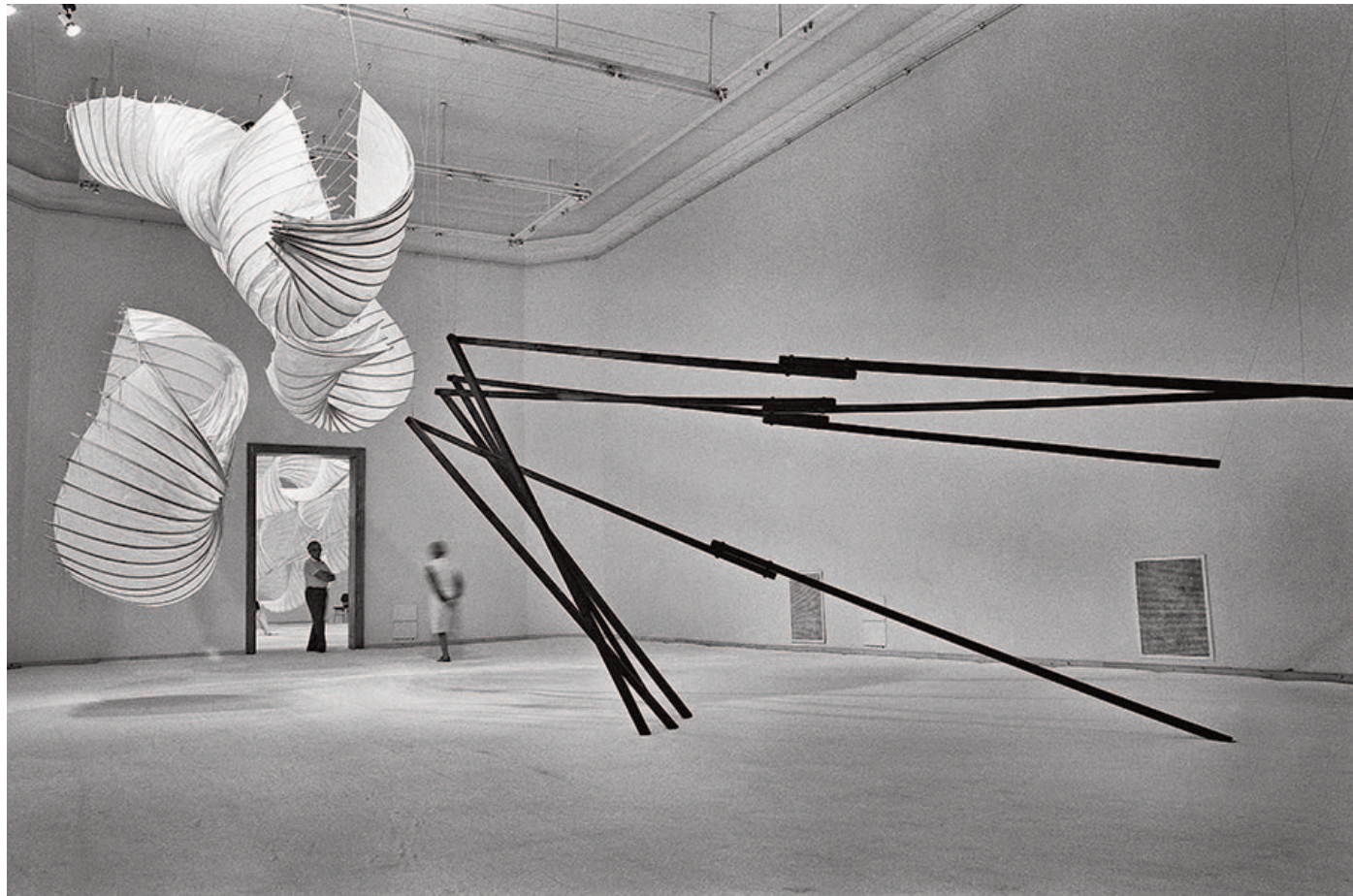


*Écritures*, feutre et bambou, années 1980.  
Œuvres présentées à l'exposition « Vera Székely », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1985.

*Page de droite*  
Filtres à café assemblés et collés, années 1980.







Entre deux rives, la pratique  
solitaire d'une plasticienne.  
Between two thresholds,  
the solitary practice of  
a visual artist.



## En regardant l'époque et sa grammaire prodigue

Détailler rétrospectivement le travail de Vera Székely, c'est être confronté à une forme d'hétérogénéité manifeste, une pluralité de médiums et formats qui témoignent d'une trajectoire particulière, empirique peut-être. Et si l'on envisage d'embrasser d'un seul tenant cette pratique, d'offrir l'effort d'un exercice de clarification ou de définition, l'artiste, elle, aura su déplacer et brouiller les lignes. Plus encore, Vera Székely semble aussi avoir voulu déjouer et fuir même une scène institutionnelle classique et n'ai laissé pour finir que des traces sans image figée ni protocole patrimonial : objets, signes et installations, qu'elle refuserait assez de considérer comme un ensemble ou un tout cohérent, c'est-à-dire d'assumer une œuvre non arraisonnée. Comme si sa trajectoire artistique était mue par une volonté d'émancipation, d'éloignement d'un modèle, d'une tutelle, du poids des choses, et de l'autre.

Vera Székely se nomme plasticienne, terme qui assure avec justesse cette polyvalence des matières, matériaux et techniques qu'elle s'emploie alors à manipuler, à déployer et contracter, étirer, écraser, briser, monter, lacérer, armaturer... Une liste de verbes transitifs, d'actions, s'égraine et fabrique un constat d'évidence : un rapport franc, frontal et déterminé à la matière et à sa mise en œuvre, non pas virtuose, mais plutôt sensible, paradoxalement brutale et curieuse. Et finalement « opportuniste » tant elle nous invite à considérer ses choix comme des « hasards objectifs », termes qu'elle reprend à son compte à la manière d'un *leitmotiv*.

Du début de sa carrière, d'abord graphique puis touchée par la céramique entre autres *crafts*, des tableaux-tapis aux sculptures-boîtes de bois et de métal, jusqu'aux grandes voiles architecturées des années 1980, les productions de Vera Székely s'arment aux mutations des formes de son époque. Celles du courant moderne, assu-

**« Il est difficile de me définir. Je ne suis ni sculpteur, ni artiste textile proprement dit, ni architecte... Je suis une plasticienne qui momentanément utilise en grande partie le matériau textile. »**

Entretien avec Danièle Molinari, octobre 1983, cité par Daniel Léger, *Vera Székely Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 152.

## Looking at the period and its generous expression

Retrospectively, detailing Vera Székely's work is like being confronted with a form of obvious heterogeneity, a plurality of mediums and formats that show a particular, perhaps empirical, trajectory. And if we envisage encompassing this practice as an uninterrupted whole, which offers an exercise in clarification or definition, the artist would have been able to move and blur the lines. Even more so, Vera Székely seems to have also wanted to frustrate and even flee a classic institutional scene and, in the end, would only leave traces devoid of solid imagery or traditional rules. She would more or less refuse to consider objects, signs and installations as an ensemble or a coherent whole, and only undertake work that was not defined. It is as if her artistic trajectory was transformed by a desire for emancipation, in the way she distanced herself from accepted methods, tutelage, and the weight of things and others.

Vera Székely called herself a visual artist, a term that accurately confirms this versatility of materials and techniques that she devoted herself to handling, deploying and contracting, stretching, crushing, breaking, mounting, lacerating, bracing... This list of transitive verbs, verbs of action, disseminates and creates an obvious observation: a frank, head-on and determined relationship with the material and its use, not as a virtuoso, but in a more sensitive, paradoxically brutal, and curious way. This approach is finally 'opportunistic' in that she invites us to consider her choices as 'objective flukes,' terms that she takes on like a leitmotif.

From the beginning of her career, first graphic then influenced by ceramics and other crafts, from carpet tableaux to wood and metal box sculptures, as far as the large structured sails of the 1980s, Vera Székely's productions were aligned with her period's mutations of form. These new forms fit in with the modern trend to which Picasso, Léger and Le Corbusier, without a doubt, signed up for the long

term, dont Picasso, Léger, Le Corbusier signent le temps long. Mais aussi des arts décoratifs qui élisent des architectes décorateurs, autres que ceux des « formes utiles », les ensembliers, auteurs des arts ménagers. Puis des glissements qui s'amorcent, par l'arte povera ou dans le grand continuum du minimalisme et post-minimaliste, notamment. Des changements de conceptions et représentations des œuvres qui trouvent des échos chez ces générations d'artistes. Chacun, absorbé, est une éponge de la grammaire de l'autre.

Le contexte, pour Vera Székely, déterminera assurément le protocole de production de ses œuvres, fixé par la commande privée ou la commande publique, par l'espace privé domestique ou l'espace public muséal, enfin par l'atelier, lieu d'une médiation solitaire. La notion de la spatialité sera alors fondamentale et permanente. Qu'ils soient analogiques, tangibles ou graphiques, l'espacement ou la spatialisaiton, ainsi conçus entre les éléments, entre les formes agencées seront l'équilibre, le « là » du travail. Les écarts infimes, les resserrements et les interstices comprimés d'espaces, de la composition de signes à l'installation importeront comme une condition d'existence de l'œuvre, comme l'expression de l'espace même : une profondeur dans le temps, la mise en suspens de la matière dépouillée, dans une paradoxale agilité inerte.

La trajectoire du travail de Vera Székely affirme une volonté d'émancipation, à de multiples égards. De la notoriété acquise depuis le trio artistique formé par Pierre et Vera Székely avec André Borderie, de celle du travail du couple Székely lui-même et de l'appréciation enfin de sa seule pratique artistique, autonome, l'on comprend cette ambition de libérer un langage plastique singulier et de le signer de son nom propre. Émancipation de la figure classique de l'artiste, elle préfère l'entre-deux, le processus, l'expérimental et l'éphémère, des saisons de gestes plutôt que l'éternité de l'œuvre achevée, consacrée et définitive. Émancipation encore, au

term. But also present were the decorative arts, which influenced the architect-decorators, other than those who subscribed to 'formes utiles,' the ensembliers, authors of the domestic arts. Then shifts began through *Arte Povera* or, most notably, the continuum of minimalism and post-minimalist art. Changes in concepts and representations were echoed in these generations. Each one, absorbed, was a sponge for the other's expression.

For Vera Székely, the context would assuredly determine the production protocol of her works, set by private or public commissions, by the private domestic space or the public museum space, and lastly by the studio, a place of solitary meditation. The idea of spatiality would then be permanent. Whether it was analogical, tangible or graphic, the spacing or spatialization thus conceived between the elements, between the arranged forms, would be the equilibrium, would set the tone of the work. The infinitesimal gaps, the tightening and compressed interstices of spaces, from the composition of signs to the installation, would matter as a condition of the work's existence, as the expression of the space itself: a depth in time, the suspension of the stripped-down material, in a paradoxical inert agility.

The trajectory of Vera Székely's work asserts a desire for freedom, in many respects. From the fame acquired through the art of the artistic trio, formed by Pierre and Vera Székely and André Borderie, continuing with the work of the Székely couple itself and, finally, leading to the appreciation of her own autonomous artistic practice, we understand this ambition to liberate a singular visual language signed in her own name. Emancipating herself from the traditional figure of the artist, she preferred the in-between, the process, the experimental and the ephemeral, the seasons of gestures rather than the eternity of the completed, established and definitive work. She chose freedom once again with regards to traditional methods, or aesthetic categories and their properties, challenging the gesture of creation, never fully appropriate for the material and its

**“It is difficult to define myself. I'm neither a sculptor nor a textile artist, properly speaking, nor an architect ... I'm a visual artist who for the moment primarily uses textile material.”**

Interview with Danièle Molinari, October 1983, quoted in Daniel Léger, *Vera Székely:Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 152



regard des savoir-faire, de la tradition et des médiums ou catégories esthétiques et leurs propriétés, défiant le geste de faire, jamais pleinement adéquat au matériau et à sa mise en forme, technique. Se défiant aussi d'une catégorisation, ni artiste textile, ni sculpteur, ni peintre... que la critique d'art fonde.

De mouvement en mouvement, les déformations de la matière opèrent, une réduction expressive en un langage, où un vide plein fabriquerait la boîte, la voile, le feutre. Au présent, un geste après l'autre.

### Appliqué à la vie moderne, le paysage domestique des arts décoratifs

L'esprit nouveau initié par les avant-gardes artistiques de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, cubisme, Bauhaus, celui des temps nouveaux aux échos fondateurs de l'Union des artistes modernes, tout porte le projet et les réalisations d'un nouveau mode d'existence, d'une modernité exhaussée... La révolution esthétique essaime des modèles, des formes de conception liés à la grande fonctionnalité efficace et inaugure un langage plastique nouveau. Il se fabrique alors, et rétrospectivement, un grand style moderne véhiculé par les expositions, les galeries, les villas aménagées, la presse et Salons, de Milan à Paris.

Les arts décoratifs, pris comme un grand mouvement d'ensemble, n'échappent pas à une production artistique engagée dans ce renouveau formel des usages et modes de vie, agrégeant à l'esprit nouveau la finesse et la complexité d'un autre modèle dont la figure de l'ensemblier décorateur ou artiste décorateur participe. Les œuvres, les objets et étoffes s'accordent, s'influencent, se coordonnent. Modernité dans une acception plurielle.

Déclinant des collaborations fines, le langage plastique de la grille moderniste, les motifs et sujets naviguent de la peinture ou de la sculpture vers les objets et



Valentine Schlegel, fin des années 1940.

technical shaping. She equally mistrusted the categorization, being neither textile artist, nor sculptor, nor painter, that art criticism had founded.

From one movement to the next, the deformations of the material are at work, an expressive reduction into a language in which a full void would create the box, the sail, the felt, in the present moment, one gesture after another.

### The domestic landscape of the decorative arts applied to modern life

The new spirit initiated by the artistic avant-garde of the first part of the 20th century, that of cubism and the Bauhaus, and witnessed in the founding echoes of the Union des Artistes Modernes, carried with it the creativity of a new way of existence, of a heightened modernity. The aesthetic revolution swarmed with models, forms of concepts connected to strong and efficient functionality and inaugurated a new visual language. A major modern style, conveyed by exhibitions, galleries, renovated villas, the press and salons, from Milan to Paris, was created at the time, and retrospectively.

The decorative arts, as a major global movement, were not devoid of an engaged artistic production in this formal renewal of uses and lifestyles. They incorporated into the new spirit the refinement and complexity of another model in which the figure of the ensemblier-decorator or artist-decorator took part. The works, objects and fabrics harmonized, influenced and coordinated with each other. It was modernity in a plural acceptance.

In close collaboration, the visual language of the modernist grid, the motifs and subjects, journeyed from painting or sculpture to domestic objects and interiors. It was a new tradition of harmonies, and the circulation of artistic language in and through many materials that, not content with being the best expression of the modern project, became organically integrated into this writing.



Vera, années 1950.

When Vera Székely moved to Paris in 1946 with Pierre Székely, she arrived with a creative baggage linked to and permeated by the graphic arts; finally an art of the sign and composition, as well as of the relationship between the sign and the material surface. Ceramics would be this other surface that would profit from her writing, which at that time was under the influence of the abstract contemporary masters, Picasso and Klee. For Vera Székely, emancipation from the 'modern' style and these role models would occur later, through a series of changes in scale and medium.

In the Bures-sur-Yvette studio, ceramics became the shared interest of Pierre Székely, sculptor, and Vera Székely, described as a ceramist. The collaborative work, with André Borderie, was built of complex ensembles in which creations were signed with the triple initials *szb*. Here, the work of sculpture, painting, ceramics and objects converged toward this practice of the artist-decorator in which the objects brought together are treated in the same aesthetic language, and whose chromaticness matches perfectly. This new tradition of the ensemblier makes it again possible to play with harmonies and materials, where the collaborative aspect is meaningful, based on the principle that each technical, craft or industrious gesture accompanies the neighboring gesture and serves the whole.

*Le Bateau Ivre*, an entire artwork, is a good example of this collective production and of a synergy, promising for a time and that gave each of them a coherent place, from 1952, between the Székely couple and André Borderie, but also the clients, Fred and Monique Gelas. The large ceramic wall that Vera Székely notably created clearly fits into a fresco tradition using enameled squares, and whose language employed modernist compositions and colors. The work is unique, dedicated. The mural was proposed as a picture related to the architecture, the signs of which echo and extend to the furniture and objects which represent the art of fine living. From the interior to the exterior, this decorative composition is the vertical matrix and the visual grid that structures the connection between the

les intérieurs domestiques. Une nouvelle tradition des accords et de la circulation du langage artistique dans et par de nombreux matériaux qui, non content d'être la meilleure expression du projet moderne, intègre de manière organique cette écriture.

Lorsque Vera Székely s'installe à Paris en 1946 avec Pierre Székely, elle arrive avec un bagage créatif lié et baigné par les arts graphiques ; d'un art du signe finalement et de la composition. De la relation aussi du signe à la surface et à sa matière. La céramique sera cette autre surface qui accueillera son écriture d'alors sous influence des maîtres contemporains abstraits. Celle de Picasso, celle de Klee. L'émancipation du style « moderne » et de ces modèles pour Vera Székely sera plus tardive, par une série de changements d'échelles et de médiums.

Depuis l'atelier de Bures-sur-Yvette, la céramique devient le médium d'une reconnaissance partagée, celle de Pierre Székely, sculpteur, et Vera Székely considérée elle comme céramiste, que l'on comprend être la façon la plus simple de décrire sa pratique de la couleur par les émaux, du signe déposé sur la forme « libre » céramique, c'est-à-dire sur une forme en terre montée sans tour (technique du potier) ni moulée. Le travail collaboratif, avec André Borderie, construit des ensembles complexes, où les créations sont signées du sigle triple « SZB ». Ici le travail de sculpture, de peinture, de céramique et des objets converge vers cette pratique de l'artiste décorateur où tous les objets réunis sont traités dans un même langage esthétique, et dont la chromie s'accorde parfaitement ; nouvelle tradition d'ensemblier qui permet de rejouer les accords et les matériaux, et dont l'aspect collaboratif est signifiant, partant du principe que chaque geste technique, artisanal ou industriel, accompagne le geste voisin et sert l'ensemble.

*Le Bateau Ivre*, maison totale, est un exemple fort de cette production collective et d'une synergie, pour un temps, porteuse et qui donne à chacun une place cohé-

**“On the other hand, I feel that it isn't necessary for the objects that I create to be eternal.”**

Interview with Danièle Molinari, October 1983, quoted in Daniel Léger, *Vera Székely: Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 154



rente, à partir de 1953, entre le couple Székely et André Borderie mais aussi avec les commanditaires, Fred et Monique Gelas. Le grand mur céramique que réalise notamment Vera s'inscrit clairement dans une tradition de la fresque de carreaux émaillés et dont le langage reprend les compositions et les couleurs modernistes. L'œuvre est unique, dédiée. Le mural se propose comme un tableau mis au rapport de l'architecture et dont les signes entrent en écho et prolongement avec le mobilier et les objets de l'art de vivre. De l'intérieur à l'extérieur, cette composition décorative est la matrice verticale et la grille visuelle qui structure le raccord entre les éléments domestiques ; elle structure l'aménagement. Ainsi, la table, son plateau oblong, en écho aussi avec la grille métallique orthonormée du dossier des chaises et des galettes colorées de confort des assises, s'y trouve positionnée. Une composition immersive comme peut l'être traditionnellement aussi la tapisserie murale ou cette autre grille horizontale qu'est le tapis au sol. La grande baie laisse à voir le paysage, et le mobilier mis en extérieur apparaît ici, à l'image éditée, comme un prolongement de cette fresque monde, où la lumière et l'ombre du jour parachèvent l'unité sinon la fusion visuelle de cet espace domestique. Tout semble alors s'autoqualifier par côtoiement. La fresque céramique, par son échelle et sa variation picturale d'émaux, organise les plans et profondeurs, une spatialité hyper qualifiée. L'application d'une écriture décorative qui court des murs aux objets est récurrente à cette époque, et l'on pense bien volontiers avec la même intensité aux formes émaillées, fresques et objets couverts de motifs et de signes coordonnés des Lerat, d'un Jean Derval, d'une Valentine Schlegel voire d'un Fernand Léger. Où s'installe cette nouvelle tradition d'une liaison d'une écriture totale, ornementale qui glisse de surfaces en surfaces. De cette manière que l'on retrouve aussi chez Jean Royère d'un décor total mais non saturé, où les éléments de mobilier et de décor sont des signes choisis, équilibrés donc placés.



Anne Dangar, *Vierge à l'Enfant*, émail sur carrelage, 148 x 102 cm, 1937.

## “My subjectivity is exerted when I choose the material.”

Interview with Danièle Molinari, October 1983, quoted in Daniel Léger, *Vera Székely: Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 156

domestic elements; it structures the interior design. Thus, the table with its oblong top, also echoing the orthonormal metal grid of the backs of the chairs, and the colored cushions of the seats, are positioned within it. It is as compelling as the wall tapestry or that other horizontal grid—the carpet on the floor—can traditionally be. The large bay window allows the landscape to be seen and the furniture placed outside appears, in the published image, as an extension of this fresco depicting the world, in which the day's light and shade complete the unity if not the visual merging of this domestic space. Everything, then, seems to describe itself by proximity. The ceramic fresco, through its scale and its pictorial variation of enamels, organizes the planes and depths, a hyper-described spatiality. The application of decorative writing that runs from the walls to the objects was a recurrent theme during this period. We can readily think with the same intensity of the enameled forms, frescos and objects covered with coordinated motifs and signs by Jean and Jacqueline Lerat, Jean Derval, Valentine Schlegel, even Fernand Léger, in which this new tradition of a link between ornamental writing that slides from surface to surface is installed. In the same way, we also find, in Jean Royère, a total but unsaturated décor, in which furniture and decorative elements are chosen signs, balanced then placed.

In a short space of time, Vera and Pierre Székely's main income came from the production of ceramics, exhibited in galleries, notably at the MAI gallery in Paris. 'Formes utiles,' such as the enameled graphic dishes, were shown alongside forms foreign to a potter's tradition, containers with assembled, geometric and organic volumes. There were sculptural bas-reliefs and small mobiles, whose lines and shapes created networks and in which forms of equilibrium played with the spatiality of a picture without a background. Willy Maywald's photographs of the Marcoussis house fully show this, as well as even more decorative forms, organic clay goatskins whose elongated spouts seem to announce, like signs, the function

## « Ma subjectivité s'exerce au moment du choix du matériau. »

Entretien avec Danièle Molinari, octobre 1983, cité par Daniel Léger, *Vera Székely Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 156

Très vite l'économie de Vera et Pierre Székely passe par la production de céramiques, présentée dans le système des galeries, à la galerie MAI notamment ; les formes utiles telles que des plats graphiques émaillés dialoguent avec les formes étrangères à une tradition des potiers et jouant plutôt selon les modalités de contenants aux volumes assemblés, géométriques et organiques. De bas-reliefs sculpturaux et petits mobiles, dont les lignes et formes tracent des réseaux et où les formes d'équilibres rejouent la spatialité d'un tableau sans fond. Les photographies de Willy Maywald de la maison de Marcoussis en témoignent pleinement, ainsi que de formes plus décoratives encore, sortes d'outres organiques de terre dont les becs allongés énonceraient, comme signes, la fonction d'un vase, d'un grand soliflore, inventeraient un ensemble de pots. La série des photographies de Marcoussis est éloquente de cette façon de triturer la matière, terre ou laine, et de la contracter, de la mettre en forme, d'en faire des ensembles colorés, dont le bord dessine des figures incertaines ou presque anthropomorphiques, à la géométrie très expressive. Et dont on sent qu'elles appartiennent finalement au répertoire de Vera Székely.

Dans cette déclinaison d'un artisanat contemporain appliqué à la vie, Vera Székely développe une série de tapisseries plasticiennes, sur métier, dans une tradition du point manifeste d'Aubusson, où la matière textile est proprement expressive et visible. Mais selon des modalités très particulières qui s'apparentent à de la broderie, sur une toile à canevas, le fil à fort titrage (épaisseur) montre toute sa plénitude de fibre, toute sa texture. Le fil est lancé sur la toile, avec la technique de points passés plats et de points placés libres, il dessine des zones colorées : en somme, le même fil en remplissant les surfaces, par masse, organise l'ensemble de la composition de la tapisserie. Là encore, les modalités d'un savoir-faire, c'est-à-dire d'une traduction avec les lissiers, sont déjouées, le carton (maquette du projet) simple qui préside à la composition joue d'une forme d'émancipation de la tech-

Living-room de l'appartement d'Henri Salvador, 1955. Fauteuil *Boule* de Jean Royère, table basse et plafonnier de SZB en céramique et métal.





nique de la tapisserie nouée main. Comme on peut le voir dans la grande œuvre panoramique réalisée pour la villa Chupin en 1963 à Saint-Brévin-les-Pins conçue par l'architecte André Wogenscky, la matière textile est une laine épaisse, contractée, passée à l'aiguille, l'écriture de signes graphiques est explicite, visuelle. La matière, rapide, singulière et énergique, prend le pas sur la virtuosité artisanale.

De cette période, claire et affirmée, les photographies de l'aménagement intérieur de la maison de Marcoussis sont les plus significatives du rapport intriqué, mêlé de l'écriture artistique des deux Székely entre sculpture et céramique et d'une culture partagée pour ce goût d'ensemblier, éclectique et très organique finalement, qui emprunte au langage de la modernité l'épure graphique et géométrique abstraite, et qui y ajoute cette sorte d'expressivité gestuelle. D'une table basse de carreaux émaillés à la tapisserie, des sculptures-corps aux tableaux et lithographies qui reprennent finalement et étrangement les mêmes dessins et motifs, on assiste à une actualisation du système décoratif autant qu'à la construction d'un cabinet de curiosités modernes appliqués à l'art de vivre.

Un détour s'impose, ici, conjoncturel, mais qui raconte la difficulté de l'auteur, une femme, de s'émanciper du modèle masculin, terrible de présence et d'interdit. L'on sent très bien la volonté, déjà dite de Vera Székely de s'affranchir de cette collaboration d'avec ces deux hommes. Borderie et Székely. Et de gagner en autonomie et solitude, pour son travail. Ce détour nous mène à la collaboration asymétrique d'Albert Gleizes et de sa « disciple » Anne Dangar, céramiste elle aussi, qui avait pour tâche de diffuser l'esprit nouveau du cubisme à travers des objets usuels et porteurs de ce langage moderne. Là aussi, la place de l'autre masculin est prépondérante, de sa signature à sa représentation. À Moly-Sabata, dans les années 1930 et 1940, Anne Dangar, essulée, reporte ces motifs décoratifs sur des pots, assiettes, mobiliers et objets liturgiques, tout comme Vera Székely, avec une grande plasticité et une inten-

of a vase, a large bud vase, or a set of pots. The series of Marcoussis photographs is eloquent about this way of manipulating the material, clay or wood, and of contracting it, shaping it, making it into colored ensembles, whose edges draw uncertain or almost anthropomorphic figures with a very expressive geometry, which we sense, in the end, belong to Vera Székely's repertory.

In this variation of a contemporary craft applied to life, Vera Székely developed a series of tapestries on a loom, in the tradition of Aubusson's obvious stitch, in which the textile material is properly expressive and visible. According to very specific modalities that are similar to embroidery, the high-density thread (thickness) on a canvas backing shows all the fullness of its texture. The thread is inserted into the canvas using the flat satin stitch technique and freely placed stitches draw colored areas; the same thread in filling in the surfaces, by groups, organizes the whole of the tapestry's composition. Here, too, the traditional dialogue between artist and craftsman, leading to the translation of its creation on a loom, is foiled. The simple cartoon (model of the project) that presides over the composition plays with a form liberated from the hand-knotted tapestry technique. As we can see in the large panoramic work made for the Villa Chupin in 1960 in Saint Brévin-les-Pins, designed by the architect André Wogenscky, the textile material is a thick, contracted wool with new threads introduced by means of a needle, and the writing of graphic signs is explicit, visual. The rapid, singular and energetic material supplants craft virtuosity.

From this clearly assertive period, the interior design of the Marcoussis house, together with their artistic writings, is the most significant work of the Székely couple. Between sculpture and ceramics, it is in the end very eclectic and organic. It takes the graphic and abstract geometric design from the langue of modernity and adds a sort of gestural expressivity. From a coffee table with enameled squares to tapestry, from body sculptures to pictures and lithographs that finally use the same designs



Vera, installation, atelier de Mulleron. Œuvre reproduite dans le catalogue de l'exposition « Poesi i rymden », Stockholm, Kulturhuset, 1983.



Vera, *Articulations*, Pécsi Galéria, Pécs, Hongrie, 1985.

Exposition « When Attitudes Become Form », Kunsthalle, Berne, 1969, Harald Szeemann commissaire d'exposition.



sité du geste mais sous l'influence de l'écriture de l'autre. L'on peut penser aussi à la façon du geste dominateur de la fresque peinte par Le Corbusier dans la maison E-1027 d'Eileen Gray... D'une marque ou d'une empreinte qui ne permet que peu l'émancipation et la liberté. Entre figure tutélaire et femme artiste sous tutelle.

### Matériaux sans crafts, une sculpture qui change, entre les traces du modernisme, de l'arte povera et d'un certain minimalisme

L'émergence de la sculpture dans « un champ élargi », comme le catégorise Rosalind Krauss, indique très clairement l'ajustement du médium à un « au-delà de la sculpture ». Ce dépassement est lisible dans l'exposition d'Harald Szeemann « When Attitudes Become Form », en 1969, curation fondamentale qui distribue de façon ramassée à la Kunsthalle de Berne et volontairement ambivalente une série d'œuvres fruit de la réunion d'artistes qui du minimalisme et de l'arte povera vont présenter et interroger la sculpture dans ses fondamentaux, ses matériaux, ses assemblages, ses contextes. Entre attitude, geste, procédure et accrochage, la présence des œuvres matérielles excède le socle, l'érection ou l'aspect tridimensionnel centripète et pousse très avant l'état de la matérialité, de l'inachevé, du mou, de l'informe, de l'éphémère et du variable. L'exposition d'Harald Szeemann pose ce qu'il y a de commun dans le travail sculptural de ces artistes, et l'on sait tout autant les différences conceptuelles énoncées par ces artistes réunis. Différences dites notamment par les minimalistes et la théorie de la *Gestalt*, de l'aspect phénoménologique ou théâtralisé, diraient certains<sup>1</sup>. Tout à côté, les catégories que définit Germano Celant et de ce que regroupent de façon plus sensuelle, fictionnelle, spon-

<sup>1</sup> *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine* de Michael Fried, Paris, Gallimard, est un texte à charge contre le minimalisme et sa dite « théâtralité ».





“... neither painting, nor sculpture ... I remember that I wanted to reach the non-art, the non-connotative, the non-anthropomorphic, the non-geometric, the non-nothing, at everything, but of another kind, another vision, another genre.”

Eva Hesse, statement for the exhibition catalogue *Art in Process IV*, New York, Finch College Museum of Art, December 1969, p.132

Ci-dessus  
Paolo Icaro, *Alla ricerca dell'equilibrio perduto*,  
Galleria Massimo Minini, 2018.

and motifs, we witness a modernization of the decorative system as well as a new art of living leaning towards the extravagance of a modern curiosity cabinet.

A contextual detour is necessary here, but one that relates to the difficulties of the author, a woman, in emancipating herself from the male model, terrible in its overbearing presence and prohibitions. We very clearly feel Vera Székely's determination, already mentioned, to free herself from her collaboration with Borderie and Székely, and to gain autonomy and solitude for her work. This detour leads us to the asymmetrical collaboration with Albert Gleizes and his 'disciple' Anne Dangar, also a ceramist, whose task was to disseminate the new spirit of cubism through everyday objects, the bearers of this modern language. Here, too, the place of the 'male other' was preponderant, from its signature to its representation. At the artist's residence, Moly-Sabata, in the 1930s and 1940s Anne Dangar, forsaken, transferred these decorative motifs onto pots, plates, furniture and liturgical objects, just as Vera Székely did, with great plasticity and intensity of gesture but under the influence of the other's writing. The dominating aspect of the fresco painted by Le Corbusier in Eileen Gray's E-1027 house also comes to mind, as does an ascendancy that only permitted very limited freedom between a supervisory figure and a female artist under guardianship.

**Materials without craft, a sculpture that changes, between the traces of modernism, *Arte Povera* and a certain minimalism**

The emergence of sculpture in “a broadened field,” as Rosalind Krauss characterizes it, very clearly indicated the adjustment of the medium to something ‘beyond sculpture.’ This ‘going beyond’ is seen in the exhibition by Harald Szeemann “When Attitudes Become Form,” in 1969, which showed, in an intentionally ambivalent manner at the Kunsthalle in Bern, a series of works. It was the result

« Ni peinture, ni sculpture... je me souviens que je voulais parvenir au non-art, au non-connotatif, au non-anthropomorphique, au non-géométrique, au non-rien, à tout, mais d'une autre sorte, d'une autre vision, d'un autre genre. »

Eva Hesse, déclaration pour le catalogue «Art in Process IV», New York, Finch College Museum of Art, 1969, p.132

Vera, installation, galerie Pierre Lescot, 1992.

tanée (temporelle) et vivante des œuvres de l'arte povera. Le commun de ces œuvres, par la matérialité particularisée, tactile, physique, c'est aussi la dimension d'une expérience pratique.

De la sculpture, il est donc question de matières en formes, en tableaux, en boîtes, en tas et en élévations, mais aussi de la dépouille des matières où tout prend place dans des côtoiements ou proximités volontairement indifférenciés dans l'exposition « When Attitudes Become Form » ; des feutres mous accrochés ou suspendus de Robert Morris, *Felt Piece*, les pièces posées à même le sol, la grille surface de dalles d'acier de Carl André, *Steel Piece*... celle d'Eva Hesse, *Augment*, de latex sur toile, les fragments de graisse exposés, blocs expressifs ou écrasés sur les bords de la pièce, *Fettecke* de Joseph Beuys, le bloc cubique de ciment contractant une matière métallique plissée et drapée de Giovanni Anselmo, *Torsione*, mais encore l'œuvre déposée comme abandonnée de Mario Merz, *Sit-In* faite de cire, de néon et de fer, ou celle de Jannis Kounellis, *senza titolo* faite de bâtons dressés de fourrure, comme des réminiscences historiques... Matière performative, en pleine présence, et débarrassée des critères usuels de définition de la sculpture des avant-gardes, en somme.

Vera Székely, dans les années 1960, engage une rupture d'avec le style décoratif, les agencements formels laissent à la matière brute, dépouillée et physique la pleine place. Comme s'il fallait sortir de la couleur moderniste pour être seule. L'aventure de la sculpture et des matières de Vera Székely, c'est en creux une histoire de la couleur qui disparaît. C'est aussi la volonté de sortir de ce langage graphique qui n'est plus le sien totalement. L'exercice des agencements, et principalement le jeu de la matière exécutée, agissante, est déterminant : métal (fer, plomb), bois sont pris d'empreintes, de traces, de gestes qui font de la matière même un signe du présent. L'aspect expressif, restitution du geste ou de l'attitude en résistance, signe la détermination face à la matière, sans équivoque chez Vera Székely. Aucun savoir-faire

of a meeting of artists focused on minimalism and *Arte Povera*, who would present and question sculpture in its fundamentals, materials, assemblages and contexts. Between attitude, gesture, procedure and hanging, the presence of the material works exceeded the base, the erection or the three-dimensional centripetal aspect and pushed the state of materiality, the uncompleted, the softness, the formless, the ephemeral and the variable very much forward. Harald Szeemann's exhibition set out what there was in common in the sculptural work of these artists. We are just as aware of the conceptual differences stated by these artists who were brought together. These differences are notably cited by the minimalists and the theory of gestalt and, some would say, of the phenomenological or dramatized aspect.<sup>1</sup>

Completely apart are the categories that Germano Celant defines and what groups together, in a more sensual, fictional, spontaneous and lively manner, the works of *Arte Povera*. What these works have in common, through particularized, tactile and physical materiality, is also the dimension of a practical experience.

As for sculpture, in "When Attitudes Become Form" it is a question of materials in forms, in pictures, in boxes, in piles and in elevations, but also a question of the remains of a material in which everything takes its place in intentionally undifferentiated proximities—soft felts hung by Robert Morris in *Felt Piece*; the surface grid of steel tiles placed on the floor by Carl Andre in *Steel Piece*; Eva Hesse's *Augment*, in latex on canvas; the exposed fragments of butter, expressive blocks or crushed on the edges of the piece, in *Fettecke* by Joseph Beuys; the cubic cement block contracting a draped and folded metal material by Giovanni Anselmo in *Torsione*; but also the work deposited as though abandoned by Mario Merz, titled *Sit-In*,

<sup>1</sup> *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine* by Michael Fried, Paris, Gallimard Essais, is a controversial text that condemns minimalism and its 'theatricality.'





virtuose, la pratique d'une tension formelle dans et par la matière choisie que constitue le processus à l'œuvre. En écho à son temps ? En tous les cas, Vera Székely est dans un mouvement de recherche et un approfondissement gestuel, une conquête de la spatialité. D'une pratique de la forme qui s'exerce enfin pour elle-même.

Est-elle minimaliste ? Pas du tout, puisque la dimension perceptuelle et phénoménologique, de la place du spectateur même, ne l'intéresse pas. Vera Székely semble rétive à conceptualiser l'approche et donner à la forme sa dimension critique et réflexive. Plus proche formellement de l'arte povera en ce sens, mais sans le discours, et de certains artistes tels que Luciano Fabro et plus encore Paolo Icaro, qui travaillent à structurer dans des vocabulaires proches des volumes, des surfaces et des assemblages qui augurent des possibilités physiques du vivant, de la réalité « matérielle » du monde. Si près alors, dans le rapport criant qu'entretient Vera Székely à la façon de venir jouer de la physicalité, de la tactilité, ici la sculpture-tableau se pose comme un assemblage, c'est-à-dire une situation donnée du processus. Son mouvement précaire y est marqué, l'effet de présence à la lecture comprime l'espace alentour, plutôt à la manière d'une densité repliée, d'une contraction de la matière temps. L'œuvre est alors inscrite dans l'instantanéité du geste.

Si loin, en revanche lorsqu'elle réalise les sculptures de bois à Port-Barcarès, dont l'aspect de totems constructivistes joue de formes presque trop arrêtées, statiques, hiératiques. Si loin encore lorsqu'elle fige par trop de force dans le cadre le bois brûlé, le métal martelé et que les « tableaux » retrouvent un accrochage somme toute très classique qui artificialise le geste, devenu maniériste, et le fige en objet de décor.

Mais si l'on revient à la proximité avec Paolo Icaro, la bascule sculpturale s'opère pleinement chez Vera Székely dans son rapport à l'espace, à son déchiffrement, à son occupation aussi. Ses outils visuels sont cependant différents, les voiles suspen-

**« L'apesanteur, pour moi, est essentielle. Je ne veux pas être classée parmi les sculpteurs. Je n'ai jamais sculpté réellement un matériau pour arriver à une forme. Les grands volumes sont toujours lourds, immobilisés par principe. J'ai toujours été plus intéressée par l'assemblage et la structuration. »**

Entretien avec Michel Thomas, octobre 1983, cité par Daniel Léger, *Vera Székely Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 147

made of wax, neon and iron; or that by Jannis Kounellis, *senza titolo*, made of upright fur sticks, like historic reminiscences. This is performative material, in full presence, and rid of the usual definition criteria of the sculpture of the avant-garde.

Vera Székely, in the 1960s, started to break with the decorative style, the formal arrangements giving way to raw, stripped-down and physical material, as though she had to leave modernist color alone. Her adventure in sculpture and materials was implicitly a story of color that disappeared. It was also the determination to leave behind a graphic language that was no longer totally her own. The exercise of arrangements and primarily the game of executed, acting material was decisive: metal (iron, lead) and wood marked by prints, traces, gestures that made the material itself a sign of the present. The expressive aspect, the restitution of the resistant attitude, signed Vera Székely's determination without any ambiguity. There was no expertise, simply the practice of a formal tension in and through the chosen material required by the work. Was this an echo of her time? In any case, Vera Székely was involved in a quest and a deepening of the practice of the form that in the end she exercised for herself.

Was she a minimalist? Not at all, since the perceptual and phenomenological dimension, the place of the spectators themselves, did not interest her. Vera Székely seems to have been adverse to conceptualizing this approach and giving a critical and reflexive dimension to form. Her work was formally closer to *Arte Povera* in this sense, but without the discourse, and to certain artists like Luciano Fabro and, even more so, Paolo Icaro, who worked on structuring, foreseeing the physical possibilities of the living, of the 'material' reality of the world. The connection was therefore even closer in the striking relationship that Vera Székely had in her way of playing with physicality, tactility. Here the sculpture-picture was set out as an assemblage, that is, a given situation of the process. Its precarious movement was marked, the effect of presence upon reading compressed the surrounding space,



Vera, installation de l'exposition « Rencontre n° 01 espace, temps, forme », Agora, Évry, 1983.

Page de gauche  
Robert Morris, *Untitled*, feutre, 1967-1968.  
Londres, Tate Modern.

dues, les toiles armaturées de Vera Székely se déploient et jouent à plein la visibilité, l'expression sensible immatérielle de l'espace, en présence et en quantité. Là, le mou, le fluide, l'agile donnent à ces étoffes des formes de vents nouveaux et révèlent l'espace même.

**L'aventure de l'espace domestiqué et la question du paysage tout court, une situation ?**

« Le mou et ses formes<sup>2</sup> » s'énonceraient comme un programme pour l'œuvre déployée de Vera Székely. Les voiles armaturées, tenues par des arceaux, ce qu'elle engage dans la seconde partie de sa carrière, pourrait-on dire, travaillent la structuration d'un informel, le textile, et de la tentative de rendre permanent le précaire, de maîtriser l'espace, de le dresser.

Les grandes voiles, agencées, tuilées presque, se tordent, dansent et sculptent les hauteurs des espaces que Vera Székely habite. *In situ*, à l'échelle, ni trop invasives, ni trop expansives, les voiles arquées sont placées, coordonnées entre elles, dans les fameux espacements et côtoiements que nous décrivons depuis le départ et qui donnent à l'espace comme une grille de lecture de l'air présent, du vide présent. Ici, l'on peut dire, dans cette pratique de l'*in situ*, que l'on retrouve finalement les aménagements d'espaces habités par les fresques émaillées des maisons et lieux domestiqués du début sa carrière d'artiste. Mais précisément le signe est déployé dans l'espace, les profondeurs ne sont pas rabattues sur le plan vertical de la céramique, elles sont architecturées et ordonnées pour l'espace. Les voiles suspendues,

<sup>2</sup> Titre du livre de Maurice Fréchuret aux Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

more like a folded density, a contraction of time as a material. The work is thus inserted into the spontaneity of the gesture.

This approach went further when she created wood sculptures in Port-Barcarès, whose constructivist totem aspect played with forms that were almost too frozen, static, hieratic. It went further still when she froze, through too much force, the charred wood, the hammered metal in the frame, and when the 'pictures' recovered a very traditional hanging that artificialized the gesture, which became mannerist, solidifying it into a decorative object.

But if we return to her proximity with Paolo Icaro, the sculptural swing was fully in play in her relationship to the space, its deciphering and also its occupancy. Her visual tools were however different. In Vera Székely's suspended sails, the braced canvases were rolled out and fully played on visibility, the immaterial sensible expression of the space, in presence and quantity. Here, softness, fluidity and agility gave these fabrics the forms of new winds and revealed the space itself.

**The domesticated space and the natural landscape, a comparison?**

« Le mou et ses formes » (Softness and its forms)<sup>2</sup> would become the theme adopted by Vera Székely in her work. The braced sails, held by arched frames, which she began in the second part of her career, worked the structuring of something formless, the textile, and was also an attempt to make the precarious permanent, to master and tame space.

The large sails, arranged, almost undulating, twist, dance and sculpt the upper parts of the spaces that Vera Székely inhabited. *In situ*, at scale, neither too invasive, nor too expansive, the arched sails were placed, coordinated with each other, in

<sup>2</sup> Title of the book by Maurice Fréchuret, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

**“Weightlessness, for me, is essential. I don't want to be classified among sculptors. I never really sculpted a material to create a form. Large volumes are always heavy, immobilized in principle. I have always been much more interested in assemblage and structuring.”**

Interview with Michel Thomas, October 1983, quoted in Daniel Léger, *Vera Székely: Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 147



tenues, tendues, déroulées presque narrent un mouvement, une chorégraphie expressive, digne de celles que Loïe Fuller déploie dans *Serpentine*, vidéo de ses danses filmées. Pures apparitions d'un temps mouvement finalement chez Vera Székely. Il y a une force d'évocation, poétique, dans ces grands battements d'ailer sans corps. L'expression d'une énergie, d'une vitalité, qui, avec cet élan, trouve des airs de sculptures atmosphériques, non loin des propos tenus par l'exposition « When Attitudes Become Form » mais qui, de manière monumentale ici, se faisaient l'écho, dans un champ élargi, d'une pratique de la sculpture comme structure, *process* et situation, au moyen du précaire, du léger, du fluide.

Une autre série d'œuvres agence des voiles suspendues à des structures angulaires posées au sol, barres de bois ou de métal assemblées entre elles qui menacent et pointent en direction des structures textiles. La tension ici trace une démarche d'antagonisme, entre l'angle et la courbe, le rigide et le souple, un dialogue de nature et de dimension. Les coques sont parfois remplacées par des bandeaux fluides, tels des papiers découpés à l'échelle du lieu, qui dessinent des formes spatialisées dans le site intérieur, lieux de culte, musées ou galeries. Ce principe d'antagonisme est frappant tant il obéit à la démonstration visuelle, d'une tension expressive abstraite, dramaturgique.

Si l'espace est rendu visible, c'est cependant un espace intérieur, pour Vera Székely, dont il s'agit avec les voiles et les feutres suspendus. L'*in situ* n'est pas l'occasion de couvrir ou de s'enchevêtrer dans l'espace du paysage, comme le réalisent Christo et Jeanne-Claude sur le Reichstag ou sur les multiples collines et côtes rocheuses qu'ils cartographient. Là où une comparaison pourrait s'ouvrir, elle cesse dans le territoire expérimenté et agencé, l'un extérieur, l'autre intérieur. Si l'on peut inscrire, dans la ligne du post-minimalisme, le travail de Christo dans le



Couverture de Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag, Berlin 1971-95*, Taschen, 2001.

Vera, installation, exposition « Les métiers d'art », musée des Arts décoratifs (MAD), Paris, 1980.

Page de droite  
Frank Gehry, maquette de la Fondation Louis Vuitton présentée à la fondation, 2016.

the famous spacings and proximities previously described, which give the space, like a reading grid, the present void. Here, in this *in situ* practice, we finally find the design of the enameled frescos of houses and domesticated spaces from the beginning of her career as an artist. They are no longer imprisoned by the small surface of a ceramic, the only frontier is the space itself. The sails, hung, held, stretched, unrolled, almost narrate a movement, an expressive choreography, worthy of those that Loïe Fuller used in *Serpentine*, in videos of her filmed dances. They are pure apparitions of a moving moment in time. There is an evocative, poetic force in these large beating wings without a body. They are the expression of an energy, a vitality that, with this momentum, seems to become atmospheric sculpture, not far removed from the works set out in the exhibition "When Attitudes Become Form". However, here it is echoed in a monumental fashion, in a broadened field of a practice of sculpture as structure, *process* and situation, by means of the precarious, the light, the fluid.

Another series of works arranges the sails hung from angular structures installed on the floor, wood or metal bars connected to each other that threaten and point in the direction of the textile structures. The tension here traces an approach of antagonism between the angle and the curve, the rigid and the flexible, a dialogue of nature and dimension. The shells are sometimes replaced by fluid strips. Like papers cut out on the scale of the venue, they draw spatialized forms in the interior site, places of worship, museums or galleries. This antagonism principle is striking since it obeys the visual demonstration with an expressive, abstract, theatrical tension.

If the space is made visible, it is, however, an interior space. For Vera Székely, it concerned the suspended sails and felt fabrics. The *in situ* is not the occasion to cover or become entangled in the space of the landscape, as Christo and Jeanne Claude did on the Reichstag or on the many hills and rocky coasts that

« Plutôt des pré-formes. Parce qu'en soi une membrane évidemment c'est une forme, mais s'il n'y a pas d'assemblage, une mise en espace tout à fait particulière, ce n'est pas grand chose. Mais l'intervention de l'esprit, de la sensibilité et de l'improvisation est plus forte là où il n'y a aucune structure préalable. »

Entretien avec Michel Thomas, octobre 1983, cité par Daniel Léger, *Vera Székely Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, p. 153-154

champ critique du land art, comme le décrit très bien Gilles Tiberghien<sup>3</sup>, Vera Székely, en dimensionnant ses œuvres à l'espace intérieur trouve des dispositifs spectaculaires mais qui n'ont que peu à voir avec les enjeux perceptuels et conceptuels d'une relecture de l'espace comme médium. Tant au palais des Arts de Budapest (1980), qu'à Paris au Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou (1982), les voiles distribuent un ensemble massif, un outil visuel qui à titre de pure présence est une grille de lecture de l'espace architectural ; par comparaison, par analogie, le spectateur voit le vide de l'architecture dévoilée par les structures de toiles ou de feutres.

Le spectateur n'est pas pris dans l'exercice phénoménologique d'une lecture anthropométrique ou comparative de *Gestalt*. Le mou est exposé hors gravité et immobilisé, à l'inverse finalement de Robert Morris qui joue de la pesanteur du corps et du geste sériel pour structurer la forme ; les structures et bois agencés ne sont pas à la manière d'Anthony Caro des modes de disjonctions visuels, l'éloignant de toute autre chose que de l'espace. Ici dans ses installations de paysage, Vera Székely appuie l'obsession du signe, du trait, du dessin dans la matière. Et si l'on peut penser faire un rapprochement de caractère, sur les gestes *in situ* qui révèlent la nature du lieu, selon un outil visuel contextuel, c'est avec les œuvres de Daniel Buren, qui, lorsqu'il habite un lieu, redonne à lire ses particularismes, à éprouver ou à effacer les limites du site, sans le geste expressif cependant puisque Buren garde son trait de 8 centimètres comme seul instrument.

Les œuvres de Vera Székely s'agissent de paradoxes, qu'il s'agisse d'installations en intérieur et paradoxalement de sculptures bien moins monumentales en exté-

<sup>3</sup> Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Dominique Carré Éditeur, 2012.





rieur, comme à la Maison de la culture d'Amiens, où se déploient des ailes à agencer, des modules à superposer plutôt qu'un agencement qui prenne en charge la singularité de la topographie. La contingence technique rattrape le projet fou d'une lévitation plastique, d'une monumentalité théâtrale. Là, l'expression des nécessités techniques, d'un toit, d'une structure qui suspend ou tient les œuvres est nécessaire. Série ouverte plutôt que série protocole, les gestes ne sont pas des processus ordonnés. Encore, une chose folle et qui parle beaucoup de la recherche d'une maîtrise de la matière est l'expression d'un mou paradoxal, d'un mou figé, fixé, harnaché et finalement solidifié. Paradoxe qui se prolonge dans la volonté de ne pas confronter ses grands ensembles assemblés au vent<sup>4</sup>, de contredire le vent et l'air en somme, de contrevenir au mouvement pour parvenir à l'inertie de la sculpture classique, d'un retour à la forme tenue de coques exaltées. Cet art textile rigidifié opère comme un oxymore magnifique. Celui d'une posture de création, toujours entre deux seuils.

<sup>4</sup> Pour anecdote, l'on peut considérer que ces coques comme des constructions semblables par anticipations aux architectures démonstratives issues des maquettes de Frank Gehry. Cette analogie formelle relève cependant de ce même oxymore décrit plus bas, d'une impossible structure devenue pérenne, d'un précaire gagné et figé.

Vera, installation, abbaye de Fontevraud, 1990.

Page de droite  
Anthony Caro, *Emma Dance*, acier, 1977-1978.



they mapped. Where a comparison could be suggested, it ceases with regards to the territory, one outside, the other inside. If we can insert the work of Christo in the critical field of Land Art in the post-minimalist line, as Gilles Tiberghien so clearly describes,<sup>3</sup> Vera Székely, by sizing her works to the interior space, found spectacular systems but ones that had little to do with the perpetual and conceptual issues of a rereading of the space as a medium. As in Budapest at the Kunsthalle (1981), and in Paris at the Musée National d'Art Moderne and the Centre Georges Pompidou (1985), the sails comprised a massive ensemble, a visual tool that as a pure presence is a reading grid of the architectural space. By comparison, by analogy, the spectator sees the void of the architecture revealed by the canvas or felt structures.

The spectator is not caught up in the phenomenological exercise of an anthropometric or comparative reading of gestalt. The softness is exhibited outside gravity and immobilized, in the end, contrary to Robert Morris who played with the heaviness of the body and the serial gesture to structure the form. The arranged structures and wood are unlike the work of Anthony Caro, which uses visual disjunction modes and so distances it from anything other than the space. Here, in her landscape installations, Vera Székely focused on the obsession of the symbol of the line, the drawing in the material. If we think of comparing the character of the *in situ* gestures that reveal the nature of the place by using a contextual visual tool, we might do so through the works of Daniel Buren. When he describes a place and gives the visitors a reading of its qualities, he makes them feel or erase the limits of the site without, however, his own particular means of expression as he retains his 8-cm line as the sole instrument.

<sup>3</sup> Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Dominique Carré Editeur, 2012.

Vera Székely's works are paradoxes, whether they are indoor installations or paradoxically much less monumental outdoor sculptures, as at the Maison des Arts in Amiens, where wings to be arranged are unfolded, modules to be superimposed rather than an arrangement that takes the singularity of the topography into account. The technical contingency catches up with the unlikely project of a visual levitation, of a theatrical monumentality. Here, the expression of the technical necessities, of a roof, of a structure that suspends or holds the work, was necessary. An open series rather than a protocol series, the gestures are not organized processes. Further, a mad thing and one that speaks a great deal of the search for a mastery of the material is the expression of a paradoxical softness, a frozen, fixed, harnessed and, in the end, solidified softness. It is a paradox that is extended in the determination to not confront her large ensembles assembled in the wind, to contradict the wind and the air, in short, to contravene movement to arrive at the inertia of the classical sculpture, of a return to the tenuous form of exalted shells. This art of rigid textiles acts as a magnificent oxymoron, that of a posture of creation, always between two thresholds.

**“Rather pre-formed. Because in itself a membrane is obviously a form, but if there isn't any assemblage, a completely specific insertion in space, it isn't much. But the intervention of the mind, of sensibility and improvisation is stronger where there isn't any prior structure.”**

Interview with Michel Thomas, October 1983, quoted in Daniel Léger, *Vera Székely: Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016, pp. 153-154



# Biographie

**1919**

Naissance de Vera Harsányi, le 12 octobre à Pistany (Pöstyén), ville d'eau des Carpates située en territoire hongrois. La ville devient slovaque après 1945. Sa mère, Margit, était née Roboz. Son père, Sándor, était ingénieur en charge des installations des eaux de la station thermale.

**1930**

Commence à suivre un véritable entraînement sportif de natation sous la férule de Gitta Mallasz, d'abord dans un cadre scolaire avant d'entrer dans un club en vue de compétitions internationales.

**1933-1934**

Décidée à devenir graphiste, elle rencontre Hanna Dallos par l'entremise de Gitta Mallasz.

**1936**

Quatrième dans l'équipe de Hongrie aux Jeux olympiques de Berlin en relais 4 x 100 mètres nage libre.

**1940**

Séjour à Paris pour suivre l'enseignement de l'école d'art graphique de Paul Colin, écourté par la mort de son père. Poursuit ses études de

dessin à L'Atelier, une école privée de Budapest, où elle a pour professeurs Dezs Orbán, Gusztáv Végh, Sándor Kolosváry et János Farkas, artistes aux styles extrêmement divergents. Elle y rencontre Pierre Székely. Le sculpteur Jenő Szervátiusz, dans le même temps, l'initie à la taille du bois.

**1942**

Vera présente Hanna à Pierre. Hanna Dallos restera à vie leur guide artistique et moral. Vera et Pierre sont primés par la Bibliothèque nationale hongroise pour l'exécution d'un retable de bois sculpté.

**1945**

Dans Budapest rasé par les bombardements alliés et sous occupation soviétique, Pierre et Vera se marient « dans une cave en ruine et une église déserte ». Ils forment le projet de se rendre à Paris pour un voyage en hommage à l'enseignement de Hanna Dallos, morte en déportation. Créent des affiches pour le Parti communiste et la poste.

**1946**

Le couple se retrouve à Vienne, sous occupation française, en attente d'un visa pour la France. Pierre y travaille pour la Maison de France, où il rencontre André Borderie en mission pour les PTT.

# Biography

**1919**

Birth of Vera Harsányi, on October 12 in Pistany (Pöstyén), health resort in the Carpathians, located in Hungarian territory. The city would become Slovakian in 1945. Her mother, Margit, was born a Roboz. Her father, Sándor, was an engineer in charge of the spa's water installations.

**1930**

Vera begins swimming training under the iron hand of Gitta Mallasz, first at school and later in a club, with a view to entering international competitions.

**1933–1934**

Vera decides to become a graphic designer and meets Hanna Dallos through Gitta Mallasz.

**1936**

Fourth in the Hungarian team at the Berlin Olympic Games in the 4 by 100 meter free-style relay.

**1940**

era studies at Paul Colin's graphic arts school in Paris, but is forced to return home by her

father's death. She continues to study drawing at L'Atelier, a private school in Budapest, where her teachers are Dezs Orbán, Gusztáv Végh, Sándor Kolosváry and János Farkas, artists with extremely divergent styles. She meets Pierre Székely there. At the same time, the sculptor Jenő Szervátiusz introduces her to wood carving.

**1942**

Vera introduces Hanna to Pierre. Hanna Dallos will remain their artistic and ethical guide for life. Vera and Pierre receive a prize from the national Hungarian library for the execution of a carved wood retable.

**1945**

In a Budapest razed by the Allied bombings and under Soviet occupation, Pierre and Vera get married "in a cellar in ruins and a deserted church." They form the plan of going to Paris for a trip as a tribute to the teachings of Hanna Dallos, who died during deportation. They create posters for the Communist Party and the PTT (Post, Telegraph and Telegram).

**1946**

The couple are in Vienna, under French occupation, waiting for a visa for France. Pierre is working for the Maison de France,



SZB, *Calvaire*, céramique émaillée en bas relief, 2,3 x 21,5 x 11,5 cm, 1950. Collection privée.

**1947**

Arrivés à Paris, le 29 décembre 1946, Vera et Pierre sont d'abord logés 39, avenue Gambetta, chez un cousin de Pierre, puis à partir de février 1947 jusqu'en septembre de la même année dans un atelier en mansarde à l'école de Paul Colin, 13, rue Montchanin. Ils prennent



Vera à Marcoussis, années 1960.



SZB, *Sainte Chantal*, céramique émaillée en bas relief, 2 x 24 x 9 cm, 1950. Collection privée.

where he meets André Borderie who is on a mission for the PTT.

**1947**

Having arrived in Paris on December 29, 1946, Vera and Pierre are first housed at 39, avenue Gambetta, at the home of a cousin of Pierre's, then from February 1947 to September of that year in an attic studio at Paul Colin's school, at 13, rue Montchanin. They next rent in Bures-sur-Yvette, at 72, route de Chartres. They illustrate books for Éditions *Hier & Aujourd'hui*. She takes part in the exhibition of the France-Hungary association at the Bussy gallery in Paris, in June, whose honorary committee brings together names like Georges Braque and Henri Matisse.

**1948**

André Borderie joins them in Bures. Common signature 'SZB' (in a cross) for the ceramic works.

**1949**

Birth of Maria Székely.

**1950**

Exhibition of ceramics by the collective (SZB) at the Maxime Old gallery.

ensuite une location à Bures-sur-Yvette, 72, route de Chartres.

Illustrations des livres pour les Éditions Hier & Aujourd'hui.

Vera participe à l'exposition de l'association France-Hongrie à la galerie de Bussy à Paris, en juin, dont le comité d'honneur regroupe des noms tels que Georges Braque et Henri Matisse.

**1948**

André Borderie les rejoint à Bures. Signature commune « SZB » (en croix) pour les œuvres de céramique.

**1949**

Naissance de Maria Székely.

**1950**

Exposition de céramiques du collectif SZB à la galerie Maxime Old. Décoration de la chapelle Saint-Jean-Sainte-Anne à Clichy.

**1951**

Participation au 1<sup>er</sup> Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Premières céramiques SZB montrées à la galerie MAI.

**1952**

2<sup>e</sup> Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Chacun sous son propre

Decoration of the Saint-Jean-Sainte-Anne chapel in Clichy.

**1951**

Participation in the 1st Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. First SZB ceramics shown at the MAI gallery.

**1952**

2nd Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. They each exhibit under their own names, ceramics for Vera, sculptures for Pierre, paintings for André Borderie.

**1953**

Erection of the ceramic *Forme noire* at the foot of the building designed by the architects Jean Ginsberg, Georges Massé, Jean Fayeton and André Ilinski, on the rue du Docteur-Blanche in Paris. Decorative elements for the apartments of Jean Ginsberg and Henri Salvador. First studies for Le Bateau Ivre, house-sculpture commissioned by the Gelas couple and built from 1954–56 in Saint-Marcellin in Isère (listed Historic Monument since 2007). SZB ceramics exhibition at the MAI gallery. Exhibition of a table at "Terres de France," Grand Dépôt, Paris.

nom, céramiques pour Vera, sculptures pour Pierre, peintures pour André Borderie.

Exposition de céramiques SZB à la galerie MAI jusqu'en janvier 1953.

Exposition d'une table à « Terres de France », Grand Dépôt, Paris.

**1953**

Édification de la *Forme noire* en céramique, au pied de l'immeuble des architectes Jean Ginsberg, Georges Massé, Jean Fayeton et André Ilinski, rue du Docteur-Blanche à Paris. Éléments de décor pour les appartements de Jean Ginsberg et Henri Salvador.

Premières études du Bateau Ivre, maison-sculpture commandée par les époux Gelas et réalisée à partir de 1954 à Saint-Marcellin en Isère (classée Monument historique en 2007).

**1954**

Réaménagement de l'église Saint-Nicolas de Fossé dans les Ardennes. Mais les instances religieuses et les paroissiens jugent le calvaire en céramique de Vera sacrilège, il sera détruit. L'église sera classée aux Monuments historiques en 2011.

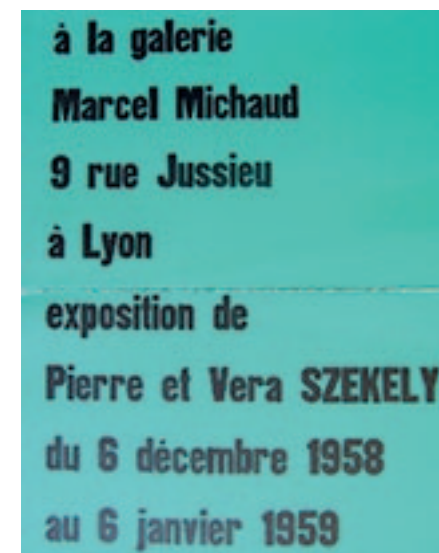
Rénovation du chœur de l'église de Draveil. Participation du collectif à la « Mostra di ceramica moderna francesi per il Museo », Milan, Italie.

Obtention d'une médaille d'or à la Triennale de Milan.

**1954**

Decoration of the Saint-Nicolas de Fossé church in the Ardennes. The religious authorities and parishioners consider Vera's ceramic Calvary a sacrilege and it would be destroyed. The church would become a Historic Monument in 2011.

Decoration of the choir of the Draveil church. Participation of the collective in the "Mostra



Affiche pour l'exposition « Pierre et Vera Székely », galerie Marcel Michaud (ex-Folklore), 1958.





Vera, pot couvert, céramique émaillée incisée, h. 18,5 cm, après 1957. Collection privée.

**1955**  
Achat par le trio d'une maison à Marcoussis. Exposition SZB, galerie MAI, Paris.

**1956**  
Naissance de Martin. À son baptême assistent Agnès Varda et Valentine Schlegel. Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la ville de Paris.  
Décoration de céramique du restaurant de la centrale thermique de Porcheville.

di ceramice moderne francesi per il Museo," Milan, Italy.  
Obtains a gold medal at the Triennale of Milan.

**1955**  
Purchase by the trio of a house in Marcoussis. SZB exhibition, MAI gallery, Paris.

**1956**  
Birth of Martin Szekely. Agnès Varda and Valentine Schlegel, among others, attend the baptism. Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

**1957**  
Éclatement du groupe. Départ d'André Borderie pour Senlis.  
Décoration de la piscine municipale de Saint-Marcellin avec Pierre.

**1958**  
Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.  
Exposition «Pierre et Vera Székely», galerie Folklore-Marcel Michaud, Lyon.

**1959**  
Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

**1960**  
Mosaïque pour l'entrée de la piscine du Palm Beach, Cannes.

**1961**  
Participation à l'aménagement de l'église universitaire d'Antony.  
Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.  
Figuration de Vera, Martin et Pierre dans *Cléo de 5 à 7*, film d'Agnès Varda.

**1962**  
Aménagements et œuvres pour le centre familial de Roche-Béranger de l'association Le Renou-

Ceramic decoration of the restaurant of the Porcheville power plant.

**1957**  
Breaking up of the collective. Departure of André Borderie for Senlis.  
Decoration of the municipal swimming pool of Saint-Marcellin with Pierre.

**1958**  
Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.  
Exhibition "Pierre et Vera Székely," Folklore-Marcel Michaud gallery, Lyon.

veau, Chamrousse (architecte Henri Mouette). Vitraux pour l'église Sainte-Bernadette, Grand-Quevilly.  
Mosaïques sur l'espace de jeux dessiné par Pierre, Verneuil-sur-Seine.  
Cloisons en bois et verre, Maison des étudiants de Madagascar, Cachan.  
Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Vera et Pierre, plaque murale en terre cuite émaillée, 42 x 28 cm, 1958.



**1959**  
Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

**1960**  
Mosaic for the entrance of the Palm Beach swimming pool, Cannes.

**1961**  
Participation in the decoration of the Antony university church.  
Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.  
Walk-on parts for Vera, Martin and Pierre in *Cléo de 5 à 7*, a film by Agnès Varda.

**1962**  
Decoration and works for the Roche-Béranger family center by the Renouveau association in Chamrousse (architect Henri Mouette).  
Windows for the Sainte-Bernadette church, Grand-Quevilly.

SZB, table basse, céramique émaillée et métal, 38,5 x 100,5 x 40,5 cm, avant 1958. Collection Thomas Fritsch-Artrium, Paris.

Page de droite  
Cheminées créées par Vera. En haut à gauche et en bas, pour Art et Cheminée, 1970.





1963

Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

1964

Vitraux pour l'église Saint-Marse, Auxerre. Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

« Internationales Sommerseminar für Keramik », Gmunden, Autriche.  
« Internationales Keramiks Séminars in Berlin », Berlin, Allemagne.

1965

Vitraux pour un village de vacances à Beg-Meil, Bretagne (architecte Henri Mouette), association Le Renouveau.

Baptistère (en collaboration avec Pierre) pour l'église Saint-Jean (architecte Maurice Blanc), Grenoble.

Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

« Internationales Sommerseminar für Keramik », Gmunden, Autriche.  
Exposition personnelle, « Peintures, tapisseries, collages », galerie Case d'Art à Paris.



Figuration de Vera dans *Cléo de 5 à 7*, d'Agnès Varda, 1961.

1966

Lustre et mur textile pour l'église Saint-Vincent-de-Paul, Clichy.

Porte, maison Colboc, Sceaux.

Tapisseries, chalet Colboc, La Salle-les-Alpes. Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Exposition collective « Formes d'aujourd'hui », hall de l'Oratoire, Beaune.

1967

Ferronnerie pour une villa à Ceyreste (architecte Geneviève Colboc).



Mosaïque pour l'entrée de la piscine du Palm Beach, Cannes.

Mosaics on the playground designed by Pierre, Verneuil-sur-Seine.

Wood and glass partitions, Maison des Étudiants de Madagascar, Cachan.

Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

1963

Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

1964

Stained glass for the Saint-Marse church, Auxerre.

Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

« Internationales Sommerseminar für Keramik », Gmunden, Austria.

« Internationales Keramiks Séminars in Berlin », Berlin, Germany.

1965

Stained-glass windows for a vacation village in Beg-Meil, Bretagne (architect Henri Mouette), Renouveau association.

Baptistry (in collaboration with Pierre) for the Saint-Jean church (architect Maurice Blanc), Grenoble.

Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

« Internationales Sommerseminar für Keramik », Gmunden, Austria.

Solo exhibition, « Peintures, tapisseries, collages », Case d'Art gallery in Paris.

1966

Chandelier and textile wall for the Saint-Vincent-de-Paul church, Clichy.

Door for Henri and Geneviève Colboc's house, Sceaux.

Tapisseries for the Colboc chalet, La Salle-les-Alpes.

Vera et le bois brûlé, 1966.



Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Group exhibition, « Formes d'aujourd'hui », hall of the Oratoire, Beaune.

1967

Ironwork for a villa in Ceyreste (architect Geneviève Colboc).

Tabernacle for the chapel of the Jean-Zay students' residence, Antony.

Tabernacle pour la chapelle de la résidence universitaire Jean-Zay, Antony.

Exposition collective : « Rencontre avec des peintres, sculpteurs et architectes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle », maison des jeunes, Longjumeau.

1968

Décoration murale pour l'entrée du dispensaire de la Croix-Rouge, Rueil-Malmaison, et entrée d'immeuble au Blanc-Mesnil au titre du 1 %.

Porte, croix de procession et sculpture pour l'église St. Stephan (architecte Hans Schädel), Andernach, Allemagne.

Salon de l'art sacré au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Exposition collective « Maîtres contemporains du vitrail », chambre de commerce, Chartres.

1969

*Le Combat*, allée des Arts, Port-Barcarès.

Série de vitraux pour la villa Nathanaël (architecte Geneviève Colboc), Bandol.

Expositions personnelles : galerie Nouvelles Images, La Haye, Pays-Bas.

« La confrontation », Maison de la culture, Orléans : lecture de poèmes d'Henri Michaux et musique originale d'Endre Szervánszky.

Expositions collectives :

Les arts plastiques au service de l'architecture en France », musée Nicolas-Sursock, Beyrouth.

« L'œil écoute », palais des Papes, Avignon.

« Marcoussis 3 », Marcoussis.

Group exhibitions:

« Rencontre avec des peintres, sculpteurs et architectes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle », youth center, Longjumeau.

1968

Wall decoration for the entrance of the Croix-Rouge dispensary, Rueil-Malmaison, and entrance of a building in Le Blanc-Mesnil under the '1% for art' scheme.

Door, processional cross and sculpture for the St. Stephan church (architect Hans Schädel), Andernach, Germany.

Salon de l'Art Sacré at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Group exhibition, « Maîtres contemporains du vitrail », Chamber of Commerce, Chartres.

1969

*Le Combat*, allée des Arts, Port-Barcarès.

Series of stained glass for the Nathanaël villa (architect Geneviève Colboc), Bandol.

Solo exhibitions:

Nouvelles Images gallery, The Hague, the Netherlands.

« La confrontation », Maison de la Culture, Orléans: reading of poems by Henri Michaux and original music by Endre Szervánszky.

Group exhibitions:

« Les arts plastiques au service de l'architecture



Entrée d'immeuble au Blanc-Mesnil, 1968.

en France," Nicolas-Sursock Museum, Beirut, Lebanon.

« L'œil écoute », Palais des Papes, Avignon.

« Marcoussis 3 », Marcoussis.

1970

*Le Poème de l'angle droit*, allée des Arts, Port-Barcarès.

Design of four steel fireplace models for the Art et Cheminée company.

Artistic collaboration and interior design for the Les Clarines vacation center in Les Ménuires (architects AAM).

Planning and construction of Vera's house-studio, Mulleron (architect Henri Mouette).

Group exhibitions:

« Animation 70 », Centre d'Art et de Recherche Plastique Architecturale, Paris.

« Magyarok – Les Hongrois de Paris », Zunini galley, Paris.

Festival d'Arts Plastiques, campus of the Montargis high school.

« Tapisseries françaises d'aujourd'hui », Mücsarnok, Budapest, Hungary, then at the House of Crafts, Beirut, Lebanon.

« Art et matière », labor exchange, Troyes.

1971

Interior design of La Croisette complex, Courchevel.

Solo exhibition, Lia Grambihler gallery, Paris.

Group exhibition, « Tapisseries françaises d'aujourd'hui », Centre Culturel Français, Casablanca, Morocco.

1972

Group exhibition, « Tapisseries contemporaines – Sculptures », Castanet château, Villefort.

1974

Solo exhibition, « Table des matières », Rencontres gallery, Paris.

1975

Solo exhibition, « Collages-Assemblages » Théâtre Municipal, Caen.

Group exhibition, « Artistes du XX<sup>e</sup> siècle émigrés d'origine hongroise », Isis gallery, Paris.

1976

Solo exhibition, Da Costa gallery, Amsterdam, the Netherlands.

Group exhibition, « Art nouveau en Hongrie », Petit Palais, Paris.

Publication of *Massacre du paraquet* (published by Michèle Brouetta).

1977

Solo exhibition, La Tortue gallery, Paris.





Relief, bois, 123 x 37 x 11 cm, vers 1974.  
Collection privée, Marcoussis.

Ci-dessous  
Relief, bois, 30 x 79 x 13 cm, années 1970.  
Ancienne collection Geneviève et Henri Colboc.  
Collection privée.

**1978**  
Solo exhibitions:  
“Structures-Tensions,” Michelle Lechaux gallery, Paris.  
“Volumes aériens,” Maison de la Culture, Amiens.

**1979**  
Group exhibition, “Présence Paris-Budapest,” Orangerie of the Luxembourg garden, Paris.

**1980**  
Installations:  
Műpa Budapest (contemporary culture center), Hungary.  
“Les métiers d’art,” Musée des Arts décoratifs, Paris.  
Solo exhibition, “Présence textile,” Édouard-Manet municipal gallery, Gennevilliers.  
Group exhibitions:  
“Espaces en mémoire,” Antenne Culturelle of Le Kremlin-Bicêtre, with César Cofone and Vladimir Skoda.  
“Rencontres Hongroises,” former city hall, Arcueil.  
Publication of the *Appels* box, text by Vera Székely, silkscreens by Kamill Major and record by Laszlo Vidovszky (published by Kamill Major).

**1970**  
*Le Poème de l’angle droit*, Port-Barcarès.  
Conception de quatre modèles de cheminées en acier pour la société Art et Cheminée.  
Collaboration artistique et aménagements pour le foyer de vacances Les Clarines aux Ménuires (architectes AAM).  
Plans et construction de sa maison-atelier, Mulleron (architecte Henri Mouette).  
Expositions collectives :  
« Animation 70 », Centre d’art et de recherche plastique architecturale, Paris.  
« Magyarok – Les Hongrois de Paris », galerie Zunini, Paris.  
Festival d’arts plastiques, campus du lycée de Montargis.  
« Tapisseries françaises d’aujourd’hui », Mücsarnok, Budapest, Hongrie, puis à la Maison de l’artisan, Beyrouth, Liban.  
« Art et matière », bourse du travail, Troyes.

**1971**  
Aménagement de l’ensemble immobilier La Croisette, Courchevel.  
Exposition personnelle, galerie Lia Grambihler, Paris.  
Exposition collective, « Tapisseries françaises d’aujourd’hui », centre culturel français, Casablanca, Maroc.

Model of the work *Concerto* by Anna Mark, Published by Kamill Major on the occasion of the centenary of Béla Bartók’s birth.

**1981**  
Installations:  
Gica gallery, Festival de l’Architecture, Nice (association Sans Titre).  
Festival Sigma, Lainé warehouse, Bordeaux.  
Group exhibitions:  
10th Tapestry Biennale, Lausanne, Switzerland.  
“Hommage à Bartók,” Vigadó Galéria, Budapest, Hungary.



**1972**  
Exposition collective, « Tapisseries contemporaines – Sculptures », château de Castanet, Villefort.

**1974**  
Exposition personnelle, « Table des matières », galerie Rencontres, Paris.

**1975**  
Exposition personnelle, « Collages-Assemblages », Théâtre municipal, Caen.  
Exposition collective, « Artistes du XX<sup>e</sup> siècle émigrés d’origine hongroise », galerie Isis, Paris.

**1976**  
Exposition personnelle, galerie Da Costa, Amsterdam, Pays-Bas.  
Exposition collective, « Art nouveau en Hongrie », Petit Palais, Paris.  
Publication de *Massacre du paraclet*, Michèle Broutta éditeur.

**1977**  
Exposition personnelle, galerie La Tortue, Paris.

**1978**  
Expositions personnelles :  
« Structures-Tensions », galerie Michelle Lechaux, Paris.

“Nemzetközi m vésztelep,” sculpture park, Nagyatád, Hungary.  
Lattice-work insets for the limited edition of the original edition of *Intervals* by Vera Linhartová (Jean de Gonet bookbinder and publisher).

**1982**  
Installations:  
Musée National d’Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.  
Fondation Claude-Nicolas Ledoux, Arc-et-Senans Royal Saltworks.  
Centre d’Action Culturelle, Saint-Brieuc.



X<sup>e</sup> Biennale de la tapisserie, 1981.

« Volumes aériens », Maison de la culture, Amiens.

**1979**  
Exposition collective, « Présence Paris-Budapest », Orangerie du jardin du Luxembourg, Paris.

**1980**  
Installations :  
palais des Arts, Budapest, Hongrie.

Solo exhibitions:  
Lunds Konsthall, Sweden.  
“Boîtes, Articulations and Herbiere du quotidien,” Hôtel d’Escoville, Caen (invitation from the Atelier A).  
Centre Culturel Le Parvis, Tarbes.  
Model for the 11th Tapestry Biennale, Lausanne, Switzerland.

**1983**  
Installations:  
Maison de la Culture, Rennes.  
*Vera Székely-Environnements*, convention and cultural center, Le Mans, music by György Kurtág.  
Solo exhibitions:  
“Poesi i rymden,” Kulturhuset, Stockholm, original music by György Kurtág.  
Institut Français, Stockholm.  
“Rencontre n° 01 espace, temps, forme,” Agora, Évry.  
Group exhibitions:  
“Le livre d’heures d’aujourd’hui,” Édouard Manet municipal gallery, Gennevilliers, with Kamill Major and Anna Mark. Publication of an artist’s book containing *Petites leçons des choses* by Vera Székely.

Danse de voiles, Compagnie Arlette Bon, 1980.

« Les métiers d’art », musée des Arts décoratifs, Paris.  
Exposition individuelle, « Présence textile », galerie municipale Édouard-Manet, Gennevilliers.  
Expositions collectives :  
« Espaces en mémoire », Antenne culturelle du Kremlin-Bicêtre, avec César Cofone et Vladimir Skoda.  
« Rencontres hongroises », ancienne mairie, Arcueil.  
Publication du coffret *Appels*, texte de Vera Székely, sérigraphies de Kamill Major et disque de Laszlo Vidovszky, Kamill Major éditeur.  
Maquette de l’ouvrage *Concerto* d’Anna Mark, Kamill Major éditeur. Publié à l’occasion du centenaire de la naissance de Béla Bartók.

**1981**  
Installations :  
Galerie Gica, Festival de l’architecture, Nice (association Sans Titre).  
Festival Sigma, entrepôt Lainé, Bordeaux.  
Expositions collectives :  
X<sup>e</sup> Biennale de la tapisserie, Lausanne, Suisse.  
« Hommage à Bartók », Vigadó Galéria, Budapest, Hongrie.  
« Nemzetközi m vésztelep », parc de sculptures, Nagyatád, Hongrie.  
Claires-voies hors texte pour le tirage de tête de l’édition originale d’*Intervals* de Vera Linhartová, Jean de Gonet relieur et éditeur.

**1982**

“Nœuds et ligatures,” Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris.  
“Structures-Sculptures-Textiles,” municipal museum of Nogent-le-Rotrou.  
**1985**  
Installation of her *Articulations*, Pécsi Galéria, Pécs, Hungary.

Installations :  
Musée national d’Art moderne-Centre Georges-Pompidou, Paris.  
Fondation Claude-Nicolas Ledoux, Saline royale d’Arc-et-Senans.  
Centre d’action culturelle, Saint-Brieuc.  
Expositions personnelles :  
Lunds Konsthall, Suède.  
« Boîtes, articulations et herbiere du quotidien », hôtel d’Escoville, Caen (invitation Atelier A).  
Centre culturel Le Parvis, Tarbes.  
Maquette pour la XI<sup>e</sup> Biennale de la tapisserie, Lausanne, Suisse.

**1983**  
Installations :  
Maison de la culture, Rennes.  
*Vera Székely-Environnements*, palais des congrès et de la culture, Le Mans, musique de György Kurtág.

Expositions personnelles :  
« Poesi i rymden », Kulturhuset, Stockholm.  
Musique originale de György Kurtág.  
Institut français, Stockholm.  
« Rencontre n° 01 espace, temps, forme », Agora, Évry.  
Expositions collectives :  
« Le livre d’heures d’aujourd’hui », galerie municipale Édouard Manet, Gennevilliers, avec Kamill Major et Anna Mark. Parution

Solo exhibitions:  
Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.  
“Pesanteur, apesanteur, travaux papier, boîtes,” Maison des Arts et de la Culture, Créteil.  
Pierre Lescot gallery, Paris.  
Scenography of the exhibition “Fibres art 85,” Musée des Arts Décoratifs, Paris.







Vitrail, villa Nathanaël, Bandol, 1969.

Reissuing of *Petites leçons des choses*, accompanied by photographs by Jean Yves Cousseau, Fondation Royaumont.

#### 1986

Installations:  
Traum vom Fliegen festival, Ulm, Germany.  
Centre d'Action Culturel Jean-Renoir, Dieppe.  
Espace André-Malraux, Reims.  
National Congress of the Architects Union (UNSA), Nice.  
Set design for *Woyzeck* by Georg Büchner, Salle des Tanneurs, Tours, directed by José Manuel Cano Lopez, sound environment by György Kurtág.

#### 1987

Traveling exhibition in Northern Europe (until 1989): Copenhagen, Stavanger, Helsinki, Edinburgh, Manchester, Amsterdam, Stockholm (curatorship Christian Dumon).  
Installations:  
Centre Culturel Français, Casablanca.  
Atelier de Création Contemporaine, Mouzon.  
Solo exhibition, "Fra tomhedens vaegt mod vægtløshedens fylde," Kunsthallen, Odense, Denmark.  
Group exhibition, "Nouvelles tapisseries, broderies, sculptures textiles, tentures de fête," Beaulieu-en-Rouergue abbey.

d'un livre d'artiste contenant *Petites leçons des choses* de Vera Székely.

« Nœuds et ligatures », Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, Paris.  
« Structures-Sculptures-Textiles », Musée municipal de Nogent-le-Rotrou.

#### 1985

Installation de ses *Articulations*, Pécsi Galéria, Pécs, Hongrie.  
Expositions personnelles :  
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.  
« Pesanteur, apesanteur, travaux papier, boîtes », Maison des arts et de la culture, Créteil.  
Galerie Pierre Lescot, Paris.  
Scénographie de l'exposition « Fibres art 85 », musée des Arts décoratifs, Paris.  
Réédition de *Petites leçons des choses*, accompagné de photographies de Jean Yves Cousseau, Fondation Royaumont.

#### 1986

Installations :  
Festival Traum vom Fliegen, Ulm, Allemagne.  
Centre d'action culturel Jean-Renoir, Dieppe.  
Espace André-Malraux, Reims.  
Congrès national du Syndicat des architectes (UNSA), Nice.  
Scénographie pour *Woyzeck*, de Georg Büchner, salle des Tanneurs, Tours, mise en scène de José Manuel Cano Lopez, environnement sonore de György Kurtág.

#### 1988

Installations:  
"Förbjudet," Lunds Konsthall, Sweden.  
"Soft Art," group exhibition, Barbican Centre, London.  
Maison de la Culture, La Rochelle.  
"Big scale project," Malmö, Sweden.  
City hall, swimming pool and Montebello villa, Trouville.  
Solo exhibitions:  
Bibliothèque Louis-Aragon, Choisy-le-Roy.  
Villa Montebello, Trouville.  
Group exhibition, "Balls for Meditation," TOM Gallery of Touch Me Art, Tokyo.  
*Vera Székely à Trouville*, short film by Philippe Van de Walle.

#### 1989

Installations:  
Parvis 3-Espace Culturel de Pau.  
Centre International d'Art et de Sculpture, Le Crestet.

#### 1990

Installation, Fontevraud abbey.  
Solo exhibition, TOM Gallery of Touch Me Art, Tokyo.

*Signal*, sculpture de tourets EDF, pour les 18<sup>e</sup> Journées internationales du film d'animation d'Annecy, 1991.

#### 1987

Exposition itinérante en Europe du Nord (jusqu'en 1989) : Copenhagen, Stavanger, Helsinki, Édimbourg, Manchester, Amsterdam, Stockholm (commissariat Christian Dumon).  
Installations :  
Centre culturel français, Casablanca, Maroc.  
Atelier de création contemporaine, Mouzon.  
Exposition personnelle, « Fra tomhedens vaegt mod vægtløshedens fylde », Kunsthallen, Odense, Danemark.  
Exposition collective, « Nouvelles tapisseries, broderies, sculptures textiles, tentures de fête », Centre d'art contemporain, abbaye de Beaulieu-en-Rouergue.

#### 1988

Installations :  
*Förbjudet*, Lunds Konsthall, Suède.  
« Soft Art », exposition collective, Barbican Center, Londres.  
Maison de la culture, La Rochelle.  
« Big Scale Project », Malmö, Suède.  
Mairie, piscine municipale et villa Montebello, Trouville.  
Expositions personnelles :  
Bibliothèque Louis-Aragon, Choisy-le-Roy.  
Villa Montebello, Trouville.  
Exposition collective, « Balls for Meditation », TOM Gallery of Touch Me Art, Tokyo.  
*Vera Székely à Trouville*, court-métrage de Philippe Van de Walle.

#### 1991

Installations:  
Annecy International Animated Film Festival.  
Euro Space Center, Redu, Belgium.  
"Configura 1, Kunst in Europa," Erfurt, Germany.  
Solo exhibition, "Traces. Photos-graphies," Espace des Arts, Colomiers.



#### 1989

Installations :  
Parvis 3-Espace culturel de Pau.  
Centre international d'art et de sculpture, Le Crestet.

#### 1990

Installation, abbaye de Fontevraud.  
Exposition personnelle, TOM Gallery of Touch Me Art, Tokyo.

#### 1991

Installations : Journées internationales du film d'animation d'Annecy.  
Euro Space Center, Redu, Belgique.  
« Configura 1, Kunst in Europa », Erfurt.  
« Székely Marcoussis », Orangerie des Célestins, Marcoussis.  
Exposition personnelle, « Traces. Photos-graphies », Espace des arts, Colomiers.  
Texte pour le catalogue de l'exposition « Shigeko Hirakawa », galerie Jacques Losserand, Annecy.

#### 1992

Sculptures :  
Galaxie, Arénas, Patio du Phare, Nice.  
Calligraphie en espace, lycée François-Arago, Villeneuve-Saint-Georges.  
Culture et Loisirs de Noailles, Oise.  
Installations :  
Carrières de Janvry.

Text for the exhibition catalogue "Shigeko Hirakawa," Jacques Losserand gallery, Annecy.

#### 1992

Sculptures:  
*Galaxie*, Arénas, Patio du Phare, Nice.  
*Calligraphie en espace*, François-Arago high school, Villeneuve-Saint-Georges.  
Culture et Loisirs de Noailles, Oise.  
Installations:  
Quarries of Janvry.  
Royal Academy of Arts, Edinburgh, Scotland.  
La Celle-Saint-Cloud park.  
Solo exhibitions:  
"Lieux – Traces," Espace Archide, Paris.  
Pierre Lescot gallery, Paris.  
Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brazil.

#### 1993

Solo exhibition, Institut Français of Cologne, after the project *Spur-Los* for the city of Potsdam, Germany.

#### 1994

Solo exhibition, "Rythmes," Artem gallery and city hall, Quimper.  
Group exhibition, "D'art et d'Essonne, expressions contemporaines," park of the city hall and the Albert-Camus municipal media library, Chilly-Mazarin.

Royal Academy of Arts, Édimbourg, Écosse.  
Parc de La Celle-Saint-Cloud.  
Expositions personnelles :  
« Lieux – Traces », espace Archide, Paris.  
Galerie Pierre Lescot, Paris.  
Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brésil.

#### 1993

Exposition personnelle, Institut français de Cologne, d'après le projet « Spur-Los » pour la ville de Potsdam, Allemagne.

#### 1994

Exposition personnelle, « Rythmes », galerie Artem et hôtel de ville, Quimper.  
Exposition collective, « D'art et d'Essonne, expressions contemporaines », parc de l'hôtel de ville et médiathèque municipale Albert-Camus, Chilly-Mazarin.  
Installation, Cité du livre, à l'occasion de la fête du Livre, Aix-en-Provence.  
Décès le 24 décembre.

#### 1998

Publication des derniers écrits de Vera Székely, *Contretemps*, Bernard Dumerchez éditeur.

#### 2009

Exposition collective, « La libération de la forme », galerie Anne-Sophie Duval, Paris, puis musée Magnelli, Vallauris (2010).

Installation, Cité du Livre, on the occasion of the Fête du Livre, Aix-en-Provence.  
Vera Székely's death on December 24.

#### 1998

Publication of *Contretemps*, Vera's last writings (published by Bernard Dumerchez).

#### 2009

Group exhibition, "La libération de la forme," Anne-Sophie Duval gallery, Paris, and the Magnelli Museum, Vallauris (2010).

#### 2015

Group exhibition, "Tapisserie?" Jean-Lurçat Museum and the Tapisserie contemporaine, Angers.

#### 2016

Publication of *Vera Székely: Traces*, by Daniel Léger (published by Bernard Chauveau).

#### 2017

Group exhibition, "Travaux de dames," Musée des Arts Décoratifs, Paris.

#### 2019

Group exhibition, "Nature, sculptures, acquisitions récentes," Museum of the Hospice Saint-Roch, Issoudun.

#### 2015

Exposition collective, « Tapisserie ? », musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine, Angers.

#### 2016

Publication de *Vera Székely. Traces*, par Daniel Léger, Bernard Chauveau éditeur.

#### 2017

Exposition collective, « Travaux de dames », musée des Arts décoratifs, Paris.

#### 2019

Exposition collective, « Nature, sculptures, acquisitions récentes », musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun.

#### 2020

Exposition personnelle, galerie Thomas Fritsch-Artrium, Paris.

#### 2020

Solo exhibition, Thomas Fritsch-Artrium gallery, Paris.

*Galaxie*, installation de la sculpture aérienne permanente, Arénas, Patio du Phare, Nice, 1992.





## Collections publiques / Public collections

Paris, Fond national d’art contemporain.  
Paris, musée d’Art moderne de la Ville de Paris.  
Paris, musée des Arts décoratifs (MAD).  
Ginals, association culturelle de l’abbaye de Beaulieu.  
Le Mans, Palais des congrès et de la culture.  
Colomiers, Espace des arts.  
Trouville, musée-villa Montebello.  
Aix-en-Provence, Cité du livre/Association Les Écritures croisées.

**Dépôts / On loan :**

Consulats de France à Jérusalem, Milan, Chicago.  
Musée des Beaux-Arts de Vannes.  
Musée des Arts décoratifs (MAD), Paris.  
Issoudun, musée de l’Hospice Saint-Roch.



Besace, bois, feutre, fer, raphia tressé, mousse, 97 x 97 x 20,5 cm. Collection Fonds national d’art contemporain, Paris, en dépôt au musée de l’Hospice Saint-Roch, Issoudun.

## Bibliographie / Bibliography

**Livres de / Books by Vera Székely**

*Appels*, texte de Vera Székely, sérigraphies de Kamill Major et disque de Laszló Vidovszky, Paris, Kamill Major Éditeur, 1980.  
*Massacre du paraclet*, Paris, Michèle Broutta Éditeur, 1976.  
*Petites leçons des choses*, Gennevilliers, galerie municipale Édouard-Manet, 1983.  
*Petites leçons des choses/Clins d’œil*, réédition accompagnée de photographies de Jean Yves Cousseau, Asnières-sur-Seine, Fondation Royaumont, 1985.  
*Contretemps*, Creil, Bernard Dumerchez Éditeur, 1998.

**Livres illustrés par / Books illustrated by Vera Székely**

DELARUE Paul, *L’Amour des trois oranges*, Paris, Éditions Hier & Aujourd’hui, 1947.  
FERRAND Roger, *Le poste ne répondra plus*, Paris, Éditions Hier & Aujourd’hui, 1947.  
LINHARTOVÁ Vera, *Intervalles*, Paris, Jean de Gonet relieur et éditeur, 1981 ; claires-voies hors texte pour le tirage de tête de l’édition originale.

**Ouvrage sur / Works on Vera Székely**

LÉGER Daniel, *Vera Székely. Traces*, Paris, Bernard Chauveau, 2016.

**Ouvrages généraux / General works**

ANONYME, *L’Art présent dans la cité*, Paris, Caisse des dépôts, 1969.  
ANONYME, *Székely à la Monnaie de Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1981.  
COLLECTIF, *André Borderie. De la peinture à l’art mural, 1948-1998*, Angers, musée d’Angers, 1998.  
COLLECTIF, *André Borderie*, Paris, Jousse Entreprise, 2016.  
COLLECTIF, *Die Kirche St. Stephan in Andernach – L’Église Saint-Étienne d’Andernach*, Andernach, Paul Oertel KG, 1968.  
DEHAN Philippe, *Jean Ginsberg. La naissance du logement moderne*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2019.  
DELAHAYE Gilbert, *Guide des artisans et créateurs de France*, Paris, Robert Laffont Éditeur, 1965.  
EBERHARD COTTON Giselle, JUNET Magali, *De la tapisserie au Fiber Art. Les Biennales de Lausanne 1962-1995*, Lausanne, Skira Fondation Toms Pauli, 2017.  
EUDES Georges, *Intérieurs modernes*, Paris, Charles Massin, s.d.  
FAVARDIN Patrick, *Les Décorateurs des années 50*, Paris, Éditions Norma, 2016.  
FOUGÈRE Valentine, TOURLIÈRE Michel, *Tapisseries de notre temps*, Paris, L’Œil du Temps, 1969.  
GAILLAGUET Sylvie, *Székely. L’œuvre*, Budapest, Palatinus Könyvek, 1998.  
RENAUD Yves, *Renouveau : le centre familial de Roche-Béranger*, Lombreuil, Éditions des Nouvelles Images, 1964.  
SAINT-PIERRE Raphaëlle, *Maisons-bulles*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2015.  
STAUDENMEYER Pierre, *La Céramique française des années 50*, Paris, Éditions Norma, 2001.  
SZÉKELY Pierre, *Tiltott Istenek*, Budapest, Palatinus Könyvek, 1997.  
WATTEL Jean-Jacques et Bénédicte, *Mission céramique*, Paris, Éditions Louvre Victoire, 2013.

**Catalogues d’exposition / Exhibition catalogues**

*Salon d’art sacré*, 1956-1968.  
*Internationales Sommer Seminar für Keramik*, Gmunden, 1964-1965.  
MARINELLI Guido, *Vera Székely, peintures, tapisseries, collages*, Paris, La Case d’Art, 1965.  
JOLY Pierre, *Vera Székely. La Confrontation*, Orléans, MCO Orléans, 1969.  
*Vera Székely*, La Haye, galerie Nouvelles Images, 1969.  
*Les Arts plastiques au service de l’architecture en France*, Beyrouth, musée Nicolas-Surssock, 1969.  
*Vera Székely*, Paris, galerie Lia Grambihler, 1971.  
*Table des matières, Vera Székely*, Paris, galerie Rencontres, 1974.  
PINCEMIN Jean-Pierre, *Vera Székely. Collages-Assemblages*, Caen, Théâtre municipal, 1975.  
*Art nouveau en Hongrie*, Paris, Petit Palais, 1976.  
PONS Louis, ENGLBACH Claude, SZÉKELY Vera, *Volumes aériens*, Maison de la culture d’Amiens, 1978.  
*Présence Paris-Budapest*, Paris, Orangerie du jardin du Luxembourg, 1979.

*Les Métiers de l’art, formation tradition restauration, création*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1980.  
DUPUIS Sylvie, *Espaces en mémoire*, antenne culturelle du Kremlin-Bicêtre, 1980.  
THOMAS Michel, *Vera Székely*, Nice, galerie Gica, 1981.  
BRUTARU J. Adelin, *Vera Székely*, Lunds, Konsthall, 1982.  
SYDHOFF Beate, *Vera Székely, poesi i rymden*, Stockholm, Kulturhuset, 1983.  
LINHARTOVÁ Vera, *Environnements*, Le Mans, Palais des congrès et de la culture, 1983.  
FERENC Lantos, *Székely Vera*, Pécs, Pécsi Galéria, 1985.

BOYER Jean-Pierre, *Vera Székely, pesanteur, apesanteur, travaux papier, boîtes*, Créteil, Maison des arts, 1985.  
CONTENSOU Bernadette, LE BRETON David, MOLINARI Danielle, *Vera Székely*, Paris, musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1985.  
*Feutre*, Mouzon, Atelier de création contemporaine, 1987.  
GRATHWOL Grethe, *Vera Székely*, exposition itinérante en Europe du Nord, Paris, ministère des Affaires étrangères, 1987.  
MURAYAMA Harue, *Balls for Meditation*, Tokyo, TOM Gallery of Touch Me Art, 1988.  
NANNE-BRÅHAMMAR Marianne, FRYKMAN Jonas, LOFGREN Orvar, *Förbjudet*, Lunds, Konsthall, 1988.  
MOLINARI Danielle, *Soft Art*, Londres, Barbican Centre, Trefoil Publications, 1988.  
LE BRETON David, *Vera Székely*, Choisy-le-Roi, bibliothèque Louis-Aragon, 1988.  
BÉLIT Marc, *Vera Székely*, Pau, Parvis 3-Espace culturel, 1989.  
MURAYAMA Harue, *Vera Székely*, Tokyo, TOM Gallery of Touch Me Art, 1990.  
LE BRETON David, *Vera Székely. Traces. Photographies*, Colomiers, Espace des arts, 1991.  
LE BRETON David, *Vera Székely*, Rio de Janeiro, Casa França-Brasil, 1992.  
PILZ Detlef, *Vera Székely*, Cologne, Institut français de Cologne, 1993.

*D’art et d’Essonne, expressions contemporaines*, Chilly-Mazarin, médiathèque municipale Albert-Camus, 1994.  
LACOSTE Jacques, VERCHÈRE Laure, LAJOIX Anne, *La Libération de la forme*, Paris/Vallauris, galerie Anne-Sophie Duval/musée Magnelli, 2009-2010.  
MIGNOT Patrick, *Pierre Staudenmeyer, la passion céramique*, Paris, Sotheby’s, 2014.  
*Tapiserie ?*, Angers, musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine, 2015.

**Périodiques / Press articles**

« V. P. Székely », *Art présent*, novembre 1947.  
« Pierre et Vera Székely », *Publimondial*, n° 9, 1947.  
GOURBILLON J. G., « Pâques fête des potiers », *La Vie catholique illustrée*, n° 297, mars 1951.  
BALEINE Philippe de, « L’appartement idéal », *Paris Match*, n° 155, mars 1952.  
DIRICQ Maurice, « Les cuisines merveilleuses », *Paris Match*, n° 257, février 1954.  
« Una mostra di Ceramiche moderne francesi per il Museo », *Faenza bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, n°s 5 et 6, novembre 1954 et février 1955.  
*Art chrétien*, 1956, 1957, 1958, 1959.

P. L., « Terres de feu », *Meubles et Décors*, n° 690, février 1956.  
« Fossé, vieille église d’avant-garde », *Plaisir de France*, n° 218, décembre 1956.  
PAJOT Anne-Marie, « Une maison autour d’une famille », *Arts ménagers*, n° 86, février 1957.  
X. L., « Vera Székely à la Maison de la culture », *République du Centre*, 14 février 1969.  
THIERY Jean, « Le fabuleux musée des Sables de Barcarès », *Lettres françaises*, 6 août 1969.  
NOURISSIER François, « L’œil écoute, l’exposition du palais des Papes », *Gazette de Lausanne*, 16 août 1969.  
LAPORTE Catherine, « À Port-Barcarès : déjà 43 sculptures sur la plage du musée des Sables », *Elle*, 22 septembre 1969.  
MOUTARD-ULDRY Renée, « L’orfèvrerie religieuse en France », *Le Jardin des arts*, février 1970.  
« Foyer de vacances Les Clarines », *Recherche et Architecture*, n° 3, 1970.  
VICENCE Paule de, « La sculpture au Festival des arts plastiques », *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 8 août 1970.

THIERY Jean, « Ces totems qui célèbrent le soleil », *Lettres françaises*, 19 août 1970.  
ANONYME, « Vera Székely (galerie Grambihler) », *Lettres françaises*, 24 février 1971.  
MATHIEU Marie-Thérèse, « Pierre Székely sculpteur », *Recherche et Architecture*, n° 8, 1971.  
« La Croisette Courchevel 1850 » et « Vera Székely », *Recherche et Architecture*, n° 19, 1974.  
PRESLES Christian, « Clarté, confort et simplicité », *Plaisir de la maison*, n° 102, novembre 1974.  
« La maison de Valentine Fougère », *Recherche et Architecture*, n° 30, 1977.  
THOMAS Michel, « Vera Székely conversation », *Dri A Di*, n° 6, avril 1978.  
MOYA Chantal, « Vera Székely conversation », *Dri A Di*, n° 9, avril 1979.  
THOMAS Michel, *Textile/Art*, n° 5, octobre 1982.  
DEMOULIN Michèle, « Vera Székely, une poétique de l’espace », *Opus international*, n° 86, automne 1982.  
HEDEL-SAMSON Brigitte, « Chère Vera », *Textile/Art*, n° 8, été 1983.  
VECCHI Lerner de, « Vera Székely : un aller-retour incessant », *L’Œil*, n° 363, octobre 1985.  
PRETE Nadia, *Textile/Art*, n° 17, automne 1985.

**Vidéos/Videos**

VAN DE WALLE Philippe, *Vera Székely à Trouville*, Baraka Productions, 1988.  
CURIE Gilles, *Vera Székely, lignes de feu, souple rigide*, CIAS Productions, 1989.  
Espace Archide et galerie Pierre Lescot, 1992.  
Conférence de Vera Székely au lycée Corneille, La Celle-Saint-Cloud, 19 février 1992.  
LEMOINE Lizette, HELLOT Aubin, *Bénédictines de Martigné, un esprit de liberté*, KTO/La Huit production, 2016.  
ISSARTEL Fabienne, *Le ciel est sous nos pieds*, YouTube, 2002.



## Index

Adam, Henri-Georges, 128, 129
Adenauer, Konrad, 87, 92
Ady, Endre, 146, 147
Alquier, Aline, 96
Andre, Carl, 267
Anselmo, Giovanni, 267
Atelier A, 147, 148, 281
Banuls, Pierre-Jean, 154
Bartók, Béla, 140, 146, 147, 280, 281
Beauvoir, Hélène de, 41
Beauvoir, Simone de, 41
Beck, András, 133, 134
Behin, Mme, 230
Beöthy, Étienne, 146, 147
Beuys, Joseph, 267
Bíró, Zsuzsa, voir Hantai, Zsuzsa
Blanc, Maurice, 87, 92, 278
Bloc, André, 19, 29, 33
Borderie, André, 13, 16, 19, 21, 65, 66, 67, 259, 261, 262, 264, 266, 274, 275, 276
Borderie, Maria, née Gautier, 16, 21
Boutet de Monvel, Jeanne, 57
Boyer, Jean-Pierre, 154, 159
Brancusi, Constantin, 87, 92
Braque, Georges, 275
Brauner, Colette, 133, 134
Breton, André, 170, 173
Broutta, Michèle, 138, 138, 140
Büchner, Georg, 161, 170, 282
Buren, Daniel, 271, 272
Calder, Alexander, 128, 129
Candilis, Georges, 131
Cano Lopez, José Manuel, 161, 170, 282
Carbonell, Guidette, 57
Cardot, Vera, 126, 128, 129, 135, 139
Caro, Anthony, 271, 272
Caron, Henri, 86
Carrade, Michel, 128, 129
Celant, Germano, 266, 267
Chappis, Laurent, 96, 97
Christo et Jeanne-Claude, 270, 270, 272
Clolus, Michel et Rosine, 138, 140
Cofone, César, 280, 281
Colboc, Henri et Geneviève, 112, 115, 224, 278, 279, 280
Colin, Paul, 10, 13, 19, 21, 111, 274, 275
Colonieu, Alice, 57
Cousseau, Jean Yves, 149, 154, 159, 282
Craven, John, 131, 135, 139
Cueco, Henri, 135, 139
Cyne, Gérard, 19
Dallos, Hanna, 9, 9, 10, 12, 13, 111, 146, 147, 274, 288
Dangar, Anne, 262, 266
De Vecchi, Lerner, 161
Del Marle, Félix, 19
Del Pierre, Francine, 57
Delahaye, Gilbert, 112, 115
Delon, Alain, 80, 83
Delpy, Raymond, 13
Derval, Jean, 262
Deverne, Michel, 134, 139
Diato, Albert, 57
Ducarre, Odette, 96, 97, 128, 129, 224
Dumon, Christian, 154, 166, 282
Engelbach, Claude, 142, 146
Fabro, Luciano, 268, 269
Farkas, János, 274
Faucheux, Olga, 21
Faucheux, Pierre, 19, 21, 29
Fayeton, Jean, 33, 33, 275
Feillet, Francis, 24
Fougère, Valentine, Raymonde Coupé, dite, 128, 129, 133, 134
Fould, famille, 35
Gaillard, Claude, 49
Galerie 1950 Alan, 35
Galerie Anne-Sophie Duval, 224, 283, 285

Galerie Artem, 180, 283
Galerie Chastel-Maréchal,
Galerie Colette Allendy, 65, 66
Galerie Da Costa, 138, 138, 140, 279, 280
Galerie de Bussy, 275
Galerie Folklore-Marcel Michaud, 66, 67, 276
Galerie Gica, 151, 280, 281
Galerie Isis, 279, 280
Galerie Jacques Losserand, 283
Galerie La Tortue, 138, 279, 280
Galerie Lia Grambihler, 134, 241, 246, 279, 280
Galerie MAI, 33, 39, 39, 40, 44, 49, 57, 57, 65, 186, 223, 262, 263, 275, 276
Galerie Maxime Old, 39, 275
Galerie Michelle Lechaux, 141, 142, 143, 280
Galerie municipale Édouard Manet, 149, 151, 280, 281
Galerie Nouvelles Images, 121, 232, 237, 238, 244, 249, 279
Galerie Pierre Lescot, 161, 173, 176, 251, 267, 281, 282, 283
Galerie Rencontres, 134, 135, 135, 139, 279, 280
Galerie Thomas Fritsch-Artrium, 49, 59, 62, 90, 201, 202, 203, 204, 215, 219, 276, 283
Garçon, Maurice, 35
Garouste et Bonetti, 35
Gehry, Frank, 270
Gelas, Fred et Monique, 39, 49, 49, 57, 66, 261, 262, 275
Giacometti, Alberto, 129
Gilioli, Émile, 35, 128, 129
Ginsberg, Jean, 33, 33, 35, 35, 275
Gleizes, Albert, 264, 266
Gonet, Jean de, 147, 148, 280, 281
Gould, Glenn, 126
Grambihler, Lia, 131
Gray, Eilleen, 265, 266
Guariche, Pierre, 79
Guitet, James, 128, 129
Hajdu, Étienne, 146, 147
Hantai, Simon, 12, 13, 20
Hantai, Zsuzsa, 12, 13, 21
Harsányi, Margit, née Roboz, 274
Harsányi, Sándor, 10, 274
Hellot, Aubin, 93, 97
Hesse, Eva, 266, 267, 268
Icaro, Paolo, 266, 268, 269
Ilinski, André, 33, 33, 275
Jacobsen, Arne, 76, 80
Joly, Pierre, 116, 126, 128, 129, 135, 139
Joulia, Élisabeth, 57
Jouve, Georges, 57
József, Attila, 146, 147
Karinthy, Frigyes, 12
Katian, Oliviern 126
Kerg, Théo, 133, 134
Klee, Paul, 126, 261
Koch, Paul, 29
Kolosváry, Sándor, 274
Kounelis, Jannis, 267, 268
Kovács, Margit, 21
Krauss, Rosalind, 265, 266, 267
Kroh, Aleksandra, 180, 181
Kurtág, György, 149, 154, 159, 161, 170, 281, 282
L’Hernaut, Jean, 80, 83
Lagrange, Jacques, 128, 129
Lainé, Pierre et Janine, 96, 97, 97
Lardera, Berto, 128, 129
Le Corbusier, Charles Édouard Jeanne-ret, dit, 33, 128, 129, 131, 258, 259, 265, 266
Léger, Fernand, 57, 258, 259, 262
Legrand, Jean-Marc, 97
Lemoine, Lizette, 93, 96
Lenoble, Jacques, 57
Lepoitevin, Claude, 111
Lerat, Jean et Jacqueline, 262

Lidström, Bengt, 180
Linhartová, Vera, 147, 148, 280, 281
Löfgren, Orvar, 166
Lucotte, Michel, 39
Lurçat, Jean, 57
Major, Kamill, 146, 147, 148, 149, 151, 280, 281
Mallasz, Gitta, 9 10, 274
Mallet-Stevens, Robert, 33
Manessier, Alfred, 96
Marinelli, Guido, 112, 115
Mark, Anna, 138, 140, 146, 149, 151, 280, 281
Massé, Georges, 33, 33, 35, 275
Masson, André Aleth, 39, 57
Matisse, Henri, 275
Maywald, Willy, 262, 263, 264
Merz, Mario, 267, 268
Michaux, Henri, 126, 154, 279
Miró, Joan, 49, 128, 129
Molinari, Danielle, 161, 258, 259, 261, 262, 263
Mondrian, Piet, 86
Monfreid, Daniel de, 87, 92
Morel, Robert, 96, 97
Morris, Robert, 267, 268, 269, 271, 272
Mosset, Olivier, 141, 143
Mouette, Henri, 48, 86, 87, 87, 96-107, 133, 136, 276, 278, 279, 280
Moutard-Uldry, Renée, 93, 96
Murayama, Harue, 170, 176
Nanne-Bråhammar, Marianne, 166
Novarina, Maurice, 76, 80, 83, 128, 129
Ohnsorg, Kurt, 111
Giacometti, Alberto, 129
Orbán, Dezs , 274
Page, Geneviève, 53
Pan, Marta, 128, 129, 138, 140
Parent, Claude, 91, 128, 129
Patkó, Imre, 140, 146, 147
Paulin, Pierre, 79
Pécsi Galéria, 154, 159, 173, 265, 281, 282
Philipe, Gérard, 21
Philolaos, Tloupas, dit, 128, 129, 230
Picasso, Pablo, 49, 53, 258, 259, 261
Pierlot, 57
Pignon, Édouard, 57
Pincemin, Jean-Pierre, 135, 139, 140, 141, 180, 181
Poliakoff, Serge, 96
Pons, Louis, 141, 143
Poyeton, Jean, 230
Pradelle, Denys, 96, 97
Quentin, Bernard, 135, 139
Quinquet, Philippe, 96, 97
Regairaz, Gaston, 96, 97
Reigl, Judit, 135, 138, 139, 140
Resmais, Alain, 21
Rey-Millet, Guy, 96, 97
Roa, Yves, 76, 80
Roboz, Edith, 6
Roboz, Zsuzsi, 6



Rodier, Agnès, 146
Roulot, Pierre, 57
Rouvel, Andrée, 57
Royère, Jean, 35, 263
Salvador, Henri, 35, 35, 36, 263, 275
Salvador, Jacqueline, 35
Schädel, Hans, 87, 93, 279
Schlegel, Valentine, 57, 128, 129, 260, 262, 276
Schöffler, Nicolas, 19, 128, 129, 138, 140
Sert, Josep Lluís, 128, 129
Skoda, Vladimir, 280, 281
Stahly, Bruno, 167, 173
Stahly, François, 167, 173
Stein, Anna, 146, 147
Strausz, Lili, 9
Sved, Étienne, 39, 40, 44, 49, 55
Szeemann, Harald, 265, 265, 266
Székely, Maria, 16, 21, 22, 66, 275
Szekely, Martin, 142, 146, 276
Székely, Pierre, 8, 9, 10, 10, 12, 12, 13, 13, 14, 16, 19, 19, 21, 24, 33, 35, 39, 48, 49, 54, 56, 57, 59, 65, 66, 67, 67, 72, 73-107, 112, 115, 128, 129, 133, 134, 138, 140, 154, 159, 187, 198, 204, 207, 217, 219, 220, 224, 259, 261, 262, 263, 274, 275, 275, 276, 276, 278
Szervánszky, Endre, 126, 279
Szervátiusz, Jen , 12, 274
Szonyi, István, 12
Tal Coat, Pierre, 128, 129
Terrier, Annie, 170, 175,180, 181
Thomas, Michel, 141, 143, 268, 269, 271, 273
Tiberghien, Gilles, 271, 272
Tom Gallery of Touch Me Art, 170, 176, 282, 283
Tornatore, Véronique, 167, 173
Tsiranana, Philibert, 80, 83
Vidagó Galéria, 280, 281
Vidovszky, Laszló, 146, 280, 281
Vieira da Silva, Maria Helena, 96
Vilar, Jean, 131
Virilio, Paul, 128, 129
Wogenscky, André, 128, 129, 129, 135, 139, 262, 264
Yokoyama, Zenichi, 133, 134
Zervos, Christian, 131

SZB, pétrin du Bateau Ivre, céramique émaillée, 13,5 x 25 x 23,5 cm. 1956. Œuvre présentée à l'exposition « La libération de la forme », galerie Anne-Sophie Duval, Paris, 2009.

## Crédits photographiques / Picture credits

AAM, 106h
Agence Phar/V. Luc & J. Beylard, 199, 218h
Agence Phar/V. Luc, 58bg, 62h, 90, 187hd, 218b, 220hg
Agnès Rodier, 144-147, 150, 151b, 152-153, 155-158, 167, 168, 256, 269, 281b
Agnès Rodier/Martin Szekely, 143
Agnès Varda, 16, 34b, 38, 39b, 47, 56, 59b, 60, 72, 76-77, 188hg et b, 189b, 192md et b, 196b, 207b, 221b, 222h, 223b, 278hd
Alamy Images, 278hg
Anna Dangar/DR, 262
Anthony Caro/Serpentine Gallery/DR, 273
Archipostalecarte.blogspot.com, 86
Artcurial/Marc Chatelard, 227hd
Arts Ménagers/Horak, 50h, 51, 54
Atelier Dager et Paul Henrot, 263
Ciné Perret-Labergeirie-Moutiers, 100b
Christo & Jeanne-Claude/Taschen, 270h
Christophe Dugied, 129
Claude Bataille, 100h
Compagnie Française d'éditions, 55
Dalmas, 91b
DR, couverture, 4, 6, 8, 9, 12, 13, 15b, 18, 21-23, 24b, 25, 30-31, 46, 50b, 53h, 57, 59h, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 71bd, 77h, 78, 79, 81, 84, 85, 92, 94, 98h, 99h, 100b, 105h, 114, 115, 118, 120, 122-126, 128, 132-133, 135, 139, 149h, 165, 170, 172, 173, 176-182, 184, 188bg et bd, 188h, 190b, 191bd, 192h et mg,

194, 195, 196h, 198h et bg, 200b, 201b, 208h, 209b, 213b, 216h, 217h, 220hd et b, 223h, 224bd, 226-227, 230, 234, 236, 237, 240d et b, 242-243, 244hg et b, 245h, 246, 247b, 248-252, 255, 260, 265, 267, 272, 274, 275, 277, 279, 280, 281h, 282, 283, 287, 288
Editions André, 87b
Édouard Boubat, 119, 278b
Etienne Sved, 39h, 40-41, 44-45, 206, 207h et m, 213h, 214h
Eurolux/A. Royer, 87h
Galerie Anne-Sophie Duval/DR, 212h, 224hd et 224bg, 276h, 285
Galerie Bischofberger, 36-37
Galerie Mai/DR, 186
Galerie Michaux/DR, 142
Galerie Thomas Fritsch-Artrium/Hervé Lewandowski, 43, 49, 52-53, 58bd, 61, 62b, 68, 71h, 71bg, 88h, 91h, 187hg, 190h, 191h, 191bg, 193, 197, 200h, 201h, 202-205, 208b, 210-211, 215, 217m, 219, 276hg et 276b
Gehry Partners, LLP and Frank O. Gehry/ Fondation Louis Vuitton/Martin Argyroglo, 271
Gilles Kervella, 159
Hans G. Prillinger, 110-113, 225
Imprimerie Lescuyer, Lyon. 99h
J. Jacquin, 214b, 222B
Jean-François Gaury & Françoise Poitel, 102h
Jean-Michel Allavoine 26-28
Jean-Yves Cousseau, 160-164, 253, 254
La Huit Production/Lizette Lemoine et Aubin Hellot, 93b
Legros, 20
Lunds Konsthall/ Knut Andreassen, 175
Magen H. Gallery/DR, 89, 209h, 216b, 217b, 224hd
Marc Rosaz, 88b
Marie Adilon, 221h
Miguel Rio-Branco, 183

Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza/ Elena Giacometti, 42
Oger-Blanchet 288bd
Paolo Icaro/Galeria Massimo Minini/DR, 266
Paris-Match/Maurice Jarnoux, 52h
Patrick Denis, 134
Patrick Wilson, 24
Per Bergström/Stockholms Universitet, 136-137, 141, 148, 149b, 169
Père Jean-Loup Lacroix, 29
Photam, 34h
Piasa/DR, 285
Piasa/Xavier Defaix, 228-229
Recherche et architecture/ Jean Biaugeaud, 106b, 107
Recherche et architecture/ Vera Cardot & Pierre Joly, 101b
Recherche et architecture/Diska, 130
Robert Morris/Tate Modern/DR, 268
Service photographique de la direction de l'information en Autriche, 14, 15h
Stockholm, Kulturhuset/DR, 171, 264, 270b
Vera Cardot & Pierre Joly, 30, 35, 95-97, 98b, 99b, 101h, 103, 104, 105b, 116, 117, 127, 231-233, 235, 238-239, 240g, 241, 244hd, 244bd, 247h
Willy Maywald, 74, 75, 108
Yves Benard, 82, 83
Yves Chenot, 284
Yvonne Chevalier, 188hd

© ADAGP, Paris, 2020 pour les œuvres de André Borderie, Pierre Székely, Vera Székely

SZB, table basse aux pigeons, 48,5 x 103 x 53 cm. 1948, Collection privée.





## Remerciements/ Acknowledgments

L'auteur et l'éditeur tiennent à remercier / *The author and the publisher would like to thank*: Maria et Jean-Claude Székely-Conchard et Martin Szekely,  
pour leur soutien et leur confiance / *for their support and trust* ;

les galeries et maisons de ventes / *the art galleries and auction houses*,  
galerie Thomas Fritsch-Artrium, Thomas Fritsch, Antoine Tarallo,  
Vincent Guérard,

galerie Chastel-Maréchal, Aline Chastel, Pauline Da Costa Sampieri,  
galerie Anne-Sophie Duval, Julie Blum, Caroline Mansau,  
Magen H Gallery, Hugues Magen,  
Piasa, Clothilde Laroche,  
Artcurial, Alexandre Barbaise,  
galerie Mouvements modernes, Sophie Mainier-Jullerot,  
galerie Bruno Bischofberger, Silvia Sokalski,  
galerie Downtown François Laffanour, Sophie Picard, Alexandra Kalmykova ;

les photographes / *the photographers*,  
Agnès Varda, Ciné Tamaris, Julia Fabry, Sherine El Sayed Taih,  
Agnès Rodier, Jean Yves Cousseau,  
ainsi que / *and* l'agence Phar, Jean-Michel Allavoine, Marc Chate-  
lard, Christophe Dugied, Gilles Kervella, Hervé Lewandowski,  
Françoise Poitel & Jean-Claude Gaury, Gérard Rondeau ;

ainsi que / *as well as*:  
Marie Adilon, Bernadette Albertini, Josette Aldias, mairie  
de Bernes-sur-Oise, Dominique Amouroux, Fondation Marta Pan-  
André Wogenscky, Anne Barrès, Sylviane Benard, Emmanuel  
Bérard, Béatrice Beyney-Gervais, Benoît Biberon, mairie  
de Noailles, Brigitte Brauner, Nicole et Jacky Chanon, Philippe  
Chupin, Emmanuelle Colboc, Guillaume Colboc, Christophe  
Couot, Gilles Curie, Milos Cvach et Sophie Curtil, Lise Didier-  
Moulonguet, Odette Ducarre, Olga et Jérôme<sup>†</sup> Faucheux ,  
Murièle Gadaut, Anne-Sophie Garcia-Vannerot, archives  
du diocèse de Nanterre, Claudine Gaucher, Chantiers du Cardinal,  
Flavien Gaillard, Monique<sup>†</sup> et Fred Gelas, Tony Guilty, Daniel  
Hantaï, Aubin Hellot et Lizette Lemoine, Les Films du Large,  
Pierre Karinthy, Aleksandra Kroh, György Kurtág, père Jean-Loup  
Lacroix, curé de Saint-Sulpice, Paris, Ambre Lasne, mairie  
de Colomiers, Laurence Lassalle, Maria Laszlo, Martin Lebeuf,  
Frédéric et Jacqueline Leibovitz, Philippe Lebois, Michel Lucotte,  
Kamill Major et Christine Jouars, Hervé Marchadour, sœur  
Monique, bénédictine de Martigné-Briand, Jerry Pellerin,  
Ewa Penot, mairie de Lyon, Laurent et Pierre Pichon, Nadia Prete,  
revue *Textile Art*, Nicole Ravenel, Robin Rodger, Julia Sandor,  
Didier Schulmann et Christelle Courrégelongue, bibliothèque  
Kandinsky-Centre Georges Pompidou, Elsa Sahal, Hélin Serre,  
Merle Shore, Anna Stein, Françoise Sved, Martine Terville-Colboc,  
Dominique Thabuis, mairie de Courchevel, Véronique Tornatore,  
Simon Vaillant, Cité de l'architecture & du patrimoine, Sylvie  
Vanneroy, Joseph Visy, Patrick Ghislain Wilson ;

et toutes celles et ceux qui ont été oubliés.  
*and all those who have been forgotten.*



Les outils de sculpture d'Hanna Dallos, conservés par Vera.  
Collection privée.