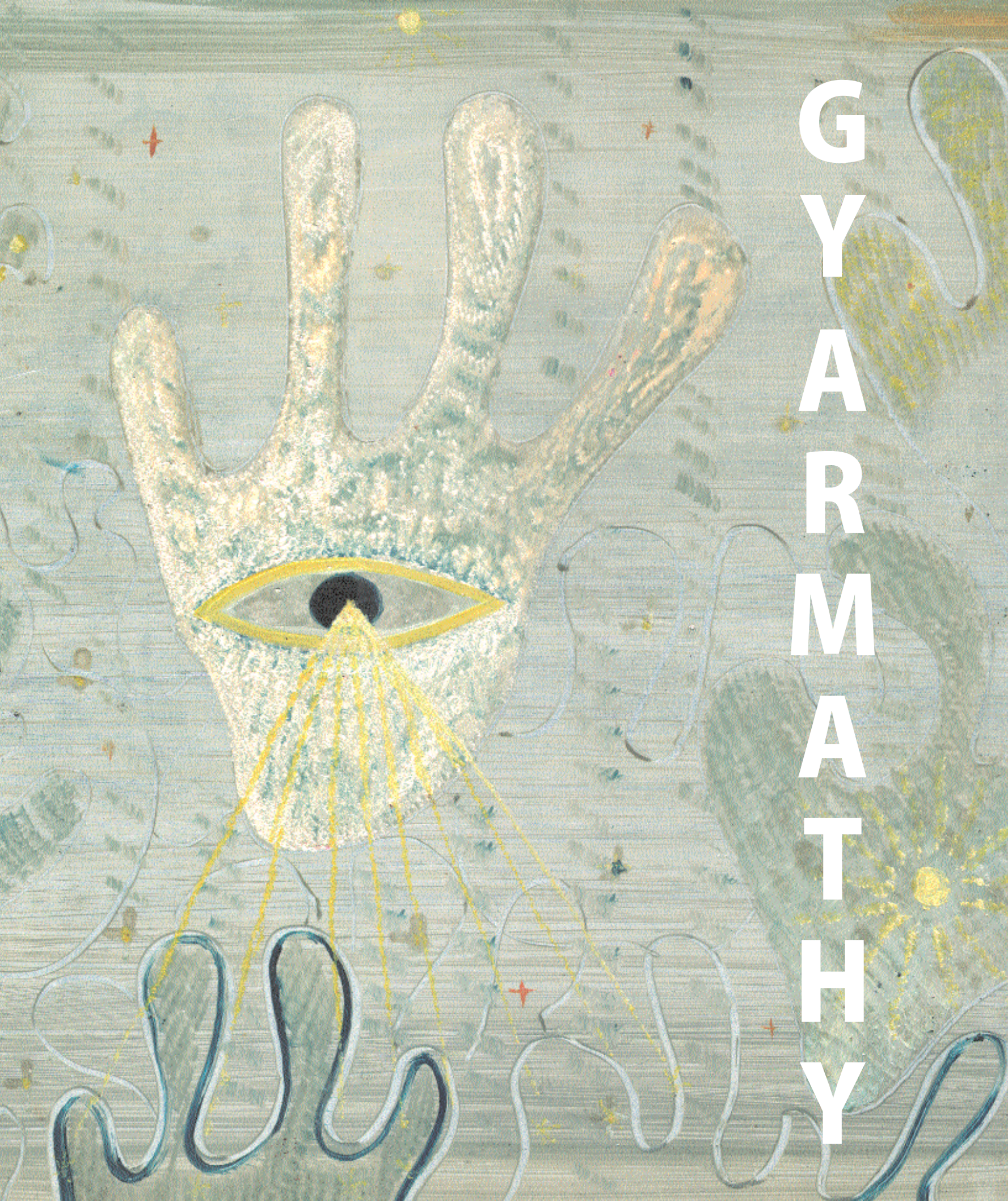


G
Y
A
R
M
A
T
H
Y



Gyarmathy Tihamér

Gyarmathy Tihamér

festmények

Szerkesztői bevezető

„A művészet tükrében maradnak fenn korok és azon keresztül megállapítható a kornak a szellemi mivolta, színvonala. Az emberi képességek a szellemi termékekben jutnak kifejezésre és vetítik annak értékét. Ezeknek az értékeknek az összessége a kor képe az utókor számára.”

Gyarmathy Tihamér, 1964.

A Gyarmathy Tihamérről szóló trilógia első kötete az alkotó képzőművészeti munkásságának egyik legfontosabb területét, Gyarmathy festészetét mutatja be, a Körmendi Galéria monográfia sorozatában. A trilógia tervezett második kötete a sokoldalú képzőművész Gyarmathy jelentős és kiterjedt grafikai, fotogram és térplasztikai alkotásainak művészettörténeti feldolgozását tűzi céljául. A harmadik kötet művészettörténeti adalékokkal szolgál majd, ezzel is segítve a nagy ívű életpálya és életmű jobb és mélyebb megismerését, a szakma, valamint a képzőművészbárát nagyközönség számára.

Gyarmathy a modern magyar képzőművészet immár még életében fogalommal vált egyénisége. Az 1945-ben újjáéledő képzőművészeti életben az avantgarde törekvéseinek magabiztos képviselőjeként jelentkezik. Művészetében olyan általános törvényszerűségeket igyekszik megközelíteni intuitív, s egyben érzékeltes formában, melyeket a 20. század tudományos eredményei a maguk eszközeivel igazolnak.

Az 1930-as években a Budapesti Képzőművészeti Főiskolán klasszikus képzést kapott, Vaszary János majd Kandó László növendéke volt. Briliáns rajzoló képessége és színérzéke alapján – ezalatt a bevezető periódus alatt – szisztematikusan mélyítette el a kompozíció biztonságát, a strukturális rend tiszteletét, a festői értékek ösztönös használatát.

Gyarmathy életében ez az évtized a nagy utazások évtizede, miután 1934-ben már kiállítóként szerepel a Műcsarnokban. 1936-ban Rómában tölt egy fél évet, ahol főleg az építészet, a térirányítás, térrendezés ragadta meg. A római látogatás alkalmával ismerkedik meg Fernand H. Leger és Paul Klee művészetével. 1937 és 1939 között Németországban, Svájcban, Franciaországban és Angliában barangol. Zürichben alkalma nyílik személyesen is megismerni Max Bill-t és Hans Arp-ot és egyidejűleg a Bauhaus művészeti kisugárzását. Párizsi útja során Beöthy István szobrászművészen keresztül ismeretséget köt és meglátogatja Piet Mondrián-t és egyidejűleg tanulmányozza Henri Matisse és Pablo Picasso művészetét.

1938-ban lehetősége nyílik a zürichi világkiállítás egyik pavilonjának elkészítésére, majd közvetlenül a második világháború kitörése előtt visszatér Magyarországra. Hazatérése után szoros kapcsolatba kerül és később barátságot köt Kállai Ernővel. Kállain keresztül Gyarmathy megismerkedik az akkori Magyarország progresszív művészeivel: Vajdával, Kornis-sal és Ámos-sal valamint jó barátságba kerül Kassák Lajossal.

Ezen kapcsolatok további útját és célját is segítettek tisztázni. Ezekben az években Gyarmathy megismerkedhetett azzal a szellemi keresztmetszettel, gondolkodási alappal, amely segítségével véleményt formálhatott saját koráról és művészetéről.

Közvetlenül a második világháború után tagja a megalakult „Európai Iskolának”, majd abból kiválva Kállai Ernő köré csoportosulva más művészekkel együtt létrehozzák a „Galéria a 4 világtájhoz” nevű csoportot. Ebben az időszakban érzéki el saját stílusának kifermálásához. Ez jelenti életművének első korszakát, amelyet a „Lirikus Konstruktivizmus” kifejezéssel lehetne talán legjobban meghatározni, mely a geometriai rend alig észrevehető felbontásán alapul. Összetársítja a színek érzékiségét a lírai érzések telítettségével, anélkül, hogy kizárna más változatokat, melyeket a természet organikus formái inspirálnak. Az anyagok használatában és az alkotás módszereiben Gyarmathynak nem volt szüksége technikai újításokra, hogy kialakítsa saját stílusát. A múlt század legnehezebb évtizedeiben sem tudta az ország politikai rendszere megalkuvásra kényszeríteni. Élete folyamán mindvégig kitartott, már a korai időkben Ars Poétikájában is megfogalmazott művészeti értékrend mellett.

A festő Gyarmathy Tihamér eddig is benne élt képzőművészeti életünkben, de a nagyközönségnek, sőt a szélesebb értelemben vett szakmai közönségnek sem volt módja arra, hogy alkotásairól, fejlődéséről teljesebb áttekintést szerezzen. Az eddig megjelent monográfiák, katalógusok az életmű egyes részeinek, korszakainak bemutatására szorítkoztak. A készülőben lévő trilógia a lezárt oeuvre teljes keresztmetszetében történő bemutatását tűzte céljául. A most megjelenő első könyv, a mester festészetét bemutató tanulmánykötet, remélhetőleg hozzásegít ahhoz, hogy a Gyarmathy életmű tudatunkban is elfoglalja az őt megillető helyet.

Végezetül szeretnék köszönetet mondani Tökeiné Egry Margit, Dr. Várkonyi György és Pataky Gábor művészettörténészeknek a kötet megjelenéséhez nyújtott szakmai segítségért. Külön köszönettel tartozunk a Gyarmathy család tagjainak, a kötet kiadása érdekében, kifejtett fáradozásukért.

Köszönet illeti a Magyar Nemzeti Galériát, Fővárosi Képtárat, a Janus Pannonius Múzeumot, Kassák Lajos Emlékmúzeumot, a Deák Dénes Gyűjteményt, a Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtárát, a Szombathelyi Képtárat, Szent István Király Múzeumot Székesfehérváron és a számtalan többi magángyűjteményt és gyűjtőt, hogy lehetővé tették számunkra féltve őrzött műtárgyaik reprodukálását.

A művészi életmű nagyobbik részét kitevő festmények széleskörű bemutatására törekedtünk, a kötetben mintegy 240 mű reprezentálja Gyarmathy festészetét. Fontosnak véltük, hogy az 1990-es években előkerült – addig nem szerepelt – képeket, valamint a hazai és külföldi gyűjtők jóvoltából most hozzáférhetővé vált alkotások is szerepeljenek. A kötet végén található képjegyzéket a következő dokumentumok felhasználásával, illetve az azokban található adatok kiegészítésével állítottuk össze:

Gyarmathyné Gobbi Éva által pontosan és folyamatosan (1994-ig) vezetett és rendezett műjegyzékek, cikkek, egyéb dokumentumok alapján; Aszalós Endre 1983-ban lezárt, kéziratban lévő oeuvre katalógusának felhasználásával; Frank János 1986-os műcsarnoki Gyarmathy Tihamér kiállítás katalógusa; Várkonyi György 1987-es Gyarmathy Tihamér művei a JPM Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében című katalógus; Sinkovits Péter 1991-es Gyarmathy című monográfia; Egry M. – Fitz P. – Lorányi J. 1995-ös Gyarmathy Tihamér életmű kiállítás katalógusa valamint a Kortárs Magyar Művészet – Körmendi Csák Gyűjtemény 2001-ben, második kiadásban megjelent kötete segítségével. Továbbá a Körmendi Galéria által 1993 és 2004 között rendezett hat kiállítás műtárgyjegyzéke szolgált fontos információkkal a művek dokumentációja szempontjából. Sajnos a Gyarmathy életmű sok fontos darabja az évtizedek során külföldre került vagy nem fellelhető, ami a legnagyobb erőfeszítések ellenére sem tette lehetővé, ezen lappangó kiemelkedő alkotások reprodukálását.

Hálával tartozunk a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának az Nemzeti Kulturális Alapnak és a többi támogatónak a könyv megjelenéséhez nyújtott anyagi segítségért.

Végül de nem utolsó sorban szeretném megköszönni családomnak, minden kedves barátunknak és a Körmendi Galéria minden munkatársának, a könyv megjelenéséhez nyújtott támogatását.

Budapest, 2004 március

Csák Ferenc
művészettörténész

Gyarmathy Tihamér



1.
Itt nem a Gyarmathy képi nyelvét alkotó geometrikus képletek szimbolikus formaként való értelmezéséről van szó, hanem inkább a szimbolikus formák Cassirer és Panofsky által használt fogalmáról (BEKE László: Panofsky és az ikonológia. In: PANOFSKY, Erwin: A jelentés a vizuális művészetekben. Gondolat, Budapest, 1984. 382–396. pp.), még inkább W. Hofmann értelmezéséről (A Modern Művészet alapjai – lásd. 6.sz. jegyzet – alcíme: Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába.).

2.
PANOFSKY, Erwin:
A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához. In: uo. 258.p.

Gyarmathy Tihamér életművéről a tévedés különösebb kockázata nélkül ki lehet jelteni: „kész a leltár”. Nem állítható ugyanez a pálya a Gyarmathy-jelenség interpretációjáról. A festő beteljesítette programját, a művészettörténet-írásnak azonban bőven maradtak elvégzendő feladatai. Annak ellenére maradtak, hogy az életrajz tényei, az alkotói működés tárgyi eredményei ismertek, az oeuvre különböző szakaszaira befolyást gyakorló intellektuális közeget – a pécsi „örökséget”, az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja szellemi környezetét – feltárta a kutatás, mely ráadásul nem is szűkölködött a történeti források egy fölöttébb autentikus válfájában, a művész számos változatban megfogalmazott, programszerű és egyben önértelmező nyilatkozataiban. Program és praxis fedése látszólag olyan tökéletes volt, hogy hovatovább az életmű egész érett korszakára vonatkozó interpretáció levezethetőnek tűnt egy-egy jól kiválasztott, reprezentatív festményből. Mindez elegendő muníció lehet egy szellemtörténeti alapokon nyugvó, a műalkotásban kódolt „Weltanschauung” desifrázására vállalkozó műértelmezéshez. Gyarmathy kiérlelt, formai értelemben desztillált festői nyelve, redukált jelrendszere pedig egyenesen kínálkozott a „szimbolikus formákon” alapuló művészetfelfogás, az ikonológiai interpretáció módszerének a nonfiguratív festészet irányába történő kiterjesztésére.¹ Program és műalkotás frigyének abszolutizálása azonban elkerülhetetlenül vezet a kultúrtörténeti és szellemtörténeti művészettörténet-írásból ismerős végkifejlethez, a műalkotás dokumentumként való felfogásához. E termékeny, ám nem egyetemes érvényű módszer alkalmazása az átlagosnál nagyobb esélyt ad arra, hogy az alkotói individuomot, mint *személyiséget*, mint hús-vér embert, mint az oeuvre-t létrehozó, kiszámíthatatlan démiurgoszt szem elől tévesszük. A Warburg-körből kifejlődött ikonológiai iskola teoretikus betetőzője, Ervin Panofsky maga figyelmeztet arra, hogy az interpretáció feladata nemcsak a szándékolt, hanem a szándékoltatlan tartalmak kibontása is, sőt ennél is tovább menve utal arra, hogy a művész csak azt tudja, „what he parades” (amit *fitogtat*), azt viszont nem, „what he betrays” (amit *elárul*).²

Gyarmathy Jenő

A feladat tehát egyértelmű: a források újbóli számbavétele mellett az életmű elfogulatlan, preconcep-

ció nélküli tanulmányozása szükséges a Gyarmathy-jelenség értelmezéséhez, hacsak nem kívánunk beletö-

rődni abba, hogy jelen esetben az oeuvre rejtelemtől mentesen áttetsző, lineárisan modellezhető volna. Az

életmű alakulásában és a művész karakterében fellelhető tényleges vagy látszólagos ellentmondások csokra

eleve megingatja a fenti feltevést, ami leginkább annak a – nem indokolatlan – értelmezői szempontnak a

mellékterméke, mely etikai dimenziókba helyezi Gyarmathy szellemi intranzigenciáját, a végletes nonfigurációt

folyamatosan közelítő, de annak purista konzekvenciáig el nem jutó festői fejlődését.

Ha elfogadjuk azokat az esztétikai és művészetfilozófiai alapvetéseket, melyek szerint a mű *tükör*, tükre

a látható (és láthatatlan) világnak, tükre a személyiségnek, legfőképpen pedig tükre a társadalom tagjaként

felfogott egyén világnézetének, be kell látnunk, hogy dolgunk nem lesz könnyű. Gyarmathy személyisége

ugyanis itt áll előttünk, együtt mindazzal, amit megmutat és amit elrejt, nem az életműből kell tehát rekonst-

ruálnunk az egyént. Ez a személyiség azonban összetett, nem *egy kulcsra járó* individuum, hanem mozgé-

kony és amőbaszerűen változtatja alakját. Mindez nem mond ellent a következetességéről számtalanszor leír-

taknak, mert változékonysága nem jelent irányváltoztatásokat, sokarcúsága nem maszkírozó vagy színeváltoz-

tató hajlandóságából ered.

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Gyarmathy Jenő

Fellelhetők azonban a korai és a későbbi pályaszakasz egymásra épülését, a mindkettőben kimutatha-

tó ellentétes irányú késztetések meglétét magyarázó mozzanatok, a művek sorában mutatkozó néhány éves

hiátus tehát nem föltétlenül indokolja valaminő „deus ex machina” által gerjesztett pálfordulás feltételezését.

De vessük össze most az ismerhető életrajzi adatokat az ismerhető munkákkal! Gyarmathy gimnáziumi

rajztanára a húszas évek második felében Gábor Jenő volt, az 1920–1921-ben működött, magát expresszionista

tendenciájúként meghatározó Pécsi Művészkör egykori tagja, aki szerencsésebb vagy éppen hányatottabb

sorsú, a kör felbomlása és a Baranya-Bajai Köztársaság³ összeomlása után a Bauhaus átmeneti révébe érkező

kollégáival (*Molnár Farkassal, Stefán Henrikkel, Johan Hugóval, Breuer Marcellel, Weininger Andorral*) rendszeres,

élénk kapcsolatot tartott. A kör működésének és utóéletének történetére vonatkozó kutatások⁴ rávilágítottak

arra az ambivalensnek tetsző, de valójában nem ellentmondásos képletre, mely a kubisztikus, konstruktív, sőt

funkcionalista színezetű, radikális avantgárd irányultság és az árkádikus ihletésű, illetve később novecentista neo-

klasszicizmus szimbiózisát is, periodikus váltakozását is jelentette. Ha belátjuk, hogy világnézetileg ugyan eltérő

hátterű, de mégsem szembeállítandó előjelű utópiákban (*Árkádia* is az és a *Bauhaus* is az) gyökerezik e két irány,

organikusabb egésként foghatjuk fel Molnár Farkasnak az idilli aktoktól a képarchitektúráig, Stefán Henriknek az

Itália-mappától⁵ a hivatalos egyházművészeti muráliáig ívelő-ingadozó pályáját. Ezt a kettősséget az ugyanon-

nét, a kuboexpresszív karakterű Pécsi Művészkörből induló Gábor Jenő életműve és pedagógiai gyakorlata is le-

képezi, a kevéssel később megmutatkozó olaszos impulzusok (a pittura metaphisica Martynnál is jelentkező ha-

tása) valamint a „dekoratív avantgárd” art deco-s effektusai pedig harmonikus ötvözetté elegyítik azt. A Gábor

Jenő-i „középutas avantgárd” így hasonló közvetítő szerepet játszhatott a fogékony, ám kialakulatlan, a radikális

hatásokkal közvetlenül nem érintkező fiatal festő számára, mint a müncheni Hollósy-kör számára Bastien-

Lepage „finom naturalizmusa”. Gyarmathy tizenkilenc évesen készített, kutató tekintetű, és a művész-lét attribú-

tumaival gondosan felszerelt **Őnarcképe** azt a kemény körvonalú, határozott modellálást mutatja, mely a fentebb

kifejtett kettősségben fogant, s melyben egyaránt benne rejlik a szerkesztő-felbontó, illetve a klasszicizáló irányú

továbblépés perspektívája. A két évvel későbbi, 1936-os **Női arckép** reneszánsz jellegű kompozíciójának háttéré-

ben ugyanaz a pécsi, havihegyi veduta-részlet tűnik föl, ami Gábor Jenő számtalan rajzának, Molnár Farkas,

Johan Hugó hegyre kapaszkodó architektonikus látképeinek eredeti ihletője volt.

E képek születése idején Gyarmathy már a budapesti Képzőművészeti Főiskola hallgatója, ahol ugyan-csak ellentmondásos hatások érik, hiszen mesterei a modern magyar festészet egyik úttörőjeként számon tartott, liberális szellemű Vaszary János, majd annak eltávolítása után a társasági sikereket halmozó, teljesen súlytalan Kandó László. Ennél minden bizonnyal fontosabb szerepet játszottak a fiatal festő karakterének formálásában az informális-kollegiális kapcsolatok és barátságok, a már hallgató korában szuverén víziókat fogalmazó műteremtárssal, Tóth Menyhérttel vagy a Cserepes István közvetítésével megismert Derkovits Gyulával, aki ekkor utolsó alkotói periódusának legnagyobb remekeit festette. A Derkovits-i porfesték-kolorit rendkívüli árnyalatgazdagsága, a festőfelület rezgő-vibráló foltokra bontása, elomló puhasága, valamint a metszéses-vágásos kompozíciók tektonikus tagolása néhány kép esetében kimutatható, ám a pécsi útravalóval nehezen passzítható hatást gyakorolt a stíluskereső dilemmák szorításában önmagát konstituálni próbáló festőnövendékre. Az **Any**a a híd**on**, a **Bányász**-**anya**, a **Téglagyár környéke** című, 1935-ben keletkezett festmények a nagy példakép végletesen polarizált társadalomszemléletének inkább beleérező, semmint megélt befogadásáról is tanúskodnak.

Az igazodásoknak s a köztük körvonalazódó egyéni stílusnak talán legfigyelemreméltóbb és legszuverénebb vonulatát jelzi az 1935-ös kettős portré (**Öcsém és én**), méginkább az egy évvel korábbi fekvő akt (**Akt**) minden mesterkéeltségtől mentes, egyszerre sejtelmes és konkrét, kifinomult érzékenysége, úgyszólván spirituális érzékisége. Ez az, amit sem Gábor Jenőnél, sem a Gebauer–Martyn féle festőiskolában, sem Vaszarynál nem lehetett ellesni, ez az, aminek nincs köze a „római iskolás” klassziczálás egyetlen idiómájához sem, talán itt tűnik föl először az az éteri fény, ami belülről sugározva majd a későbbi, kozmikus kompozíciók egyik legfontosabb kötőeleme lesz.

*

Gyarmathy 1937-ben, még főiskolai tanulmányai befejezése előtt hosszabb itáliai tanulmányútra indul, aminek saját visszaemlékezései szerint sorsfordító hatása lesz életművének alakulására. A Bauhaus előtt Itáliát megjárta pécsiekkel (*Molnárral, Stefánnal, Johannal*) ellentétben Gyarmathy figyelmét nem a mediterrán

kultúrtáj és az annak ölébe vont történelmi architektúra köti le, inkább a múzeumok klasszikus festészeti anyagát tanulmányozza. Tapasztalatai – ahogy azt többször is megfogalmazta – nem elégitik ki, s a Raffaellóval önmagát szembesítő Csontváryéhoz hasonló következtetést von le: a látottak meghaladása a reá váró feladat. Természetesen nem Csontváry patolgikus elhivatottságérzete dolgozik benne, hanem ifjonti fejjel ő is magáévá teszi a klasszikus avantgárd (*a kubisták, expresszionisták, dadaisták*) felismerését, hogy az euklideszi geometrián alapuló, centrálperspektivikus eszközökkel illuzionisztikusan megjelenített térértelmezés fölött eljárt az idő, ezek az ábrázolási konvenciók nem alkalmasak egy új valóságtudat közvetítésére. Gyarmathyt tehát nem láncolta magához az az Itália-eszmény, amely ebben az évtizedben – a megfelelő, Gerevich–Hóman féle kultúrpolitikai hátszéllel – kitűnő és kevésbé kitűnő magyar művészek pályáját térítette el időleges vagy végleges érvénnyel a neoklasszicizmus novecentista irányába.

Festőnk ehelyett észak felé vette útját, melynek következő állomása Franciaország volt. Itt azután közvetlen érintkezésbe került mindazokkal a radikális újításokkal, a XX. századi művészet történetét alapvetően formáló fejleményekkel, amelyekről korábban az azokat csak másodkézből, hírből, legfeljebb rövid párizsi (1926) és berlini (1931) tanulmányutak révén ismerő Gábor Jenőtől hallhatott. A Párizsban élő Beöthy István (*Etienne Beothy*) kalauzolásával jutott el Piet Mondrianhoz és André Bretonhoz. Botorság volna azt állítani, hogy a modern művészeti mozgalmak e két kulcsfigurájának (s egyben szellemi antipólusainak) megismerése az a mozzanat, amitől eredeztethető Gyarmathy későbbi alkotó periódusainak ma már egyre tisztábban látszó, Kaland és Rend Apollinaire-i perpatvarától, Biosz és Logosz, Káosz és Törvény egyensúlyától determinált Janus-arcúsága. A kettős késztetés egyrészt alighanem genetikusan kódolt adottságokkal függ össze, másrészt manifesztálódásában a fő szerepet nyilvánvalóan az a Kállai-féle kapcsolat játszotta, mely különös módon szintén ennek a mindent felforgató és mindent eldöntő európai körútnak a hozadéka.

Előbb azonban időzzünk el egy kissé Mondriannál és Bretonnál. Mondrian ekkor már túljutott az aszkézis, a lineáris és kolorisztikus desztilláció⁶ filozófiai kérlelhetetlenséggel meghódított végpontján, ortodoxija csak az alapszínek (valamint a fekete és a fehér), illetve a horizontális-vertikális irányok kizárólagos használatában merült ki. Ez a tiszteletet parancsoló példa a maga kristályos tisztaságában és végletes megoldottságában nem gyakorolhatott közvetlen és termékenyítő befolyást az alkotói szuverenitás útját kereső ifjú

^[6] HOFMANN, Werner: A modern művészet alapjai. Corvina, Budapest, 1974. 65.p., illetve 253–261. pp.

művészre, de a neoplaszticizmus egyik alapvető dogmája, a vízszintes-függőleges, derékszögű struktúra, mint

az emberi tájékozódás alapirányait kijelölő koordinátarendszer, vezérszólamként épül be később Gyarmathy

festészetébe. Ez a leitmotív ráadásul oly domináns lesz, hogy minden egyéb rendszer, kitérő, szabad gesztus

csak ehhez viszonyítva értelmezhető. A neoplaszticizmus és Gyarmathy érett korszakának horizontális-verti-

kális hálóba szerveződött geometrikus alapformákra épülő képalkotó módszere egyaránt az Alberti-féle kép-

értelmezés (az ablak-metafora) revíziójából, elutasításából indul ki. Szemben a „szürrealizmus pápájának”, Breton-

nak művészetfilozófiai kiindulópontjával, amely a képet újból az ablakkal azonosítja (ám ez az *„ablak”* már

nem azonos a látógúla síkmetszetével)⁷, alapvetően nem is optikailag értelmezendő. Mögötte nem a Panofsky

által leírt „Raumkasten”, hanem egy *gondolati tér* (amely kifelé és befelé is föltárulhat) lesz a képi történések

színhelye. Gyarmathy (és az *Európai Iskola* más tagjai) absztrakt-szürrealista festészetében Bretonnak nem a

háború után megfogalmazott képzőművészeti elvei hatnak. Annál is kevésbé, mert a szürrealista mozgalmon

belüli polarizálódás Bretont és korábbi elvbarátait szembeállította. Az azonban aligha vitatható, hogy a

racionális és romantikus vonzódásokat egyaránt mutató, de ezeknek a tartalmaknak kivetítését később már

csak absztrakt vagy „félabsztrakt” formában elképzelni tudó fiatalember képzőművészeti gondolkodását épp

annyira vagy talán jobban megtermékenyítette a Bretoni-i szabadság mint a Mondrian-i fegyelem. A Breton

ablakából feltáruló gondolati tér távolról sem hasonlít az öregedő Gyarmathy természettudományos ala-

pokon megfogalmazott gondolati terére, melyben az ember nem *néző*, hanem a makro- és mikrokozmosz

irányokba kitágított világegyetem bizonytalan és relativizálható helyzetű *része*. A harmincas évek óta fennálló

Beöthy–Gyarmathy kapcsolat mindenesetre megalapozta annak lehetőségét, hogy az Elvont Művészek

Magyarországi Csoportjához csatlakozó Gyarmathy és több társa résztvevője legyen az 1947-ben, Párizsban

megrendezett második Salon des Réalités Nouvelles-nek. Ehhez előbb tovább kellett érlelődnie a többször

említett, de fennmaradt képekkel alig dokumentálható fordulatnak, mely – a festő gyakran használt kifejezé-

sével élve – megváltozott „szellemi állapotot” tükröző új pályaszakaszhoz, a lassanként kialakuló, összeté-

veszthetetlen Gyarmathy jelenséghez vezetett.

A tanulmányút olasz-, francia- és németországi állomásait svájci záróakkord követi. Gyarmathy Zürich-

be utazik, hogy az ott készülő vilákiállítás pavilonjainak elkészítésében közreműködjék. Itt ismerkedik meg

7.

PANOFSKY, Erwin:

A perspektíva, mint „szimbolikus forma”. In: uo. 170–171. pp.

8.

KÁLLAI Ernő: Bioromantika. In: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok. (Vál., szerk.: FORGÁCS Éva) Corvina, Budapest, 1981. 152.p.

9.

BAJKAY Éva: Die KURI-Gruppe. In: Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. (Szerk.: GASSNER, Hubertus). Jonas Verlag, Marburg, 1986. 260–266. pp.

Hans Arppal, és Max Bill-lel is találkozik, aki régi, nagyra becsült vitapartnerének, a konstruktivizmustól elfor-

dult Kállai Ernőnek küldi el egy mappáját az újonnan megismert magyar festő közvetítésével. Így ismeri meg

Gyarmathy az ekkor már Németországból visszatelepült Kállait, akiben majd barátira, rejtőző késztetéseinek

katalizátorára, formálódó világszemléletének teoretikus alakítójára talál. Kállait az alkatából fakadó romantikus

racionalizmusa lelkileg, a magyar és az európai művészetet egységben látó szemléletmódja elméletileg, a

modern művészet nemzetközi porondján folytatott művészeti írói, kritikusai gyakorlata tapasztalatilag tette a

lehető legalkalmasabbá az inspirátori, programadói, „lélekvezetői” szerepre. Gyarmathy viszont a Pécsen szer-

zett, közvetett Bauhaus-impulzusok, a Nyugat–Európában tett utazás revelatív élményei nélkül aligha lehetett

volna alkalmas a partneri viszonyra a nála huszonöt (!) évvel idősebb, s munkásságának gondolati értelemben

(mert összefoglaló elméleti munkát sohasem írt) szintetizáló szakaszába érkezett, dinamikus személyiségű

teoretikussal. Az egymásra találás, csakúgy mint az azt előkészítő számos mozzanat valóban rendkívül szeren-

csésnek mondható. Kállai múltja, az egyetemes konstruktivizmus megannyi válfajával kialakított, elkötelezett

kapcsolata, majd később a magyar nonfiguratív szürrealizmus „Új világkép”-éhez is vezető bioromantikus

előtanulmányai ugyanazt a polarizáltságot mutatják, mint azok a látszólag egymásnak ellentmondó hatások,

amelyek a fiatal Gyarmathy stílusalkotó dilemmáit okozzák. „A természet rejtett arcát” módszeresen tanulmá-

nyozó Kállai már képes áthidalni filozófiai, pszichológiai és természettudományos értelemben is a mindkettő-

jük orientációját befolyásoló pólusok vélt antagonizmusát. A festő számára még tapogatózó lépésekkel bejá-

randó távlatok gondolati tartománya a kritikusban már egységes világnézetévé érett. Ez a szemlélet a képi

víziók merőben különböző formáiban ölthet testet, ahogy arra már az 1941-ben lezárult Vajda Lajos életmű, s

a Vajda által, Korniss közreműködésével kidolgozott, az Európai Iskolára termékenyítő hatást gyakorló „konst-

ruktív szürrealista tematika” módszere is példával szolgált.

Kállai, aki a romantikát nemzeti karaktermeghatározó tulajdonságnak tekinti a magyar művészetben,

bioromantika elméletét 1932-ben fogalmazza meg, s minden rationális egyensúlykeresés ellenére úgy véli,

olyan szellemi váltás jeléről van szó, „amelyet korunk más területén is láthatunk, mint elszánt elfordulást a

racionalizmus-materializmus-utilitarizmus világától.”… „A művészet visszatér a teremtés anyaolére.”⁸ Ezek a

mondatok akár a Molnár Farkas által a Bauhausban szerkesztett KURI-manifesztum⁹ utópia-képének kritikája-

ként is felfoghatók. Nincs semmi ellentmondás abban, hogy a mikrokozmosz megpillantásának irracionális sokkja, „amelynek közvetlensége csak a makrokozmosz, a nemzés és a halál talányához fogható”,¹⁰ a természettudomány racionálisan kifejlesztett eszközei és pozitívisztikus szemlélete révén érhető el. A valóság horizontja tágul azáltal, hogy az addig nem látható is a látványvilág része lesz, mely így képes túlszárnyalni az emberi fantáziát. Erre a legfrappánsabb példát a Gyarmathy–életműben az ötvenes évek fotogramjai szolgáltatják, melyekre a maguk helyén részletesen is ki kell térnünk. Ezek a felismerések „absztrakt” és „konkrét” szembeállításának logikai felszámolásához vezetnek, s megteremtik a nonfiguratív szürrealizmus elméleti alapjait. A fennmaradt Gyarmathy oeuvre-ben van egy 1942-re datált absztrakt festmény, (**Délibáb**), amely „csíraformáival”, „biológiai ősjeleivel” a Kállai-féle tézist, a „természeti kép vizionárius belsővé tételét”¹¹ példázza. A **Délibáb**on kívül, mindössze két nonfiguratív kép maradt fenn a negyvenes évek első feléből, amelyeknek bizonytalan státuszát még inkább alátámasztja az ugyanebből az évből származó arckép (**Apám portréja**) és jónéhány további festmény konvencionális látványhűsége. Úgy tűnik, a festő szemléleti vajúdása ekkor még nem a geometrikusan, architektonikusan modellezhető és/vagy organikus, amorf formákkal leírható világkép alternatívája körül forog, hanem a tanult és a megsejtett valóságtükrözés, a hagyományos és az azt tagadó képértelmezés általánosabb konfliktusát éli át. Azt sem volna szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy „mellesleg” zajlik egy világháború is, mely több ifjúkori barát (például *Cserepes István*) mellett a korai művek egy részét is elragadja. Ez az a nemzedéki élmény, melynek hatására Európa-szerte általánossá válik a nonfiguráció és a szürrealizmus összefonódása.¹² Gyarmathy eszmei önmagára ébredése és egyben szellemi közösségre találása e megélt kataklizmához kötődik, ami kézenfekvővé teszi a szenvedélyes, romantikus temperamentum, ha úgy tetszik a tragikus modus felé billenő hangsúlyeltolódást. Amint azonban Kállai írja (a bioromantika) „Elég bátor ahhoz, hogy civilizációkat szenvtelenül, sőt pesszimistán szemlélje.” A világ „démoni, ember előtti arca”, a „halál és a felbomlás mocsarába” is elvezető vágyódás „az élet ősi alapjai” iránt¹³ nem oltja ki Gyarmathyban a konstruktív hajlamot. Az egymást átkaroló, ívelt formák sokértelmű, buja szövevénye mellett ebben az időben – a negyvenes évek közepén – is feltűnik egy-egy képén a szerves élet és a világegyetem lüktetésének nehézkes ritmusát leíró, geometrikus formákkal operáló tektonikus szerkesztés. (**Kozmikus kompozíció**, 1945; **A múlt emléke**, 1946; **Növényi ritmusok**, 1946.) Ez a geometria azonban még nem uralja a

10.	
KÁLLAI Ernő. uo. 150.p.	
	
11.	
KÁLLAI Ernő. uo. 147.p.	
	
12.	
GYÖRGY Péter, PATAKI Gábor: Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja. Corvina, Budapest, 1990. 52. p.	
	
13.	
KÁLLAI Ernő. uo. 148–149. pp.	
	
14.	
HAMVAS Béla: Az ornamentika értelme. In: HAMVAS Béla-KEMÉNY Katalin: Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon. Második, javított kiadás. Pannonia Könyvek, Pécs, 1989. 98.p. Hamvas is úgy látja, hogy „Gyarmathy az impresszionizmus egy kései fázisából úgyszólván átmenet nélkül ugrott át az absztrakcióba”, s ahová ő nyúlt „az nem egyéb, mint az összes festői motívumok gyűjtőmedencéje”. Uo. 97.p.	
	
15.	
HAMVAS Béla: Vízio és geometria. In: uo. 105.p.	
	

világképet, nem annak az immanens rendnek a megsejtése, mely ember és természet univerzális harmóniájának optimisztikus értelmezését jelenti. Bár kiutat keres a káoszból, inkább sötét, drámai erők küzdelmének – legfeljebb átmeneti és törékeny egyensúlyhoz vezető – fázisáról tudósít. Atavisztikus és utópisztikus sóvárgások kiéletlen és kibontatlan potenciálja küzd egymással egy szét alig szálahzható szövevényben (ami a periódusra és olykor egy-egy képre is érvényes), s ezt a játszmát csak abban az értelemben szabad játéknak tekintenünk, ahogy a gladiátor-küzdelmeket vagy az orosz rulettet. Halálos játék zajlik egyszerű (bár nem egyértelmű) jelek, „ornamentális ősertelmek”¹⁴ formai nyelvén, egy homályba borult küzdőtéren. Fény alig van, s ha mutatkozik is, nem derít, hanem sokkol, aritmiás reflektor-villanások módjára. A játék tétje nem kevesebb, mint a jövő képe.

Romantika és ráció, vízió és geometria, szürrealizmus és absztrakció konstruált perében – mint ezt a

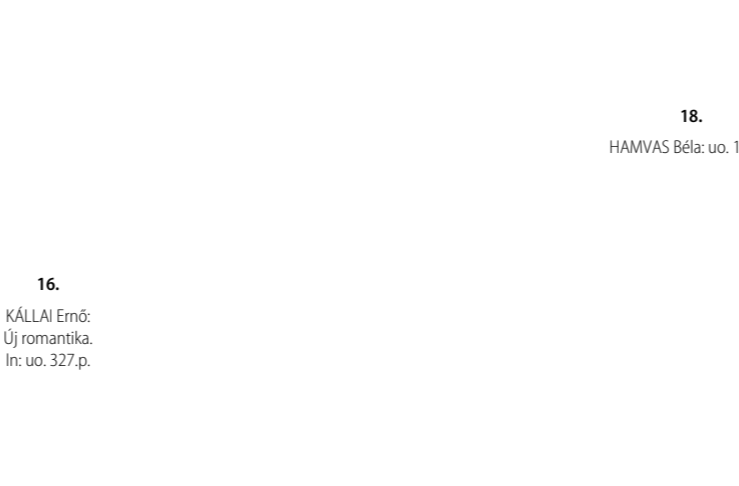
18. század dereka óta tudja az esztétikai gondolkodás – persze egységre lehet jutni. A kor – 1947 – művészet-filozófiai irodalmában Hamvas Béla mutat rá arra, hogy „Az eltérés a két modern látás között mindössze az, hogy a szürrealizmus álomképekben mondja el geometriáját, az absztrakció geometriában mondja el az álomképeit is. A két látás pedig gyakorlatilag és történetileg minden esetben egybefolyik.”¹⁵ Gyarmathy alkati adottságai, mesterség- és világmegismerő tanulmányainak kétirányú impulzusai, a háború utáni lélekállapot (veszteségérzet, gyász, és csakazértis újrakezdés) ellentmondásai tökéletesen megalapozzák ezt a kettős látást.

A szintézis ideje azonban még nem jött el, a festő csak azt összegezheti, amire aktuális tudása kiterjed. Jó három évtized kell még ahhoz, hogy kijelenthesse: „Bemérve a mérhetetlen”. A kocka viszont el van vetve. Gyarmathy életre szólóan elkötelezte magát annak a természetfilozófiai szemléletnek, melynek perspektíváit Kállai Ernő tárta fel az ő és hasonló gondolkodású nemzedéktársai számára, akikkel együtt 1946-ban megalapították az élet, ember, közösség új kapcsolatának megfogalmazására vállalkozó Európai Iskolából kivált, annak stíluspluralizmusát elutasító Elvont Művészek Magyarországi Csoportját. A „szakadár” csoport (tulajdonképpen absztrakt frakció) orientációját a kiállításaik színhelyéül szolgáló Misztótfalusi könyvesboltban kialakított kis kiállítóterem elnevezése is jelzi: „Galéria a 4 világtájhoz”. Nem véletlen, hogy a galéria-nevet maguk a résztvevők és a művészettörténetírás is az egész csoportra, mint szervezetre szóló érvénnyel használták. ltt nyílt meg 1947. február 2-án az Új világkép kiállítás, mely az absztrakt és szürrealista művészetnek a

modern természettudománnyal, technikával, építészettel kimutatható kapcsolatai didaktikus bemutatására vállalkozott. E kiállítás alkalmából jelent meg a rendezvényt szervező Kállai Ernő tollából „A természet rejtett arca” című tanulmány is. Az akció azt az új valóságot kívánta feltérképezni, amit a technika új vívmányai s a tudományos gondolkodás új (*matematikai és térgeometria*) fejleményei tettek bejárhatóvá. A kiállításon a képzőművészeti alkotások mellett demonstratív módon felsorakoztatott mikroszkopikus-, és röntgenfelvételek, mérnöki rajzok, plasztikus modellekben kifejezett matematikai képletek, logaritmus spirálok, kristályszerkezetek bizonyították a logikai és érzéki úton megismerhető világ szféráinak tágulását, a „természeti” formák tárházának szinte parttalan bővülését s ezen új élmények törvényszerű rendbe szervezhetőségét, egzakt leírhatóságát is.

Megváltozott tehát a „tükrözés” tárgya, s az eredeti kifejezés – *speculo* – kettős értelméből egyre nagyobb hangsúlyt kapott a *gondolkodni* igének megfelelő jelentéstartomány. Az „elvont művészek”, Gyarmathy mellett mindenekelőtt Martyn, Lossonczy, Marosán, Zemplényi, Martinszky, Jakovits korábbi, tapogatózó kísérleteik, vagy elszánt úttörő lépéseik igazolását s a körvonalazódó program elméleti megalapozását is láthatták e kiállításban s Kállai írásában. Kettős értelemben is gondolati tér nyílt meg előttük, mint ahogy már az Európai Iskolának lényegi elvét képező univerzalizmus is a földrajzit meghaladó, újabb dimenziót nyert a középtérből a mikro- és a makrokozmoszba való virtuális belépés lehetősége által. A művészet feladatait és lehetőségeinek határait kijelölő cövekeket szedte föl, távolította el a felismerés, hiszen a tükrözés helyzetének megváltozásához a hagyományos, Alberti-féle képértelmezés szükségszerű revíziója társult. Az *ablak*, ha létezik is, már mindenképpen mást jelent, mert a művész pozíciója módosult. A művész, az új romantika embere „nem emberfölötti monumentumként, patetikus individuumként jelenik meg, hanem a természeti és lelki erők szövevényébe fonódva, s szinte beleolvadva és szétáradva ebben a szövevényben.”¹⁶

Ennek az új helyzetnek fölismerése, tudatosulása, következményeivel együtt való elfogadása persze még nem lehet teljes. Gyarmathy is felfedezőként jár e fokozatosan megismerhető tartományokban. 1945–1948 közötti képeinek élményvilága egyaránt táplálkodik a bioromantika nyüzsgő formái közötti „kaotikus turkálásból”, a kozmikus távlatokba történő bepillantásból s az ember hagyományos értelemben felfogott környezetének, az úgynevezett „középvilágnak” morfológiájából. Gyarmathy – és leginkább Martyn, Martinszky –



bioromantikus nonfigurációjából gyakorta sejlenek föl egymást ölelő vagy éppen enigmatikus történések színhelyeül szolgáló táji formák. E formák egymásnak feszülése, néha geológiai jellegű tagolása megint csak a keletkezésre, de annak lassú ütemű, alig mérhető válfajára utal, s így az idő dimenziójának tulajdonít különös figyelmet már e viszonylag korai fázisban. Akár így, akár úgy, ez mind a természet rejtett arca, melyet a bioromantika elméletét megalkotó Kállai – minden pozitivista vonzalom, minden felvilágosító szándék és tudományos apparátus ellenére – még mindig (és mindörökké) „misztériumokkal terhesnek” lát. Így látják festő gyertyárai is, jóllehet vannak különbségek felfogásukban.

A közülük legfiatalabb, szenvedélyes kutató Gyarmathy mindenekelőtt par excellence festő, akinek képi kifejezését nem lehet az „értelem Prokrusztész-ágyába”¹⁷ szorítani. Hiába bővíti el az új világkép, hiába szegődik a tudomány racionális úttörői nyomába, ez a kalandvágy nem ássa alá kitarató, kemény munkával éppen csak megszerzett festői szuverenitását. Föl sem vetődik, hogy valaminő természetrajzkönyvet alkotva tudományos eszmék illusztrátora legyen. A természeti mikrokozmosz reális és imaginárius képe nem ingatja meg abban a meggyőződésben, hogy a képi kompozíció is (ami már rég nem egyszerű „kivágat”) saját törvényei szerint épülő, autonóm mikrokozmosz. Egy folt színe, helye, kiterjedése determinálja a másikat, egy vonal íve meghatározza a rá felelőt. Nem véletlenül tartja Hamvas már 1947-ben Gyarmathyt a „szép” vonal képviselőjének (szemben a fegyelmezett vonalnak elkötelezettekkel). Ez nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy a kép több irányba nyíló asszociációs mezői, a stílus *tartalmi* rétegezettsége mellett fő szerepet játszanak a festményen „az ornamentika minden további magyarázatra nem szoruló «szép» vonalai.”¹⁸ Természetesen e vonalaknak is köztük van a geometriához, ha nem is annak vonalzóval, körzővel szerkeszthető válfajaihoz. A Gyarmathy számára (akkor) elérhető új világkép parabolikus és hiperbolikus íveinek, szerkesztett függvénygörbéinek változatosságát messze meghaladja a mai informatikai társadalom egyik legtriviálisabb eszközeinek, az úgynevezett képernyőkímélő programoknak fantázia(?)-dús, ráadásul mozgásban, in statu nascendi megfigyelhető játéka. E készen kapott játéknak azonban nincs tétje. Műszaki praktikum, ami elandalítja vagy átmenetileg izgalomban tartja a látást, de nem jelent kihívást a képzelet számára.

Az „ornamentális ősertelmek”, a horizontális-vertikális határok közé szorított kompozíció saját törvényei, öngerjesztő folyamatai, a festői psziché pillanatnyi kondíciói kapnak viszont szerepet abban az életre

Az eseménytörténetnél s az életrajzi tényeknél azonban többet árulnak el a művek. 1946-ban újabb kulcsfontosságú festmény készül el, a **Kompozíció I.**-nél lényegesen nagyobb méretű **Dinamikus kompozíció**. Szerkezete lazább, faktúrája áttetszőbb. Csóvaként száguldó, olykor hurkolódó vonalai önálló, színes életet élnek, nem pusztán a találkozó formák elhatárolására szorítkozik funkciójuk. A kép tágas terében végtelen távlatok nyílnak, a kompozíciót friss, mély lélegzetvételre ösztönző levegő járja át. Kozmikus és bioromantikus képzeteket egyaránt ébresztő capriccio, melynek spontán üdeségét a nagyobb lépték s a monumentálisnak ható formák ellenére is sikerült maradéktalanul megőrizni. A kép különös, többsebességű dinamizmussal bír. A nagy formák lassú, méltóságteljes vonulását vörös vonalak villámgyors ostorcsapásai keresztezik, s mindeme történéseknek áramló, lüktető, színes tér a színpada. A kevés színből komponált kolorisztikus összhangzat itt is komoly, „lyd” hangvételő, de távolról sem olyan komor, mint az 1947-es **Fények és árnyékok** torlódó, érdes formáinak – a baranyai sokác gyapjúszőttesek egy típusára emlékeztető – brutális színeképlete.

*

1947-től Gyarmathy festményein újra megjelenik a figura. Ez természetesen nem jelent fordulatot az absztrakt-szürrealista festő szemléletében, hiszen nem konkrét személyekről, nem emberábrázolásról van szó, hanem arról, hogy az ívelő, hullámzó, áttörtnek ható formák segítségével olyan jelszerű képletek is kialakíthatók, melyek rendje ezúttal egyértelmű asszociációkat kelt. Nem elvont tájélmények, makro- és mikrokozmosz képzetek, végtelenbe vesző és bizonytalan helyzetű térformák párlatai ezek a kompozíciók, hanem határozottan antropomorf képződmények. Félig-meddig fekvő, ülő, támaszkodó helyzetű alakok, dekoratív lényegükre csupaszított körvonalakkal, mégis szobrászának ható beállításban. Ez a plasztikai jelleg nem függ össze a háromdimenziós tömeg illúziójának keltésével. Az ismerős síkgeometriai formákból épülő alakzatok faktúrája és színekompозиációs megoldása is azonos az absztrakt képekével, plasztikus modellálásnak nyoma sincs. Ami szobrászának hat, az az alakok kozmikusná növelt monumentalitása, s ez talán pontosabban leírható egy magyar kifejezéssel: emlékszerűsége. Nem is kellene nagyon messzire menni e korszak szobrászatában analógiáért, de alighanem közelebb járunk az igazsághoz akkor, ha e duzzadó formájú s címük (**Gea** 1947, **Földanya** 1949)

szerint egyértelműen női alakokban a Hamvas által leírt – és pontosan ebben az időszakban a csoport más tagjainál is felbukkanó – Magna Mater motívum²⁶ erősen absztrahált változatát sejtjük. Ezeknek a mitikus ősasszonyoknak a monumentalitása és a táji formákkal való egylényegűsége olyasféle hatást kelt, mint az aviatikus távlatú, ősi sziklarajzoké. Körvonalaiokkal egyszerre tagolják a tájat, és formálják meg önmagukat.

Vajon miért e változás? Gyarmathy kozmoszának nem tartozéka az emberalak, nem is lehet, hisz az feloldódik a „természeti és lelki erők végtelen szövevényében”. E figurák emberfölttisége nyilvánvaló, s ez új stiláris és történeti impulzusra utal az oeuvre-ben. Az elvont képi eszközökkel vizualizált bioromantikus tartalmakat ezúttal szimbolikus-mitologikus alakok jelenítik meg. E kozmogóniai szimbólumként felfogható figurák szoborszerűségét a megalit építmények barbár tektonikájára emlékeztető nagyvonalúság tovább fokozza, így válhatnak isteni nemzőerő és emberi merészség (*hübrisz*) közös jelképeivé. Az 1945–1948 közötti időszak – kissé tétovázva írom le e kifejezést – tematikus gazdagsága, ami a „középvilág” táji eredetű látványélményeit (**Gyárváros**, 1945.; **Este**, 1947.; **Dombvidék**,1948.), architektonikus rendbe szerveződő növényi formációkat (**Növényi ritmusok**, 1946.), a Kállai-féle bioromantikus távlat sokértelmű formaszövetét (**Változások**, 1946.; **Fények**, 1948.) és a makrokozmosz végtelen térérzetét (**Kozmikus kompozíció**, 1947.) egyaránt magába foglalja, újabb elemmel bővül a monumentális antropomorf alakzatok megjelenésével. Olyan, szimbolikus, allegorikus fejezet nyitányát jelzi ez a motívum az életműben, ami évekig jelen lesz Gyarmathy festészetében anélkül, hogy kiszorítaná az „Új világkép” inspirálta új valóságértelmezés formai képleteit. Új szereplők jelennek meg a játékban, akiknek konkrét, antro- vagy zoomorf alakját ugyanaz a lendületes gesztusokból és/vagy geometrikus alakzatokból álló jelrendszer írja le, mint a természet rejtett arcának „tükkörképét”. Az átmenet szerves voltát a festői nyelvnek programtól elszakadó szubjektívizálódása, autonómmá válása biztosítja.

Kontinuitás-diszkontinuitás örök művészettörténeti ellentmondását tehát a mind határozottabban körvonalazódó, szuverén egyéni stílus oldja fel és hidalja át. A tematikai változáshoz új technikai elemek is társulnak, nem a program, hanem a külső feltételek módosulása okán. A technikai eszköztár a horganyzott lemezre festés különös, csillogó-derengő, lazúros hatásaival is bővül, míg a minden irányban végtelen játéktér átmenetileg színpaddá (poronddá) szűkül, ahol az új társulat (vagy menaszéria) szereplői pózolnak, ágálnak. Egyik csoportjuk a monumentális ősasszonyok mitikus örökébe lép, néhány vonalas gesztusból áttetszően

megformált irodalmi alakok képében (**Góg és Magóg fia**, 1951.; **Őskaján**, 1951.), másik pedig karaktereket,

viselkedési formákat alakít, hol állat-, hol emberalakot, hol zenei élményeket megjelenítő, tetszőlegesen konvertálható jelrendszer segítségével. (**Tetszelgő**, 1948.; **A győzelmes**,1949.; **Dicsőséges**, 1950.; **Támadó**, 1950.;

Bach, 1949.; **Hangszeren**, 1949.) Mindez azt mutatja, hogy a művész pozíciójában is változás következik be, ami logikailag is összefügg a képértelmezés átmeneti módosulásával. Ha a kép színpad, akkor a képsík rivalda lesz, s ez újból közelít az ablak metaforához, annak ellenére, hogy perspektivikus utalásoknak nyoma sem található a festményeken. A régi-új helyzet azzal a következménnyel jár, hogy a korábban a kép mikrokozmoszába mintegy panteisztikusan beleolvadó alkotó most a szerepet játszó madár- és emberalakok társulatának rendezőjeként lép föl. Talán erre az új, teremtő pozícióra utal az 1949-ben festett **Mágia (Fekete kezek)**

dekoratív szimbolikája is.

Különös megvilágításba helyezi ezt a metamorfózist a külső körülményekben bekövetkezett változásoknak az a rendszere, mely gyökeresen átírja a művészi tevékenység feltételeit, s társadalmi, művészetszociológiai értelemben változtat Gyarmathy és elvbarátai pozícióján. A fentebb elősorolt képek keletkezése idején,

1947–1949 között zajlott le az a majdnem mindent elsöprő művészetpolitikai következményekkel járó történelmi fordulat, mely törvényen – és nyilvánosságon – kívül helyezte a magát még közösségi illúziókban ringató nonfiguratív művészetet, s ezzel marginalizálta annak képviselőit. Ez a cezúra sorsdöntőbbnek bizonyult a művészetet illetően, mint a háború néhány évvel korábbi befejezése, ami „csak” Európa térképét írta át. A művészeti folyamatosságot művészetén kívüli beavatkozás szakította meg, eltörölve az absztrakt művészet társadalmi és politikai legitimációját, fölszámolva szervezeti kereteit, megszüntetve nyilvánosságát. A folyamatot az újabb művészettörténeti irodalom kimerítően taglalja,^{**27**} meghasonlott és dicstelen szereplőire

kár volna itt szót vesztegetnünk. Érzjük be annyival, hogy a változások hatása alól senki sem vonhatta ki magát, de a reakciók fölöttébb különböző természetűek voltak. A felosztatott Európai Iskola egykori tagjai közül akadnak olyanok, akik hajlandóak (*és képesek*) voltak életművük alakításával leképezni a radikális művészetpolitikai

irányváltást, voltak akik kettős könyvelést folytatva külön életművet alkottak a művészettörténet, s egy másikat a hivatalos nyilvánosság számára, és voltak az opportunizmus semminemű válfajával ki nem békülők, akik a belső emigráció különböző útjait választották. Fekete Nagy Béla hosszú évekre felhagyott a képzőművészet-

— **24** —

— **25** —

— **26** —

— **27** —

— **28** —

— **29** —

— **30** —

— **31** —

— **32** —

— **33** —

— **34** —

— **35** —

— **36** —

— **37** —

— **38** —

— **39** —

— **40** —

— **41** —

— **42** —

— **43** —

— **44** —

— **45** —

— **46** —

— **47** —

— **48** —

— **49** —

— **50** —

— **51** —

— **52** —

— **53** —

— **54** —

— **55** —

— **56** —

— **57** —

— **58** —

— **59** —

tel, és műszaki pályára lépett, az ugyancsak műszaki előképzettséggel rendelkező Gyarmathy viszont az underground művészlét mellett döntött. Nevén is változtatva különböző állásokat vállalt, s eközben műtermének teljes izolációjában rendíthetetlenül és a megmutatkozásra eleve esélytelenül folytatta festői munkálkodását.

— **60** —

— **61** —

— **62** —

— **63** —

— **64** —

— **65** —

— **66** —

— **67** —

— **68** —

— **69** —

— **70** —

— **71** —

— **72** —

— **73** —

— **74** —

— **75** —

— **76** —

— **77** —

— **78** —

— **79** —

— **80** —

— **81** —

— **82** —

— **83** —

— **84** —

— **85** —

— **86** —

— **87** —

— **88** —

— **89** —

— **90** —

— **91** —

— **92** —

— **93** —

*

— **94** —

— **95** —

— **96** —

— **97** —

— **98** —

— **99** —

— **100** —

— **101** —

— **102** —

— **103** —

— **104** —

— **105** —

— **106** —

— **107** —

— **108** —

— **109** —

— **110** —

— **111** —

— **112** —

— **113** —

— **114** —

— **115** —

— **116** —

— **117** —

— **118** —

— **119** —

— **120** —

Repr.: GARAS Klára:

Magyarországi festészet

a XVIII. században.

Akadémiai Kiadó, Budapest,

1955. CV. tábla

27.

Kritikák és képek.

Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1975.

Corvina, Budapest, 1972.

Az MTA Művészettörténeti Kutató

Csoport összeállítása az 1945–1952

között lezajlott nyilvános

nézetűtközéseknek is fontos

forrásgyűjteménye.

A fordulat évei.

Politika, képzőművészet,

építészet 1947–1949.

(Szerk.: STANDEISKY Éva, KOZÁK Gyula,

PATAKI Gábor, RAINER M. János),

Budapest, 1998.

megszaporodó monotípiák is nyomatékosítanak) a szintén metaforikus ősképnek tekintendő fotogrammal

együtt arra utal, hogy a festőnek a valósághoz és a képhez fűződő viszonyában változás következett be.

Ezen a ponton szembe kell néznünk egy olyan minősítés problémájával, melynek jelzőként való használatát Gyarmathy életművének interpretátorai nem tudják megkerülni. Természetesen a „konstruktivizmus” és a „konstruktivitás” nem pusztán terminológiai jelentőségű kérdéséről van szó. A Gyarmathy-irodalom egybehangzóan vélekedik arról, hogy a konstruktivizmus stílustendenciát fedő kifejezése csak annak legátfogóbb

(használatlanságig tágított) értelmében vonatkoztatható Gyarmathy festészetére. A festő ugyanis minden szerkesztő hajlama, kompozíciói egy részének tektonikus építettsége ellenére mindvégig megmarad azon a parton, ahol a szín valóértékei, a lazúrok ragyogása, a faktúra mivessége, a kolorit bonyolult harmonikus összefüggései a kép meghatározó értékei közé tartoznak. A teóriának s az ahhoz igazodó festői gyakorlatnak azt

a radikalizmusát, (s a belőle szükségképpen következő redukciót) mely a huszadik század tízes, húszas éveinek bármelyik kodifikált konstruktivizmus-változatát (produktivizmus, szuprematizmus, neoplaszticizmus)

jellemzi, Gyarmathy soha nem tette magáévá. Legalábbis festészetében nem. A tárgyalakotó szándéknak, a

festészettől idegen anyagok strukturális és fakturális tulajdonságaira építő eljárásoknak, a fény direkt optikai képkalkotó eszközként való használatának együttes megjelenése azonban nem hagyható figyelmen kívül. A

javíthatatlan homo faber nyugtot nem ismerő szelleme megkésve – és minden bizonnyal az 1954-ben meghalt Kállaitól teljesen függetlenül – abszolválja a Moholy–Nagy-féle útravalót, melyet idősebb pécsi pályatársai

(a Művéször Bauhaust megjárt tagjai) első kézből kaphattak meg Weimarban. Természetesen nem pusztán a szellemi alépitmény egy hiányzó elemének pótlása ez a kitérő, hanem a minden anyagi újjításra és a

reális tér „elfoglalására” is folyamatosan kapható „konstruktori” alkat első koherens megnyilvánulása. A kevés festmény, a pálya addigi jellemzőitől merőben eltérő karakterű és anyagi minőségű művek számszerű túlsúlyba kerülése az alkotói orientáció változását jelzi.

Miután ezt követi a – legyünk fellengzősek – „nagy stílus”, az „Elvont Művészek” sok nemzetközi impulzust kanalizáló csoportstílusától függetlenedő festői paradigma kibontakozása a hatvanas években, kínál-

kozik a feltevés, hogy valaminő hosszúra nyúlt átmeneti szakasznak, netán két igazi, termékeny, ráadásul egymásból levezethető fejezet közötti krízisnek minősítsük a periódust. A történelemre vetített életrajz

ugyancsak kissé homályba burkolózó tényei még rá is játszhatnak a téveszme kialakulására. Nem is kell erre sok

szót vesztegetnünk, hisz a művészettörténet-tudomány Wickhoff és Riegl óta egyenértékűként kezelheti (az egyetemes korstílusra vonatkoztatva) a „közbülső”, „átmeneti” korszakokat a velük határos nagy, „homogén”

periódusokkal. Az ötvenes évek ismert és még feltárandó tényei és tárgyai a Gyarmathy-életműben arra intenek, hogy ezt a periódust is bátran tekinthetjük egy másfajta értelemben termékeny pályaszakasznak, mely az

előkészület, az akkumulálódás és az érlelődés ismerveivel éppúgy rendelkezik, mint az önálló korszak sajátos jegyeivel. A relatíve kevés mű tehát nem pusztán veszteglést, hanem az alkotói energiák koncentrálódását, s –

az anyag más területeire tett exkurzusoknak nem ellentmondva – a festői eszközök tisztulását is jelzi. Kettős tendencia észlelhető az átmeneti korszak vége felé, majd azt követően is. A mű, a „kép” esztétikai értelemben

elanyagtalanodik, a festék átlényegülése mind tökéletesebb lesz, de a matéria változatlanul stimulálja a festőt. Az illúziókeltés elvont eszközei mellé – csakúgy mint az ikonfestészet évezredes gyakorlatában vagy Derkovits

késői korszakában – felsorakoznak az anyagok (pl. fémek) primer fizikai kvalitásai, s mindez együtt áll a vágyott és kivételes pillanatokban elért transzcendencia szolgálatába.

Az életmű erőteljesebben metszett festői hajtásai válogatott termést hoztak. Az 1955-ben festett **Játék- emlékeken** a **Golgotáról** és néhány korábbi munkáról ismert vízszintes-függőleges szerkezeti osztás-

rendszer változó sűrűsége, a házoromzatokra utaló háromszögű idomok átlós tagolása kerekded, íves idomokkal konfrontál. E transzparens vonaljátékból minden szín- és foltbeli áthatás ellenére egyértelműen lát-

szanak elkülönülni a háttértáj architektonikus elemei s az előteret uraló groteszk alakzat szokatlanul konkrét sziluettje. A képen Gyarmathy kizárólag a tőle korábban már megismert formakészlet elemeit használja, a fő-

alak sem konkrétan, sem általánosságban „biomorfnak” nem tekinthető, azonosíthatatlan figurája azonban merőben másként talányos, mint az 1945-ös **Kompozíció** (talán) madárszerű motívuma. Itt a nézet és a lép-

ték, a pozitív és negatív formák viszonya, dinamikája nem ostromolja a képfelület határait. Minden „jól el van rendezve”, nem ütköznek a tárgyias és szimbolikus fragmentumok, mint pl. a **Sors** 1950 körüli változatain.

Másfajta, nyugodtabb narrációval van ezúttal dolgunk, ami leginkább egy mese lejtésére emlékeztet. Igazi mese persze nemigen létezhet baljóslatú elemek nélkül, s e festmény hangulatát is együtt uralják a derű és a tárgyitalan szorongás szétválaszthatatlan elemei. Talán nincs is Gyarmathynak olyan képe, mely ennél jobban

volna rokonítható a Klee-i világgal, mégis szuverénebb, az életmű elképzelt ívébe jobban illeszkedő teljesítménynek tűnik, mint fentebb említett „figuratív” társai az előző évtizedfordulóról.

A **Játék- emlékek** a maga tematikus és kifejezésbeli társtalanságával nem ingatja meg azt a kontinuitást, ami az egyre mélyebben megértett és újabb természettudományos információtöredékekkel is körülbástyázott Kállai-féle program jegyében határozza meg Gyarmathy festői működését. Az 1959-ben készült **Elmozduló formák** az 1950-ben festett **Növények és épületek** kompozícióját, négyszögű „háló” és íves formák egymásra és egymásba íródásának problémáját veti föl újra. A kép nézetét itt is, amott is a gravitáció, a kompozíció súlypont – megvilágítás, színtelítettség, forma-méret és mozgásirány eszközeivel érzékeltetett – egyértelműsége szabja meg. A formák azonban 1959-re csakugyan elmozdultak. A hangsúly a fölfelé tárulkozó elliptikus és parabolikus ívekre helyeződik, a színes négyzetek és téglányok kimért kockajátékát áttetsző kaleidoszkóp írja fölül.

Ha Gyarmathy könyvelése nem volna olyan pontos, a művészettörténetírás bajban lenne a nagy horizontális kompozíció, a **Szálló formák** datálásával. Az 1956-ban keletkezett festményen tűnnek föl ugyanis először reprezentatív formában a hatvanas évekre kikristályosodó képépítő módszer és redukált formakészlet elemei. Az eszközök tehát készen állnak, az „evokáció” (*Gyarmathy egyik kedvelt kifejezése*) megtörtént, de még nem jött el a következetes alkalmazás ideje. A horizontális-függőleges „hálóból” eltűntek a földi léptékre és földi irányokra utaló elemek, s helyüket átvették a négyzetes formájukkal e rácszat kitüntetett rendjéhez igazodó, fel-felvillanó, apró szín- és fénykvantumok. Új térérzet képződik, mely már nem azonosul sem a talpára állított világ kötött, architektonikus rendjével, sem a káosz irracionális térformáinak tumultuózus gomolygásával. Ebből a képi világból kiszorultak az ívelt formák (*a szabályosak és a szabálytalanok egyaránt*), s helyüket átvették az **Elmozduló formák** kaleidoszkópjának monumentálissá növelt háromszögei. A többretegű tér és a többsebességű dinamika (*lűktető* közegben *szálló* formák) érzékvé tételének nyelve már ekkor a tiszta, szerkesztett geometria. A természet rejtett arcának új interpretációja kezdődik e képpel. Az „Új világképnek” nem képmelléklete, hanem egyik – makrokozmosz – elemének reprezentációja. Fontos lépés az egyetemes érvényűnek tekintett világmodell képi megfogalmazása, a Kállaitól indukált program totalitásigényének felismerése útján.

Nem tudhatjuk biztosan, hogy Gyarmathy mikor lépett arra az ösvényre, ami Kállai – a harmincas években, külföldön kidolgozott – bioromantika teóriájától egyenes úton vezetett a negyvenes évek végének Új világképéig, a természet rejtett arca univerzális törvényeinek megfogalmazásáig. A Kállai-féle világszemléletnek nem forradalmi, expresszionista manifesztum-jellege volt, hanem alakulása, fejlődése során archetipikus természetfilozófiai elemek és a kortárs természettudomány recens eredményei egyaránt árnyalták, gazdagították. Egy hatalmas elméleti és érzéki tapasztalat függvényeként fejlődő teória vonzotta magához a festőként még alakuló és útját puhatoló Gyarmathyt. A két változó (program- és képalkotó) végérvényes összekapcsolódása nehezen rekonstruálható mozzanat, és könnyen lehetséges, hogy olyan közvetítő személyiségek is szerepet játszottak benne, mint a Kállait és Gyarmathyt is jól ismerő s az Abstraction-Création nonfiguratív szemléletét majdhogynem egy személyben átplántáló Martyn Ferenc. Ami a „franciás” absztrakció iskoláját megjárt idősebb festő számára legfeljebb feltáró jellegű értelmezés, esetleg tudományos legitimáció lehetett, az a hagyományos képtől elforduló, s a neoplaszticizmus, konstruktivizmus (*Max Bill*) impulzusaival futólag érintkező Gyarmathynak beteljesítendő program. Évtizedes muníció, amivel mindenki másképp gazdálkodott, s aminek beláthatatlan perspektívái festőnk esetében is csak fokozatosan tárultak fel. A negyvenes években lezajlott heveny és lázas szakaszt egy szemlélődőbb periódus követte, melyben tisztuló borként „forrtak le” s vegyültek harmonikus eleggyé teória és festői gyakorlat legnemesebb alkotóelemei.

Bár a többértelműség mindvégig fontos jegye marad Gyarmathy festészetének, az ötvenes évek végére a program mindkét pólusa, – a kozmosz és a biologikus/mikrokozmosz is – egyértelmű, érzékletes formákban ölt testet. Míg a makrokozmosz tartományt a **Szálló formák** vagy az 1959–1960-ban több változatban is megfestett **Távolodás a Földtől** képviseli, addig a mikrokozmosz élményvilág sejtelmességében is legtisztább megfogalmazására ugyanakkor kerül sor, az 1960-ban festett **Mikrovilág**on. A biologikum organikus, sarjadzó, amorf formái tehát nem adják át teljesen a helyüket az elvontabb, matematizált szisz téma jegyében fogant képi világnak. A két tartomány továbbra sem különül el valaminő végzetszerű divergencia jegyében, hisz láthatóan van közöttük átjárás. A geometrikusan kódolt közegben az egyedi forma és a konkrét jelenség is fel-feltűnik. A síkmértan eszközeit nem alkalmazó, szabad és organikus jelrendszer hasonló többértelműséget eredményez az ugyancsak 1960-as keltű **Metamorfózis**on. A „szervi” jellegű elemi formák transzparens

rétegei, pozitív-negatív státuszuk változékonysága a bio- vagy antropomorf alakzat lényegét s az őt körülvevő

közeg mibenlétét is talányossá teszik. E kép már nem tematikus örököse az őspanyákat felvonultató, korábbi

mitikus kompozícióknak, de megengedhetjük magunknak azt a merészséget, hogy az Ovidiustól is megéne-

kelt Daphné nimfa fává változásának jelenetére (is) asszociáljunk.

A hatvanas években kibontakozott új fejezetet minden narratív zárvány, minden „biomorf” mellékút és bifurkáció ellenére a festői nyelv geometrikus tisztulása, *formai* redukciója jellemzi. A korábbi nagyívű tektonikus szerkezetekből csak a horizontális-vertikális egyetemes rendje marad meg, s szolgál a kompozíciók vezérelvéül. Az amorf formákat háttérbe szorítják a lapidáris, geometrikus képletek és a képépítés „sztereotomikus” módszere.

Az a szerkezet, amit durva leegyszerősítéssel a Gyarmathy-irodalom előszeretettel nevez rácsrendszernek, hálónak, megkülönböztetett figyelmet érdemel. Mindenekelőtt tisztázandó, hogy az egymásra merőleges egyenesek hálójából épülő rendszer nem azonosítható mechanikusan azzal a négyzethálós rácsrendszerrel, amelynek az újabb szakirodalom elgondolkodtató eszmefuttatásokat szentel.³⁰ Gyarmathynál a „rács” a maga

anyagi valójában (**Növő struktúra**, 1959., kollázs) fakturális tényezőként, az anyagi valóság kontakt képében

(**Pontok, rács, hold**, 1954., fotogram) az elvont ornamentika „textilis” kiindulópontjaként is jelen van. Meghatározóvá azonban mint a képi gondolkodás immanens, – hol jobban, hol kevésbé rejtett – eleme válik. Az

utóbbi vonatkozásban viszont érvényes rá az a megállapítás, hogy, „a rácsszerkezet, mint struktúra a XX. század modernizmusának, a modern művészet autonómiájának emblematisz kifejezője.” ... „A reneszánsz típusú

festmény perspektíva-szerkesztést segítő négyzethálójával szemben a XX. századi rács nem a mögötte lévő teret vetíti a kép (festmény) síkjára, *hanem maga a felület válik képpé, festménnyé*; így a kép fizikai és esztétikai

megjelenése és jelentése egybeesik, egyidejűleg létezik ugyanazon a helyen, a kép síkján. Egyszóval, a sík valamiképp mindig tartalmazza (vagy elrejtí, magában hordozza, megnyitja, láthatóvá teszi) a teret.”³¹

A Gyarmathy-féle térháló egyik forrását megtalálhatjuk Klee dülöngélő struktúráiban, visszavezethetjük alakulását az ornamentika semperi értelemben vett ősi törvényeire, felismerhetjük benne a festő szöveges (képcímekben megfogalmazott és írásban is kifejtett) útmutatásai szerint értelmezett világmodell tengelyeit, de abban bizonyosak lehetünk, hogy ez a merőleges vázszerkezet mindig a kép ugyancsak merőleges határoló



30.

Rosalind E. KRAUSS írásai, közülük is leginkább: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Massachusetts, London, 1989., melyre Hornyik Sándor és Beke Zsófia is hivatkozik.

31.

BEKE Zsófia: Térbenyiló képek. In: A '90-es évek. Progresszív képzőművészet a Városi Művészeti Múzeumban. (Szerk.: N. MÉSZÁROS Júlia). Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2002. 9.p

32.

BAJKAY Éva 10.sz. jegyzetben i.m.

vonalaihoz viszonyítja önmagát, s hogy ebben a festészetben a geometria nem cél, hanem eszköz. Ebből a

festői „nyelv” írásjelrendszereként alkalmazott eszkből a geometria automatizmusai szerint olyan tiszta formák (négyszög, négyzet és kör) alakulnak, amelyeket a különböző szépségelméletek szimbolikus jelentéssel

és – további egyszerűsíthetlenségüknél fogva – az „ősi” és a „fenséges” megérzékítésének potenciáljával ruháznak fel. Ha a négyszögben-négyzetben a hasábnak-kockának, illetve a körben a gömbnek síkra vetített

képét látjuk, automatikusan ötlenek fel a romantikus racionalizmus legnyilvánvalóbb művészettörténeti analógiái: a francia forradalmi építészek (*Boullée* és *Ledoux*) tervei vagy a Goethe weimari kertjében felállított

Jószerencse-oltár. Ezek azonban a világmodell szimbolikus, emblematisz megfogalmazásai, csakúgy, mint a kései utódok – pl. a Doesburg-inspirálta világ KURI s annak manifesztációja, Molnár Farkas vörös kockaház terve – esetében.³² Az „abszolút”, „tökéletes” geometriai formákat a természet és az elvont emberi gondolkodás

egyaránt képes létrehozni s utóbbi ezért magától értetődő módon tekinti e formákat a törvény emblémáinak.

Gyarmathy ugyanezt teszi, amikor vizualizálja a kozmikus érzet, a gondolati tér témavilágát. Felmutatja

a rendszert szabályozó elvont erők („Arányok és viszonylatok”) szövétét s a benne képződő konkrét, egyedi de megfoghatatlan formákat. Az egyetemes rend legtöbbször azonos formákban ölt testet, melyek közt „csak”

léptékben és a sokaság és egyediség viszonylatában mutatkozik különbség. A folyamat az érzéki úton tanulmányozható, teoretikusan leírható, geometrikus eszközökkel megjeleníthető kristályosodásra emlékeztet, s ez

mind az egyes Gyarmathy-képek működésére, mind a pályakép alakulására érvényesnek tűnik. Ennek a kristály-analógiának a legcsekélyebb köze sincs a kor- és pályatársak – leginkább Martyn és Lossonczy – kristály-szerkezeteket, fragmentumokat ábrázoló egyes képeihez. Annál inkább kapcsolódik egy másik nemzedék

képviselőjének abszolutizált kristály-modelljéhez. Molnár Sándornak természetesen nem 1994–2002 közötti, tehát Gyarmathy aktív korszakának lezárulása után készített kristály-képeire gondolunk, hanem azok hitvallás-

szerű szöveges interpretációjára, ami Hérakleitosztól Hamvas Béláig a természetfilozófia legváltozatosabb téziseire támaszkodik, s ez az eklektikus kinyilatkoztatás több ponton érintkezik Gyarmathy Kállaira épülő újabb

világképével. A világlátás analóg voltának kimutatása kedvéért helyénvalónak látjuk idézni a kristályfestő

Molnár néhány idevágó mondatát. „A KRISTÁLY megnyitja a létezés rendjének alapvető jelképeit. Minden

létező alapvető rendjének egzakt rendszere. A KRISTÁLY-ban megnyilvánuló GEOMETRIKUS ÉRTELEM a káoszt,

a sötét és bőszült hatalmakat átvilágítja, és rendezett világot teremt belőle. ... A helyes gondolkodás GEOMET-

RIKUS. Az istenek GEOMETRIZÁLNAK. az ember a szellemi realitás alatti tapasztalatait az ÁTHATÁS (analógiás

logika) segítségével, jelképekre és szimbólumokra fordítja.³³ (A Gyarmathy képeknél évtizedekkel későbbi

szöveget nem a tudományos vagy szubjektív megerősítés, „legitimáció” kedvéért citáljuk, hanem eszmei

forrásvidékének és végkövetkeztetései hasonlóságai miatt.)

Gyarmathy a létezés rendjét modellező geometrikus értelmet nem kristályszerkezetek, hanem véglete-

sen redukált irányok és végsőkéig egyszerűsített formák segítségével ragadja meg, miközben a szín, fény és fak-

túra egymástól elválaszthatatlan eszközeit az anyag lehetőségeiben rejlő határokig gazdagítani igyekszik. Egy

„hedonista” festő formai aszkézisével állunk tehát szemben, s ez az alkati kettősség eleve kizárja az ortodoxia

kiteljesítését. Gyarmathy következetessége – többek között – abban rejlik, hogy minden kaland, futó liezon,

narratív (azaz látványhű) zárvány ellenére folyvást ugyanaz a valóság-tartomány foglalkoztatja. A jelenségek-

nek ez az egyetemes köre a hatvanas években is jobbára ugyanaz, mint az ötvenes évek második felében vagy

akár korábban volt. A szürreális és mitikus elemek azonban lefoszlanak a makro- és mikrokozmosz analógiás

képleteiről. A festői szemlélet tárgya a hatvanas években sem változik, ám a festő a víziónak egy másik fázisát is

dokumentálja: a káoszból *rendé* szerveződését. Mindkettő a természet rejtett arcához tartozik, de a

„misztériumot” lassanként kiszorítja a felismert törvény. E változás által persze nem állapodik meg, nem válik

statikussá az „orbis pictus”, hisz továbbra is minden mozog, s e szabályoktól vezérelt folyamatos mozgás a

Gyarmathy-kép egyik fő témája, hol mint szüntelen áramlás, hol mint ütemes lüktetés, a világegyetem szív-

dobbanása.

Vannak azonban a mozgásnak egészen különleges formái is. Az 1963-ban festett „**Vihar előtt**”-nek

már a címadása is arra figyelmeztet, hogy ebben az életműben – mondjanak bármit a hangzatos címek – a

legritkább esetben találkozhatunk programképekkel. A következtetés nem is szorul bővebb bizonygatásra.

Tévúton járnánk azonban akkor is, ha példának okáért a Krúdy-életmű kritikai és irodalomtörténeti recepció-

jának mintájára beérnénk annyival, hogy egy mindig ugyanazokat az érzeteket és hangulatokat közvetítő,

bármely ponton megszakítható, összefüggő képfolyamként értelmezzük a festői pálya utolsó negyedszázadát.

33.

MOLNÁR Sándor:
A kristály. In. Molnár Sándor:
Kristályképek 1994-2002.
Kiállítási katalógus
(Szerk.: BOROS Lili, LAJTA Gábor)
Ernst Múzeum, Budapest,
2003. 3-4. pp.

34.

Velázquez „Las Meninas”-ának újabb interpretációiban használt kifejezés a kép síkja előtti térrészre.
M. Foucault és az ő nyomán.
L. Schmeiser vezette be a Velázquez-irodalomba.
FOUCAULT, Michel: Les mots et les choses. Chapitre 1. Gallimard, Paris, 1966. 19-31.pp.
Magyarul:
Az udvarhölgyek. Enigma 1994/4. 66-75.pp.
SCHMEISER, Leonhard:
A Las Meninas tükrében. Enigma 1994/4. 76.p.

Hiába mondja a novellista Krúdy és az általában inkább zenei párhuzamokba helyezett Gyarmathy is látszólag

„mindig ugyanazt”, a lényeg sikkadna el, ha ebben a monomániában csak hangulatok, impressziók, érzetek

poézisét vennénk észre.

De lássuk most a nyilvánvalóan utólag elkeresztelt festményt! A figyelmesebb tanulmányozás bebizo-

nyítja, hogy amit rácsrendszernek nevezünk, az egyáltalán nem rácsként viselkedik. Jelen van ugyan a „háló”,

de oly mértékig szublimált formában, hogy elrejtettségéből csak módszeres rekonstrukcióval, analízissel

bontható ki. Hol leplezett, hol látni engedett eszköze a modulációs sorokba rendeződő szín-lapkák téri szöve-

vényében kristályosuló kompozíciónak. Az éterien derengő szűk képtér foltjai kimért ritmusban villódnak.

Rezgésük amplitúdója jelöli ki térérzetünk mélységi határait. Hirtelen azonban szokatlan dolog történik. A

rezgő membrán elé – a semmiből – szélfútta egyenes vonalak gravitációtól vezérelt, összeomló struktúrája

hullik. Új, szabad gesztusrendszer vetül az élveteg faktúrák gondosan megművelt parcelláira, talányossá téve

a képsík virtuális helyzetét. (Az emblematikus és rendszerszerű tulajdonságokkal bíró „háló” elmélete is fölis-

merte azt, hogy a rácsrendszer megbontása, elforgatása, transzponálása és fölülírása új képi potenciált teremt.)

Gyarmathyt láthatóan még mindig foglalkoztatja a kép-ablak metafora és annak logikus következménye, a

„király helyét”³⁴ elfoglaló néző bevonása a képtér párhuzamos síkokból épülő rendszerébe. Ha netán kétsé-

geink volnának, ez a festmény és számos társa ékesszóló bizonyítéka annak, hogy az eretnek festő egyszerre

két istennek hódol. Neofita módon a természettudományos alapokon álló világszemlélet rendszerteremtő

erejének és ortodox módon a képépítés elvont esztétikai törvényeinek. A Gyarmathy-kép így válik önálló enti-

tássá, ezért nem értelmezhető pusztán tudományos tézisek illusztrációjaként, egy koherens világnézet doku-

mentumaként.

*

E könyv kezdő oldalain – előrevetítve Gyarmathy érett korszakának sajátosságait is – némi gátlástalan-

sággal támaszkodtunk a sokat idézett Kállai Ernő szövegeire. Tettük ezt annak ellenére, hogy (például) a bio-

romantikával kapcsolatos tételeket Kállai nem Gyarmathyról vagy magyar kortársairól fogalmazta meg, s hogy

némi bizonytalansággal kell számolnunk a tekintetben is, vajon mikor zárkózott fel az ambiciózus fiatal festő a

nála egy teljes nemzedékkel idősebb, tekintélyes teoretikushoz. Kállainak a bioromantika élményvilágáról vagy

később a természet rejtett arcáról írott szuggesztív és plasztikus mondatai leküzdhetetlen csáberőt jelentenek

a kései interpretátornak: Gyarmathy festészetére ezeknél jellemzőbb passzusokat aligha lehet (ki)találni.

Lássunk egy példát! Az ominózus rácsrendszer s a belőle levezethető síkgeometriai alapformák kérdéseinek

elemzésekor nem lehet Kállainak a „Természet rejtett arcá”-ban (már 1947-ben!) leírt imperatívuszától eltekin-

teni. „Az ... egyetemes távlatokat ábrázolni nem lehet, csak sejtetni. Mégpedig festői vagy plasztikai jelek út-

ján. Mértani vagy szervi jellegű *elemi formákra van szükség*, amelyek éppen végső egyszerűségük révén alkal-

masak arra, hogy bennük mint központban a dolgok roppant körének közös értelme, eleven összefüggése

nyilvánuljon”³⁵

Nem kétséges, hogy Gyarmathy Kállai teóriájából épít programot magának. Abban viszont még ma

sem látunk elég világosan, hogy a jelszavakhoz (s egyben csoportokhoz) való csatlakozást pontosan mikor, s

milyen mértékig követte az elmélettel való azonosulás, a teória vizualizálásának küldetésszerű vállalása. Még a

biográfia ismert tényei sem adnak egyértelmű útmutatást. Gyarmathy első nagyszabású önálló kiállítását

1948-ban Kállai rendezte, s ez alkalomból már érett mesterként, vérbeli koloristaként minősítette a festőt.

Ezek az adatok és források (és nem utolsó sorban a képek) a két életút, valamint a teória és a festői praxis sors-

szerű összekapcsolódásának feltevését látszanak igazolni, még akkor is, ha a festő verbális megnyilatkozásai-

ban kimutatható bizonyos „fáziskésés”. A hatvanas évektől azután Gyarmathy a program további alakítására,

a kor – általa megismerhető és befogadható – új természettudományos eredményeivel való kiegészítésére is

sort kerített, képben és írásban egyaránt.

A Kállai-féle Új világkép eklektikus természetfilozófiai rendszerének eszmetörténeti forrásait a

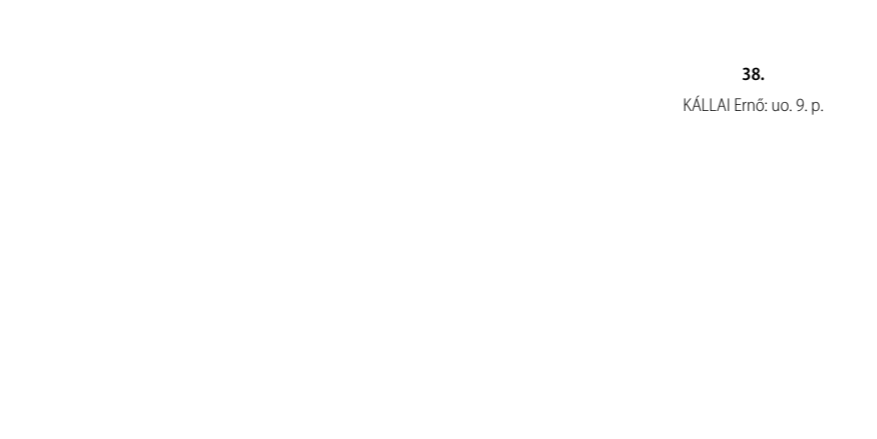
legújabb kutatások mélyrehatóan feltárták.³⁶ Ez az analízis olyan filológiai mélységekig hatolt, melyekbe

Gyarmathy maga nyilvánvalóan sohasem szállt alá, bár mint korábban láthattuk, a „limbus”, a pokol tornácá-

nak régiója a legkevésbé sem volt idegen bioromantikus ihletésű korszakaitól. Kállai filozófiájának Gyarmathy

számára közvetlenül hasznosítható és programmá konvertálható lényege az az elbűvölő szintézis, mellyel a

filozófiatörténet egyik toposzát jelentő elméleteket foglalja össze s aktualizálja, kitévén azokat az új



természettudományos felismerések próbájának. Ennek a monista gondolkodásnak eredete a görög filozófiáig

nyúlik vissza, de a – Kállaiban és Gyarmathyban egyaránt működő – világmagyarázó késztetésnek közvetlenebb

előzményeit fedezhetjük fel az ember és világ ideális harmóniáját hirdető reneszánsz filozófiai utópiákban, az

irracionális-ezoterikus elméleti iskolák téziseiben. A kabbalisztika már a középkorban hangoztatta makro- és mik-

rokozmosz egységét. A XVI–XVII. század fordulóján az angol hermetikus filozófus, Robert Fludd e két kozmosz

azonos elveken nyugvó működéséről érkezett.³⁷ A gondolat, amely Kállait és nyomában művész-követőit

(leginkább Gyarmathyt) lebilincselte, tehát régi felismeréseken, mondhatni archetipikus spekuláción alapul. A

természettudomány tükrében idővel változott a makro- és főleg a mikrokozmosz fogalma (az emberi érzék-

szervekkel megtapasztalható világ képét a mikroszkóp jobban forradalmasította, mint a régebb óta használa-

tos csillagászati távcső) s változtak a gondolkodás dimenziói. A működési elvek azonosságáról vallott utópiszti-

kus tézisek azonban igazolódni látszottak s ezzel megszűntek utópiák lenni. A Bauhaus misztikus és technokrata

utópiáit – s azok antagonizmusát – megtapasztalt Kállai örömmel fedezi fel az elfeledett utópiák friss tudo-

mányos igazolását: „*Korunk* (kiemelés V. Gy.) legnagyobb természettudósai át vannak hatva attól a bizonyos-

ságtól, hogy a világegyetem alakjának és sorsának egy lelkes teremtő erő szab irányt és törvényt. A kristályok-

tól és sejtektől a bolygóig és a spirálisan örvénylő csillagködökig ugyanez az alapszerkezet, az életnek ugyanaz

az egyetemes taktusa, lendítőereje érvényesül.”³⁸

Kállai maga írja, hogy ezt az egyetemes ütemet és dinamikát megjeleníteni nem csak a geometria

végletesen redukált eszköztára hivatott. „Mértani *vagy* szervi jellegű” elemi formákról beszél, s ez az alternatíva

Gyarmathynak a hatvanas évekre tisztuló, formákban egyszerűsödő, típusokban ökonomizálódó motívum-

világát is meghatározza. A vízszintes-függőleges „rácsrendszer” s az általa (mint *törvény* által) generált négy-

zetes színfoltok legharmonikusabb mozaikja az 1969-ben festett **Konszonancia**. A két képalkotó módszer, a

formák mértani és a színek divizionista (azaz optikai keverésen alapuló) szervezésének elve azonos szerkezet-

ben valósulhat meg. Nehéz eldönteni (talán nem is szükséges), hogy a háló épp bomlik vagy épül. Ez a moz-

gás akár kétirányú is lehet, de rendje megingathatatlan. A kék, zöld, sárga változatai között alárendelt, ám nél-

külözhetetlen szerepet játszanak a parányi vörösek. A szín-dózisok összhangzata egy egyszerű téma variációs

kibontásához és pompás nagyzenekari hangszereléséhez hasonlóan feledteti mindazt a didaktikát, ami egy

efféle kép (vagy zenemű) tudatos felépítésének előfeltétele. Az embléma olyan egyetemes harmónia szövevényében oldódik föl, ahol a szem, a tekintet mégsem tud hosszasan megpihenni, hisz folyamatosan új kalandokra invitálják.

A (rács)rendszert kiteljesítő **„Konszonancia”** megformálásának majd mindenben ellentéte az 1966-os keltű **„Homogén anyag, centrális sugárzás”**. A hálószerkezetnek s a kompozíció ebből fakadó elvi végtelenítettségének itt nyoma sincs. Egyenlőtlenül ható erőktől torzított hatalmas gömb uralja a kép centrumát, s belőle sugárirányban ágaznak szét a láthatóan nem a fizika törvényei, hanem az irányított gesztus esetlegességei által kijelölt pályán mozgó erővonalak. A festmény minden, a felületen mutatkozó szabadság ellenére mégis a vízszintes-függőleges tengelyek rendjébe szerveződik. E tengelyekből azonban itt nem épül háló, a színes körökkel nyomatékosított központi függőleges irány inkább szimmetriatengelyként működik. A vele párhuzamos, vékony fekete vonalaknak a rafinált faktúrában és a kompozíció centrifugális erejének kiegyensúlyozásában jut csak szerep.

A főntebbi két mű téma (érzet)-világa és formai megoldásai ötvöződnek a hatvanas évek egyik főművén, a címében is korszak-meghatározónak tetsző, 1966-os **„Jelenség és új tér”**-en. A kompozíció a képszélekkel paralel négyzethálóba rendeződik, melynek jelenvalóságát nem homályosítja el további, lépcsőzetes felbontások káprázata. A négyzetes mezőket színes (mindig az őket befogadó felülethez és szomszédságukhoz is viszonyított) körök töltö ki. A szem horizontális sorokba rendeződést érzékel, de a rejtett léptékváltások és a megbicsakló ritmus el is bizonytalanítja jól bejáratott tájékozódását. A háló s a négyzet egyeduralmával versenyre kel a kör, mint konkrét (mikro- vagy makrokozmosz) asszociációkat – ezúttal – nem gerjesztő abszolút forma. Megjelenésének sokszerűsége viszont annak ellenében hat, hogy a kompozíció egészét maga alá rendelő potenciálja kibontakozzék. Az ornamentika atavisztikus erői és a virtuóz kolorista festő színdinamikai megfontolásai irányítják az additív képi építkezés folyamatát. Ezt az építményt különös belső fény izzítja át, fellazítva a szerkezet szigorát s egyközpontú szétáramlásával felidézve a „centrális sugárzás” centrifugális erőrendszerét.

A képtér mélyrétegeiből sugárzó fény mozgásba hozza a köröket, s a színek térbeli értékeiben megbúvó mélységi ambivalencia hatását felfokozza. Valóban új teret hoz létre, amihez a háromdimenziós illúziókeltésnek sem perspektivikus, sem árnyékkal modelláló, plasztikus eszközeire nincs szüksége.

Amint láttuk, a négyszög (kitüntetett eseteiben négyzet) és a belé íródó kör nemcsak a képi fogalmazás jelrendszereként, hanem egyes kompozíciós típusok alapképleteként, rendező elveként is funkcionál, s e típusok között átmenetek is kimutathatók. A hatvanas évek képeinek kompozíciós tipológiája azonban nem merül ki ezzel az egyszerű sémával. Találkozhatunk ebben az időben olyan képekkel is, ahol nem lelhetők fel a világrend-fogalmazás mértanias emblémái. Az 1967-ben készült **Ellentétes dimenziók találkozása** végtelen térképzete úgy tárulkozik ki, hogy sem a merőleges egyenesek rácsrendszere, sem a centrális vagy tengelyes helyzetű körök által kijelölt súlypont nem jut szerephez a kompozícióban. Eltolódó sávokban párhuzamos ívek egymást metsző hálója figyelhető csak meg, de ezek az ívek egy nagyobb, táguló(?) mozgást végző rendszer fragmentumaként hatnak. Ismerünk szép számmal olyan képeket is, melyeken a négyzetes-körös struktúra jelen van ugyan, de alárendelt, kiegészítő szerepet játszik. Gyarmathy ezekben az esetekben nem abszolutizálja, hanem alkalmazza ezt a geometrikus szövedéket, úgy, mint bármely más formai vagy fakturális eszközt. A **Régi objektumok és építmények** (1964) című képen a mértani rendben sorjázó négyszögek és a kerekded, amorf formák egymásra íródó rétegei bizonytalan horizontú táj képzetét keltik. Ez a kompozíció abban különbözik a hasonló „készlettel” operáló, korábbi társaitól, hogy itt a „mértani és szervi” formák léptéke és sokasága közel azonos. „Sírköves, dülöngő temetők” (József Attila) monoton ritmusát idézik a torlódó félkörívek.

*

A felsorolt és egy-egy példával jellemzett különböző képtípusok a geometrikus kompozíciós elvekre s a kozmosz érvényűként elismert rendre vonatkoztatható mivoltukban mégis egy családba tartoznak. A vizuális „nyelvben” és a mindinkább kozmológiaivá váló vízióban tapasztalható egységes szemlélet azonban csak a festő egyik arcát mutatja meg. A természet rejtett arca „Janus-arc”, ahogy arra Kállai is ismételten felhívja a figyelmet. Az 1995-ös életmű-kiállítás új felfedezései mutatták meg, hogy a festőnek is volt rejtett arca. Az életmű egzakt ismeretében feleslegesnek tűnhet ezt külön hangsúlyozni, s a két karaktert különválasztva, esetleg szembeállítva tárgyalni. Nem vonatkoztathatunk el azonban attól, hogy az a bizonyos másik arc valóban rejtett volt, a kutatás nem ismerte, a gyarapodó Gyarmathy irodalom nem számolhatott vele. A festő

ekkoriban megszorodó kommentárjai, értelmező jellegű nyilatkozatai sem foglalkoztak e képi tartománnyal.

A Gyarmathy-interpretáció így egy vágányon bontakozott ki. A kozmikus vízió s az egyetemes törvény elfedte a festőt még mindig foglalkoztató biológikumot, a romantikus *irracionalizmust*. A Gyarmathy-irodalom egyoldalúsága nem csak az interpretáció tárgyának nem kielégítő ismeretével magyarázható (NB. a tudománytörténet legszebb interpretációi alapulnak – Winckelmanntól Heideggerig – félreértéseken), hanem azzal is, hogy az egyoldalú értelmezés éppoly logikusan levezethető Kállai új világképéből, mint a hitelesebb és talán ellentmondásosabb. A természettudományos legitimáció apparátusával, az ennek megfeleltetett frazeológiával is alátámasztott rend felmutatása mellett a „tisztuló” hatvanas években még meghatározó szerepet játszik a káosz víziója is. Nem a kozmológiai őskáoszé, hanem a bioromantikus szövevény „szervi” formáié. A tervszerű-kontrollált-geometrikus elemekkel szemben feltárul a másik arc is, a spontán-ösztönös-organikus elemeké. Az utóbbi, ugyancsak összetett karaktert formálja a **Sarjadás fent és lent** (1962) vegetatív vagy a **Hullámritmus** (1964) féregjáratszerűen esetleges hálója. A hálót, mint négyzethálót, mint az elvont, „textilis” formaadás alapképletét eddig a rács szinonimájaként használhattuk. A kristályosodás tendenciájával párhuzamosan keletkezett biomorfikus Gyarmathy-képek viszont felidézik a másik hálót, az „organikus szövevényt”, a véredények, idegszálak, gombafonalak, sejtfalak és kéregpedések szabálytalan vázrendszerét, melyet ugyanazok a „rejtelmes erők” hoznak létre, mint a kozmikus tájékozódás emblémává egyszerűsíthető derékszögű rácsait. A szerves élet látható formái azonban nem szükségképpen atektonikusak. Erre valószínűleg a fotogramok organikus látvány-fragmentumainak, (madártollaknak, rovarszárnyaknak) beható tanulmányozása vezette rá Gyarmathyt, aki a kontakt „őskép” monumentálissá növelése mellett ezt a látványélményt táblaképfestészeti motívumként is felhasználta: a **Sarjadó sejtek** (1969) megint csak kilóg az analitikus vizsgálat ellentétes pólusokra épített sémájából. Szabálytalan, de nem véletlenszerű szerkezet, mely nem spontán gesztusok lenyomata, hanem fegyelmezett, sztereotomikus építmény.

Minél alaposabban tanulmányozzuk a leltárt, az egy irányba tartó pálya sematikus képe, a festői intranzigenciának a geometrikus nyelvel és kozmikus világképpel való azonosítása annál inkább revízióra szorul, akkor is, ha a legautentikusabb forrás, a festő maga igyekezett az értelmezést „pályára állítani”. Nem pusztán arról van szó, hogy egy hosszú és termékeny pálya természetes módon tagolódik a festői érés, az

éredeklődés változása, a világszemlélet módosulása által meghatározott szakaszokra. A Gyarmathy-jelenség legkiérleltebb formájában is összetettebb és ellentmondásosabb annál, mint amit az önjáró interpretáció sugall. A sémát felülíró, módosító, esetleg megingató megnyilvánulások valószínűleg nem szoríthatók perifériára, nem kezelhetők egyszerű kitérőként. Ez nem jelenti azt, hogy eleve értelmetlen volna az a tudományos diskurzus, mely a Gyarmathy-interpretáció üdvöztető útját keresi konstruktivizmus és szürrealizmus, geometrikus és biomorfikus absztrakció, ráció és emóció, ad abszurdum nonfigurativitás és látványhűség Szköllái és Kharübdisei között.

Gyarmathyt – bármennyire is úgy tűnik – nem kizárólag a világképformáló, egységesítő szándék s az ehhez rendelt teória vezérli. Miközben elhivatottan munkálkodik egy programon, éli a maga történelmi viszonyoktól determinált és alkalmi lehetőségekkel tarkított életét. A negyvenes-ötvenes évtizedforduló egzisztenciális válsága, az oppozíció vállalása éppúgy új modust alakít egyéni stílusában, mint a hetvenes évek elején tett afrikai utazás ellenállhatatlanul szenzuális élményanyaga. A világképteremtő festő mindvégig játékot játszik. Hol elszenvedője, hol irányítója a játéknak, olyanképpen, ahogy a görög mitológia istenei, vagy a **Játék- emlékek** által megidézett kisgyermek. Minden játék föltételezi a szabályok tudomásulvételét. Ez azonban – mint láttuk, és még látni fogjuk – nem jelenti a „ráció bilincseit”. A geometria játéktere ugyan önmagában is végtelen, de a készlet nem csak építőkockákból áll. A kanti térszemléletet meghaladó térelméletek, a geometria új fejleményei új formai lehetőségeket tárnak fel a kompozíció alakításában. A fő irányokat jelölő íves gesztusok, a „gondolati tér” erővonalai átrendezik, olykor vízszintes-függőleges tengelyéből kibillentik a rácsrendszert. A rendszernek ez a megzavarása, pontosabban a világrend ellentétes hatású erőinek konfrontációja először a hatvanas évek rajzain észlelhető, majd a következő évtizedekben a festmények egy részének is meghatározó elvévé válik (**Hiperbolikus sugárzás**, 1977.; **Távolodó mozgás**, 1980.). Itt már nem a geometrikus hálót felülíró spontán gesztusról van csupán szó, hanem a hálót létrehozó és az annak ellenében ható egyenrangú erők feszültségéről. A kiegyenlített erők konfliktusa válik fő témájává a nyolcvanas években születő monumentális, összegző kompozícióknak is.

A megtalált rend a festőnél nem emelkedik az abszolútum megfellebbezhetetlen rangjára. Akkor sem, amikor a képépítő formakészlet az építőkockák mágikus dobozából kerül ki, s akkor még kevésbé, amikor a

fegyelmezett, – a síkgeometria és a színek térbeli értékei által vezérelt – szabályrendszeren kívüli formaalkotó

elemek gazdagítják a festői nyelvet. A bioromantikus és kozmikus vízió ugyanis más eszközökkel is megfogal-

mazható, nem pusztán az „analitikus racionalizmus”³⁹ diktálta mértanias nyelven. Gyarmathy számára a faktú-

ra új, az egymástól determinált és rétegesen megfestett felületekénél jóval frivolabb lehetőségeit először az

ötvenes évek elejének fémlemezre festett képei villantották fel. A festéktől fedetlen vagy épp csak áttetsző

lazúrokkal bevont nyers alap itt vált először a festmény egyenrangú részévé, önmagában való felületi szépség-

gét a visszatörlés, kivakarás, kaparás eszközeivel tárta fel a festő. A képfelületnek ez a nem hozzáadáson, ha-

nem elvételen alapuló, mondhatni dekonstruáló (a kifejezést nem a dekonstrukció filozófiai vagy építészeti

értelmében használom) kezelése megváltoztatja a – változatlanul ritmikusan felsorakoztatott – formák karak-

terét. Ezekről a – hatvanas években készült – képekről eltűnik a foltok egzakt körvonala, s nem érvényesül a

minden részletre kiterjedő szerkesztő figyelem sem. A síkra vonatkoztatott s a képsíkkal paralel rétegekbe szo-

rított térérzet viszont változatlan marad. Az újabb Gyarmathy-irodalom⁴⁰ ki is mutatta, hogy ezek a „lyukas”,

úgynevezett „cuppantásos” eljárással festett képek technikai értelemben egyáltalán nem társtalanok a hatva-

nas évek magyar festészetében. Elég, ha Csernus és Lakner korai festményeinek faktúrárt abszolutizáló megol-

dásaira, vagy Ország Lili „írásos” képeinek jelrendszerére utalunk. A még nedves állapotú festék különböző

eszközökkel való „visszavétele”, az alap felületének festői értelemben vett emancipálása a legkülönbözőbb –

szürrealisztikus, hiperrealisztikus és informel – célok érdekében alkalmazható. Valószínűleg Ország Lili sík-tér

értelmezése és jelrendszerének ismétlődő jellege áll legközelebb a tárgyalt Gyarmathy-képekhez (pl. **Struktúrák**

a bányában, 1967.; **Saját közegben**, 1971., Brüsszel, Csejthey-gyűjtemény), de nem feledhetjük, hogy a hasonló

eszközök merőben más közlendő kifejtését, vizualizálását szolgálják. Ráadásul, ami Ország Lili számára jelentés és

forma egymásra találása kikövezett útjának bizonyult, az Gyarmathynál múltó intermezzo volt. Ennek a közjáték-

nak azonban nem lebecsülendők a hatásai. A festék merev, kemény felületeken való visszatörlése később szinte

teljesen eltűnik az oeuvre-ből, de a szabadság egyszer megízlelt lehetősége az anyag viselkedésében rejlő

aleatorikus potenciálnak olyan távlatait mutatja meg a festőnek, melyek a nyolcvanas évek munkáiban is rendre

visszatérnek. Ezek érvényre juthatnak a „hálón” belül (**Változó mozgások**, 1980.; **Organikus viszonylatok**, 1982.)

és azon kívül (**Halmazban, mozgás struktúrája**, 1978. és az Afrika-képek jó része) egyaránt.

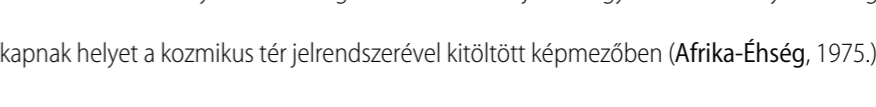
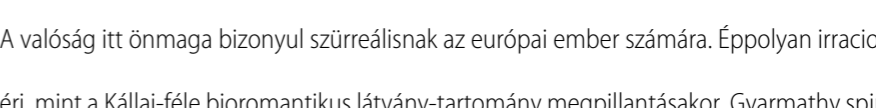
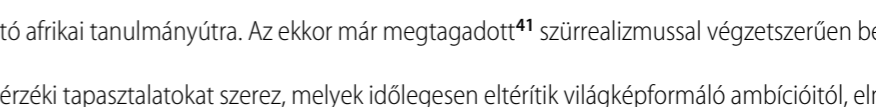
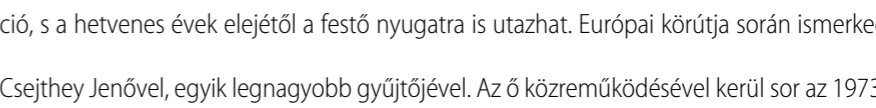
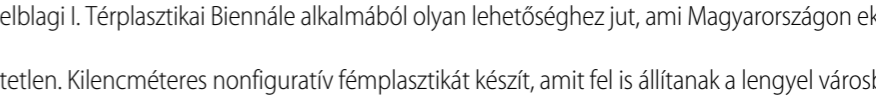
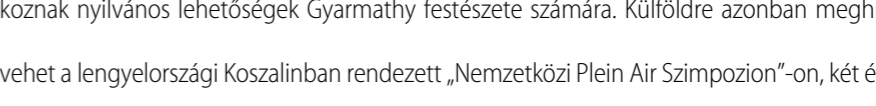
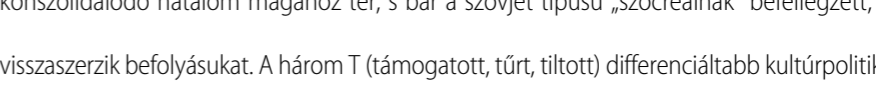
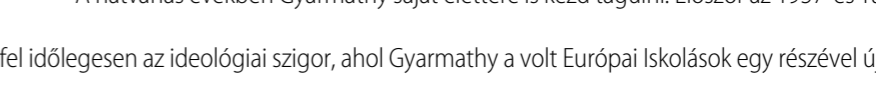
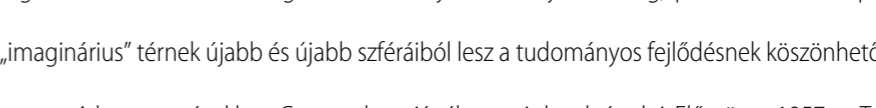
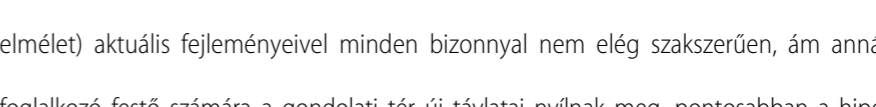
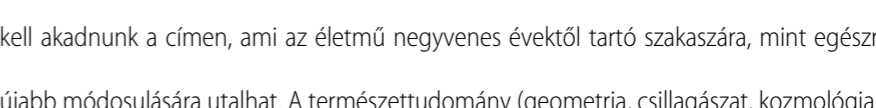
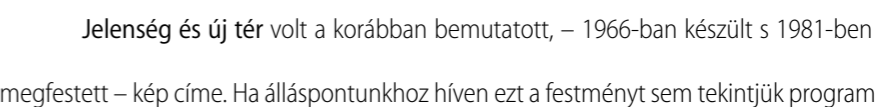
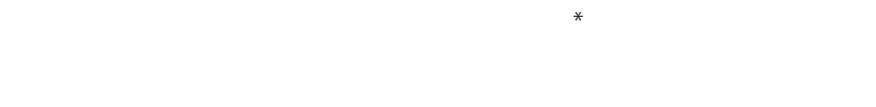
– 42 –



39.
ANDRÁSI Gábor:
Növényi élettér és a város ritmusa.
Gyarmathy Tihamér művészete
a hatvanas évek első felében.
Új Művészet, 1995/10. 41. p.



40.
ANDRÁSI Gábor i.m.



*

Jelenség és új tér volt a korábban bemutatott, – 1966-ban készült s 1981-ben újabb változatban is

megfestett – kép címe. Ha álláspontunkhoz híven ezt a festményt sem tekintjük programképnek, akkor is fenn

kell akadnunk a címen, ami az életmű negyvenes évektől tartó szakaszára, mint egészre érvényes program

újabb módosulására utalhat. A természettudomány (geometria, csillagászat, kozmológia, általános relativitás-

elmélet) aktuális fejleményeivel minden bizonnyal nem elég szakszerűen, ám annál elkötelezettebben

foglalkozó festő számára a gondolati tér új távlatai nyílnak meg, pontosabban a hipotetikusan elgondolt

„imaginárius” térnek újabb és újabb szféráiból lesz a tudományos fejlődésnek köszönhetően „tapasztalati” tér.

A hatvanas években Gyarmathy saját élettere is kezd tágulni. Először az 1957-es Tavaszi tárlaton enged

fel időlegesen az ideológiai szigor, ahol Gyarmathy a volt Európai Iskolások egy részével újra kiállíthat. Ezután a

konzolidálódó hatalom magához tér, s bár a szovjet típusú „szocreálnak” befellegzett, konzervatív művelői

visszaszerzik befolyásukat. A három T (támogatott, túrt, tiltott) differenciáltabb kultúrpolitikája idején sem kínál-

koznak nyilvános lehetőségek Gyarmathy festészete számára. Külföldre azonban meghívják. 1963-ban részt

vehet a lengyelországi Koszalinban rendezett „Nemzetközi Plein Air Szimpozion”-on, két évvel később pedig az

elblagi I. Térplasztikai Biennále alkalmából olyan lehetőséghez jut, ami Magyarországon ekkor még elképzelhe-

tetlen. Kilencméteres nonfiguratív fémplasztikát készít, amit fel is állítanak a lengyel városban. Oldódik az izolá-

ció, s a hetvenes évek elejétől a festő nyugatra is utazhat. Európai körútja során ismerkedik meg Brüsszelben

Csejthey Jenővel, egyik legnagyobb gyűjtőjével. Az ő közreműködésével kerül sor az 1973-as, két hónapig tar-

tó afrikai tanulmányútra. Az ekkor már megtagadott⁴¹ szürrealizmussal végzetszerűen beoltott festő olyan új,

érzéki tapasztalatokat szerez, melyek időlegesen eltérítik világgépformáló ambícióitól, elméleti spekulációitól.

A valóság itt önmaga bizonyul szürreálisnak az európai ember számára. Éppolyan irracionális (és érzéki) sokk

éri, mint a Kállai-féle bioromantikus látvány-tartomány megpillantásakor. Gyarmathy spirituális panteizmusát

újra földközeli élmények színezik át, jöllehet a festő többé már nem téveszti szem elől az egyetemes távlato-

kat. Az Afrika-élmény közvetlenségét és intenzitását jelző tárgyias részletek olykor befoglalt zárvány módjára

kapnak helyet a kozmikus tér jelrendszerével kitöltött képmezőben (**Afrika-Éhség**, 1975.). Új narratív módszer

– 43 –

alakul, melyben a földi látvány közvetlen vizualitás útján megtapasztalható elemei földi környezetükből kiszakítva, idegen közegben jelennek meg. Ezáltal léptékük is megváltozik, monumentálissá növekszik. Ez történik

az **Éhség** mumifikálódott állapotával vagy az 1973-ban festett **Egy csepp** ugyancsak szokatlanul konkrét formájával is. Az afrikai utazástól generált stílusváltozat azonban nem merül ki konkrét vagy épp naturalisztikus látványelemek beemelésében. Ezek nem is minősíthetők az új modus legjellemzőbb motívumainak.

Talán csak egyetlen konkrét formai elem megjelenése köthető az előbbieken kívül a „nagy utazás” epizódjához, egy szarv-szerű, íves formáé, mely környezetétől függően fölöttébb talányos értelmű. Földi leletet és égi formációt egyaránt jelenthet.

E „konkrétumokhoz” kötött motívumgazdagodásnál fontosabb összetevője az Afrika-fejezetnek az, hogy a kozmikus távlatok is beszűkülnek átmenetileg. A festő tekintete a képek egy részén a szabad szemmel látható égboltra fókuszál, annak szenzuális élménye helyettesíti időlegesen a teória és technika által bejáráhatóvá tett végtelen tartományokat. Az Egyenlítő közeli – csillagos – égbolt tanulmányozása éppúgy lenyűgözi Gyarmathyt, mint a kertjében, 1956-ban krátert mélyítő Veszelszky Bélát a budai égbolté⁴². A szférák szűkülnek, a törvény szabta redukált formakészlet viszont új – esetlegesnek tűnő – elemekkel gyarapszik. A képcímek gyakran földi témákra utalnak (**Eső utáni burjánzás**, 1973.), s ezúttal valóban eligazító szerepük van, mert a festő ezen a képen is szabad gesztusok és mértani formák tetszőlegesen konvertálható jelrendszerét alkalmazza.

Bizonyára nem túlzás az Afrika-képek csoportjában önálló modust (a változó tartalom függvényében megválasztható közlési formát) látnunk, hiszen az egyszeri élmény hosszú évekre kiható formai következményekkel jár. A festő a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évtized elején (**A csillag útja**, 1981.) sőt még 1991-ben is (!) fest „Afrika”-képeket. Miközben – a hetvenes és nyolcvanas években – az újabb természettudományos apparátussal felvértezett teória kiteljesedik, világképteremtő kozmológiai vízióvá válik, Gyarmathyt a földi léptékekben észlelhető valóság érzéki impulzusai is folyamatosan inspirálják. Különös módon a geometrikus fegyelem lazulása, a „rács” relativizálódása eredményezi azt, hogy az egyetemes rend jelrendszerében rejlő lehetőségek tovább tágulnak. Oldódik organikus szövevény és kristályos szerkezet dichotómiája, ahogy azt az 1983-ban készült **Organikus viszonylatok** példázza.

	42.	
	A „gödörrel” bővebben: VESZELSZKY Béláné: Feljegyzéseim férjem, Veszelszky Béla életútjának főbb állomásairól illetve uő:	
	Egy magányos művész „csigaháza”. In: Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása. Kiállítási katalógus. (Szerk.: KÖRNER Éva). Műcsarnok, Budapest, 1992. 59–63. pp. illetve 73.p.	
	43.	
	Lásd: 6.sz. jegyzet	

Az 1981-ben festett **Tükröződés** ugyancsak a köztes állapotnak köszönheti rendkívüli szuggesztivitását –

természetesen a Gyarmathy oeuvre-ben is egyedülálló erejű kolorisztikus lelemények mellett. A képen fontos szerephez jutnak az életműből jól ismert színes négyzetek, ám itt nem rendeződnek hálóba. Egymást fedve, takarva, áthatva torlódnak a kép középső sávjában, folyamatos mozgás érzetét keltve. E zónától felfelé és lefelé, alig észrevehető átmenettel alakul át a négyzetes formarend hangsúlyozottan vízszintes képletekké. A mozgás üteme itt kissé lelassul, de folyamatosága nem szakad meg. A képen semminemű konkrét utalás nem található

arra, hogy mi tükröződik, milyen közegben. A vízszintesek uralma, áramló és rezgő mozgást sugalló dinamikája a víztükör viselkedésével kapcsolatos asszociációkat is megenged, s ezáltal az összehasonlító értelmezés számára az analógiák tág terét nyitja meg. Művészettörténeti közhely, hogy a szüntelenül mozgó, változó, *reflektáló* vízfelszín látványa a francia impresszionizmus sokágú esztétikai rendszerének egyik kiindulópontja. Honfleur, Argenteuil, a Szajna és a Temze, a Port Marly-i árvíz valamint a Giverny-i kert víztükrei nem véletlen helyszínek. Ebből az állandó változásból 1914 körül a domburgi tengert festő Mondrian a törvényszerűt szűrte ki, a lineáris desztilláció Werner Hofmann által leírt módszerével.⁴³ A végeredmény a konkrét, érzéki jegyeitől megfosztott, spirituális képlet. Vízszintesek és függőlegesek rendszere, melyben egy 45°-os irány tételezése is áthidalhatatlan

világnézeti szakadékot jelenthet. A **Tükröződés** minden egyetemes értelmezhetősége ellenére nagyon távol áll a filozófiai következetességében a festői lét önfelszámolásának határaiig merészkedő mondriani szigortól. Ha alaposabban szemügyre vesszük, nem analóg az „almafás” vagy a „mólós-óceános” Mondrian-festmények elvonatkoztatási fokával sem, s ahogy Klee kifinomult kockajátékához, úgy a R. Krauss-féle autonóm és emblematiskus rácsszerkezethez sincs valójában köze. Nem valamely „köztes fázis” dokumentuma, hiszen a mértani hálótól determinált, rendet felmutató kompozíciók sora előzi meg. A geometria itt csak a kép építő elemeinek formájában lelhető fel, magát az építményt – mely anyagtalanul áttetsző, de mégsem nyit ablakot végtelen távlatokra – nem befolyásolja. A kompozíciót nem geometrikus struktúra, tektonikus váz, hanem a vízszintes irány dominanciája rendezi. Az „ablak” síkjában függönyként feszülnek ki, a képsíkkal párhuzamos (és nem arra merőleges) irányok végtelenségét sugalló, ezzel egyszersmind az ablak érvényét megkérdőjelező formák. Ez a par excellence festői teljesítmény, a konkrét látványba nem kapaszkodó „tükrözés” talánya abba az irányba mutat, mint Claude Monet nympheái: a táblakép kereteinek felszámolása felé.

Ez, a táblakép anyagi egzisztenciáján belül meg nem valósítható, csak tendenciaként kifejezésre juttatható cél – a dolog természeténél fogva – leggyakrabban nagy kiterjedésű, horizontális formátumban ölthet testet. A képértelmezést forradalmasító változásoknak tehát nem csak reduktív, epigrammaszerű tömörséggel fogalmazott változatai lehetségesek (mint Mondriané, Malevic sé), hanem vízszintes irányban kitárulkozó, epikus lejtésű kompozíciókban megnyilvánulók is. Amíg egyik az egyetlen emblémába sűrített szubsztanciát, másik a határtalanság érzetét abszolutizálja, hogy a világ egyetemes rendjéről vallott nézeteit megjelenítse. Az összefoglalásnak, a reprezentációnak ez az enciklopédikus igénye vezérli Gyarmathyt is a kései, nagy kompozíciókon, melyek mint széles medrű folyamok fogadják magukba a világgépet formáló különböző szellemi vívmányokat Riemann geometriájától Einstein általános relativitáselméletéig, és a „stilust” formáló művészeti impulzusokat Monet „cinemascope” látószögétől Klee-n át Kandinszkijig. Ezek a már-már fríz-formátumú, összefoglaló kompozíciók a világgép és a festői „formák” szintézisére törekszenek. A világgép szintézisére egyrészt, ami Kállai programjának továbbépítésére vállalkozik, de egy határon túl nem integrálja a csillagászat és a kozmológia recens fejleményeit, hiszen célja nem tudományos hipotézisek illusztrálása, hanem a vizuális művészet számára kulcsfontosságú fogalmak, *tér, idő, geometria* kibontása és egymásra vonatkoztatása. A festői formák és eszközök (fény, szín, ritmus, faktúra) szintézisére másrészt, melyek – akár „ornamentális ősertelmeket”, akár a természet és művészet morfológiájának analógiás alapképleteit látjuk bennük – ősi bék, mint a monista világgép tézisei.

Gyarmathyt egyre jobban foglalkoztatja az idő. Nem függetlenítheti magát a történelemben ágyazott személyes időtől sem, mely lassanként bekeríti és egy hosszú pálya konklúzióinak összegzésére készíti őt. Minduntalan beleütközik a festészet örök dilemmáját képező időproblémába is, nevezetesen abba, hogy a történeti metafora kiindulópontjául szolgáló valódi tükör időbeli folyamatokat, a festett tükör viszont csak pillanatnyi időállomásokat tud foglyul ejteni. Az időbeliség és a tőle elválaszthatatlan mozgás képi megjelenítése Gyarmathy festészetének eredendő, lényegi törekvése, de ezt az ambíciót átszínezi az „idő” (a természettudományos fejlődés) újabb hozadéka, az időnek, mint az eddig bejárt terület kitágító negyedik dimenzióának tételezése.

Téridő a világgépben, az első, igazi összefoglaló mű címe. Szintézisteremtő funkciójával alig egyeztethető össze keletkezésének dátuma. 1967-ben készült, akkor, amikor Gyarmathy előtt még termékeny évtizedek,

meg sem sejthető ismeretlen élmények álltak. A kép mégis a teljes beérés és zeniten állás dokumentuma. E tetőpont azonban tartósnak bizonyult. Olyannyira, hogy a muráliával kacérkodó léptékű összegzésekre a nyolcvanas évek közepén újból sort kellett keríteni. (**Relatív tér és anyaga**, 1984.; **A gondolat tere**, 1984.; **Az ember és ami körülveszi**, 1985.) A nagy, horizontális vásznanon hol kirajzolódik, hol feloldódik, hol interferáló mozgások hatására széttöredezik a geometrikus struktúra derékszögű rácsrendszere. A most már egyértelműen kozmikus teret árnyéktalan, belülről sugárzó fény járja át, mely egyszerre old és köt, bont és épít. Vibráló mozgás fut végig a festett felületen, mint Monet parttalan, lombokba olvadó víztükrein. Monet felületének mozgása valós, színe és fénye anyagi: megfigyelésen alapuló optikai szenzáció. A Gyarmathy-kép felülete viszont anyag-talan térbe nyílik. Hullámain nem a szél, talán nem is a teória, hanem a képzelet fodrozza. Ezért mondja festőjük, hogy képei befogadásához nem a logika, hanem az emóció útja vezet.

A Gyarmathy-kép megközelítésének „elsajátításának” intellektuális útja azonban olyan tévút, amin végig kell menni. A Gyarmathy-jelenség kialakulása nem érthető meg, a fenomén művészettörténeti helye nem jelölhető ki annak az analitikus racionalizmusnak alkalmazása nélkül, ami az alkotó világlátásának is egyik sarkköve volt. Az eredmény: a módszernek köszönhetően átláthatjuk program és műalkotás determinatív viszonyát, a pálya alakulásának logikáját, kimutathatjuk a „gondolati tér” megjelenítésének struktív vázát. A lassanként lezáruló leltárból kitűnik, mi az, amit a festő „elárul” s mi az, amit „elrejt”. Dekódolhatunk szándékolt és szándékolatlan képi tartalmakat. Amit e módszerekkel meg nem fejthetünk, az a műalkotás recepciójának örök talánya. Ahová nem vezetnek el az interpretáció legkifinomultabb ösvényei, ott nem marad más, csak az „ikonikus evidencia”⁴⁴. A Gyarmathy-festménynek minden program, tematikus sugallat ellenére nincs „cselekménye”.

Érzelmek és érzetek absztrakt dramaturgiája vezérli a képi történéseket: színeket, foltokat, ritmust, faktúrát. De honnét ered s miből áll az a fény, ami átszínezi a teret? Nincs rá sem filológiai, sem természettudományos magyarázat. Mint ahogy Rembrandt Danaéjára sincs. Ott van, sugárik tereken és időkön át. A katartikus potenciálnak nincs felezési ideje.

Pécs, 2004. február 14.

dr. Várkonyi György

44.

A kifejezést Németh Lajos használja Max Imdahl ikonikus interpretációs módszerének ismertetése kapcsán.

NÉMETH Lajos:
Törvény és kétely.
A művészettörténet-tudomány
önvizsgálata. Gondolat, Budapest,
1992. 223.p.

„Ma a kép jobb, ha nem ábrázol, de jelent valamit és pedig a szín lehetőségeivel.

Ha ábrázol könnyen a leíró elmondást tartják a kép lényegének. Holott a kép nem logikai tartalmi jelentőség és főleg nem irodalmi, hanem szellemi vetülete a saját korának.”

Gyarmathy Tihamér, 1964.





Csodavárók / Expectation of a Miracle 1934



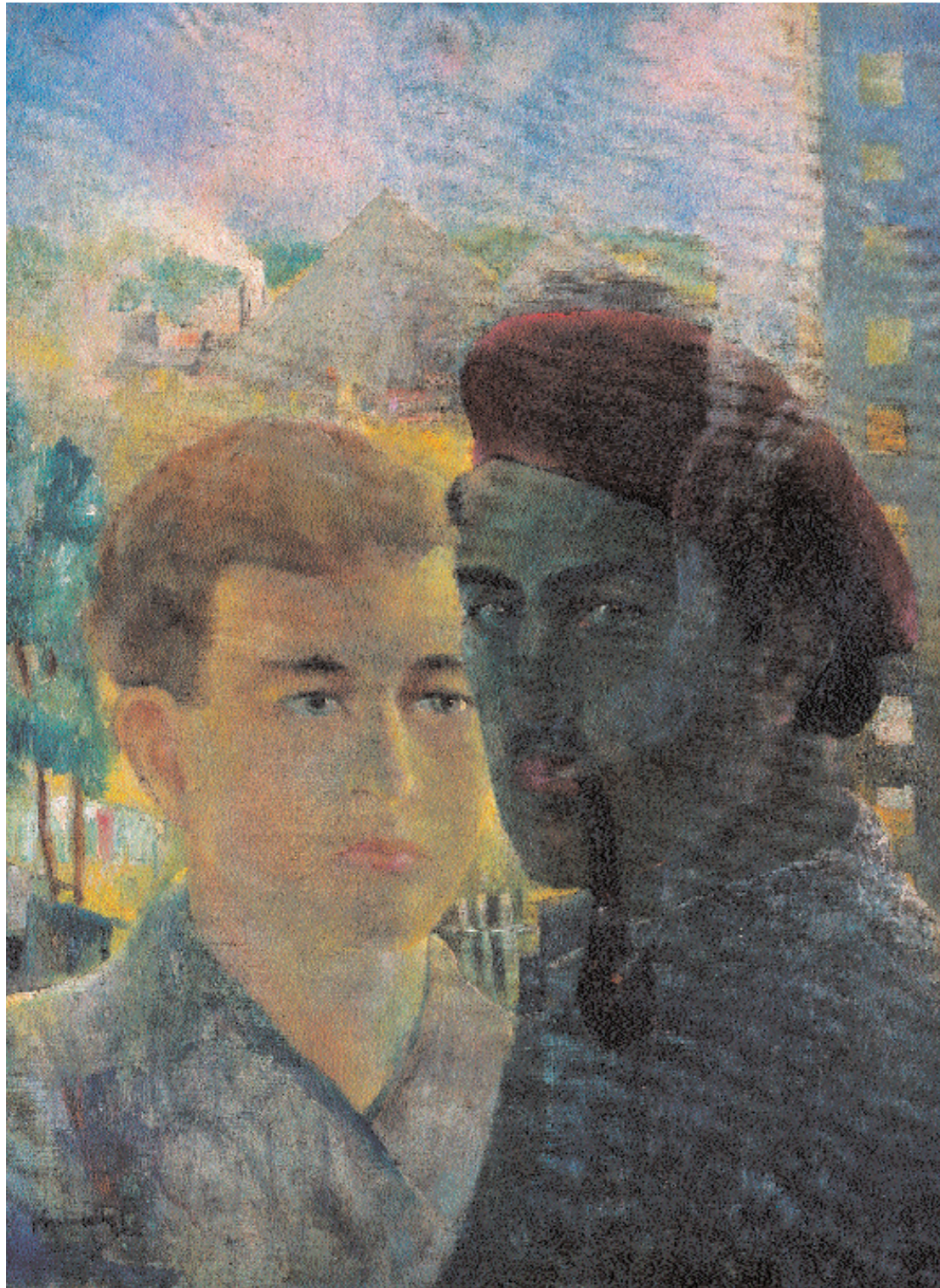
Bányászanya / Miner's Mother 1935



Munkás / Worker 1942



Önarckép tükörrel / Self-portrait with Mirror 1934



Öcsém és én / My brother and I 1935



Párizsi utca / Parisian Street 1938



Női arckép / Portrait of a Woman Reading 1936



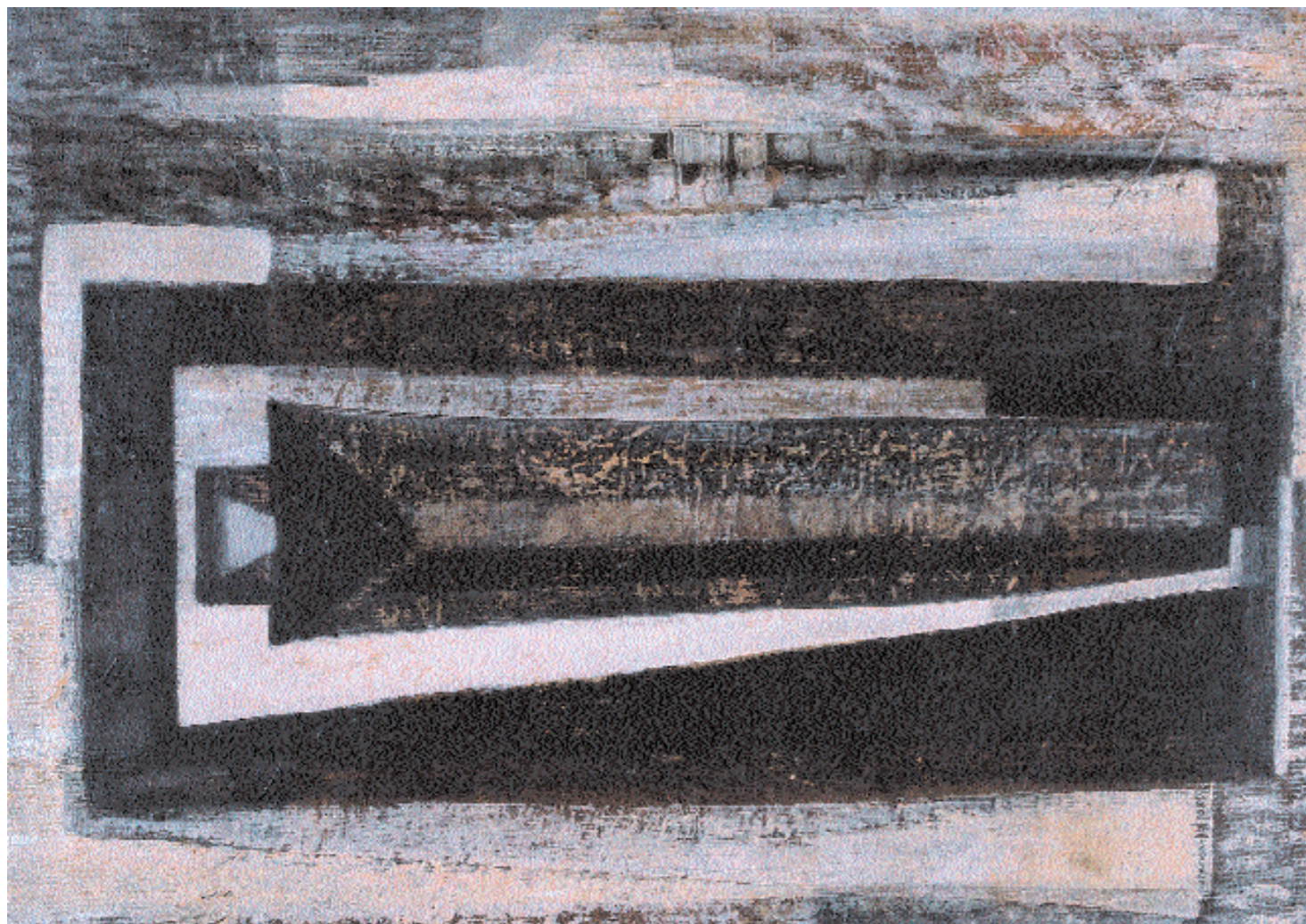
Vörös akt / Red nude 1934



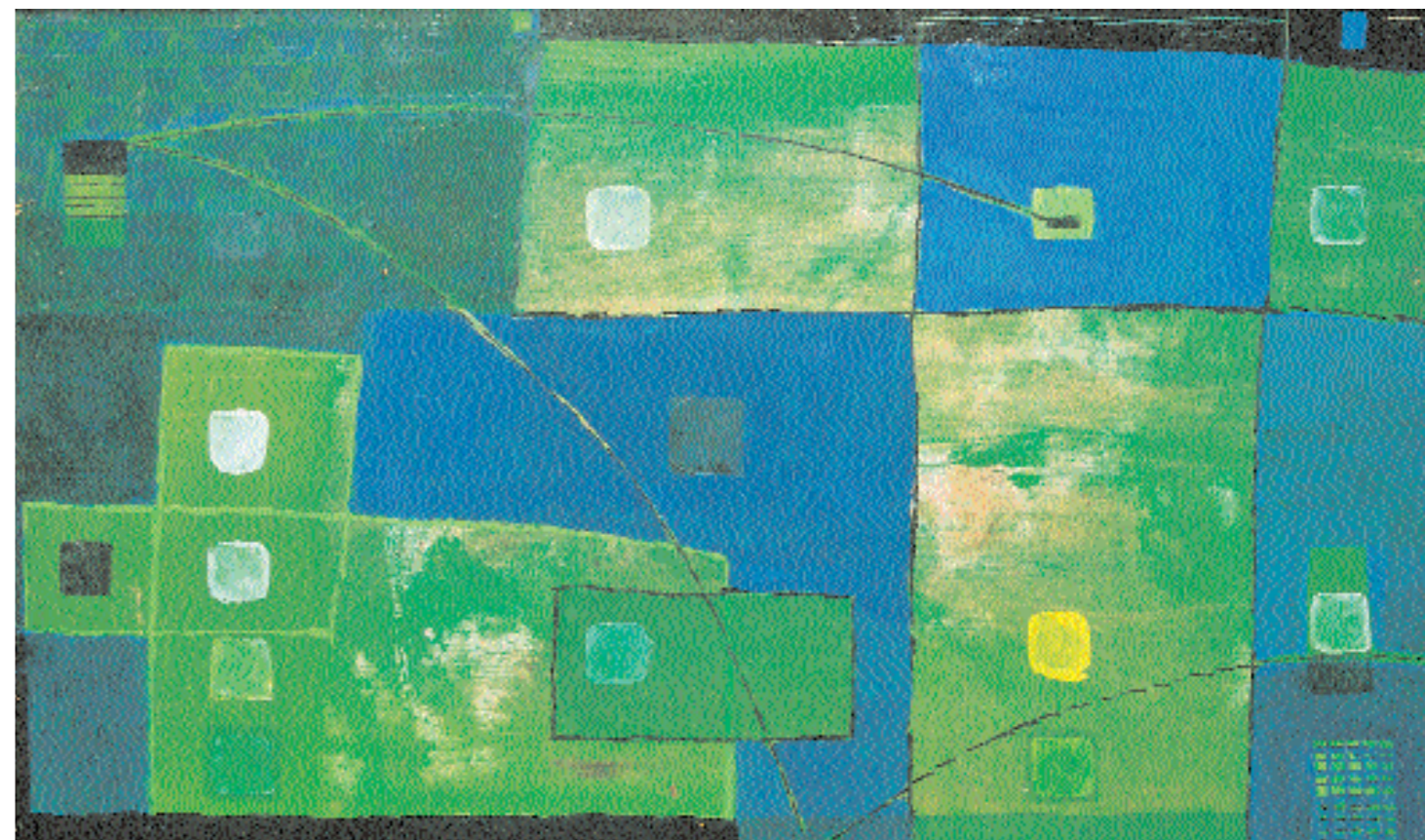
Délibáb / Mirage 1942



Kompozíció I. / Composition I. 1945



Gyász / Mourning 1945



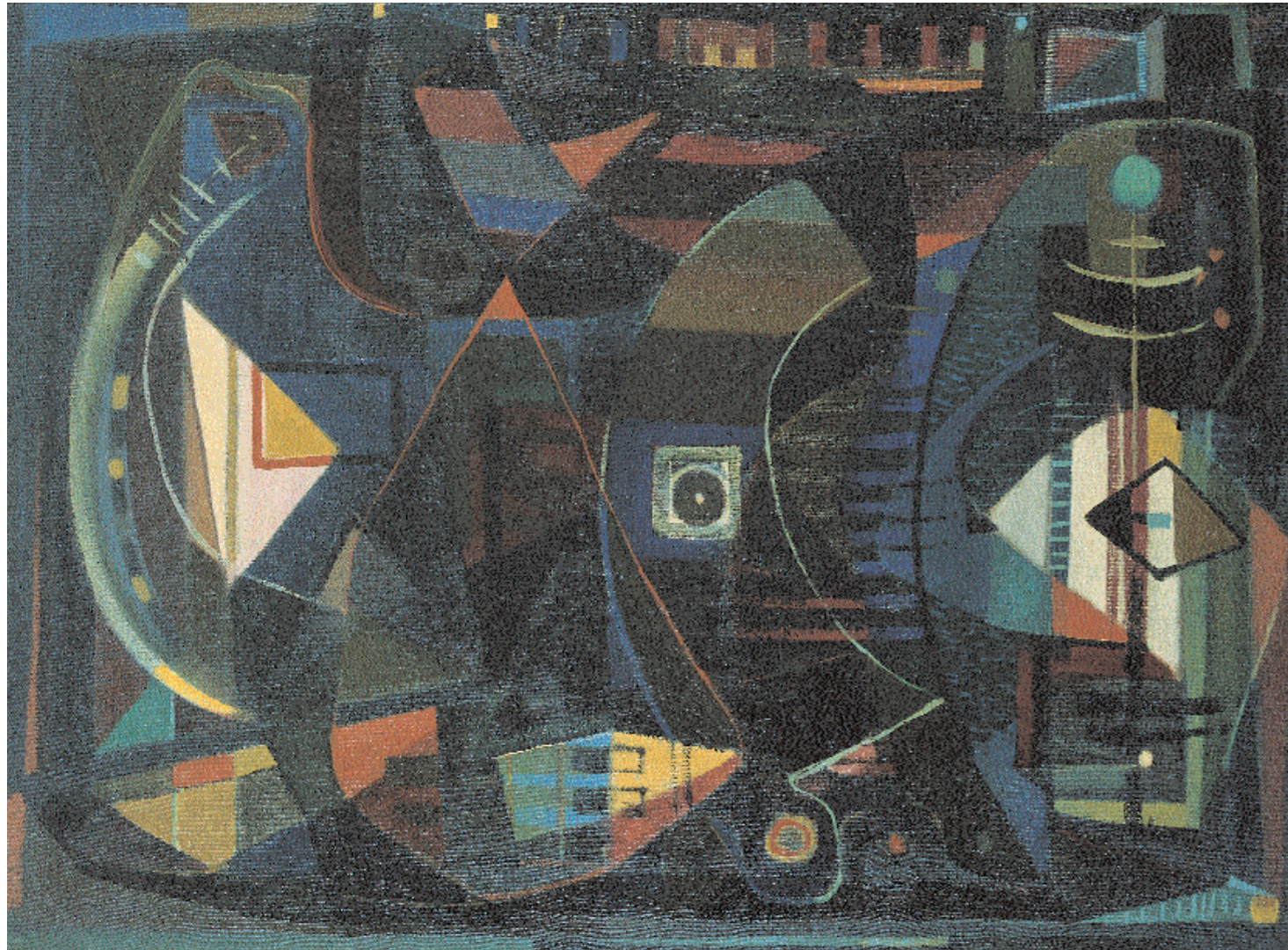
Zárt heg / Healed Wound 1946



Örvény / Whirlpool 1946



Sárga fekete ritmussal / Yellow with Black Rhythm 1945



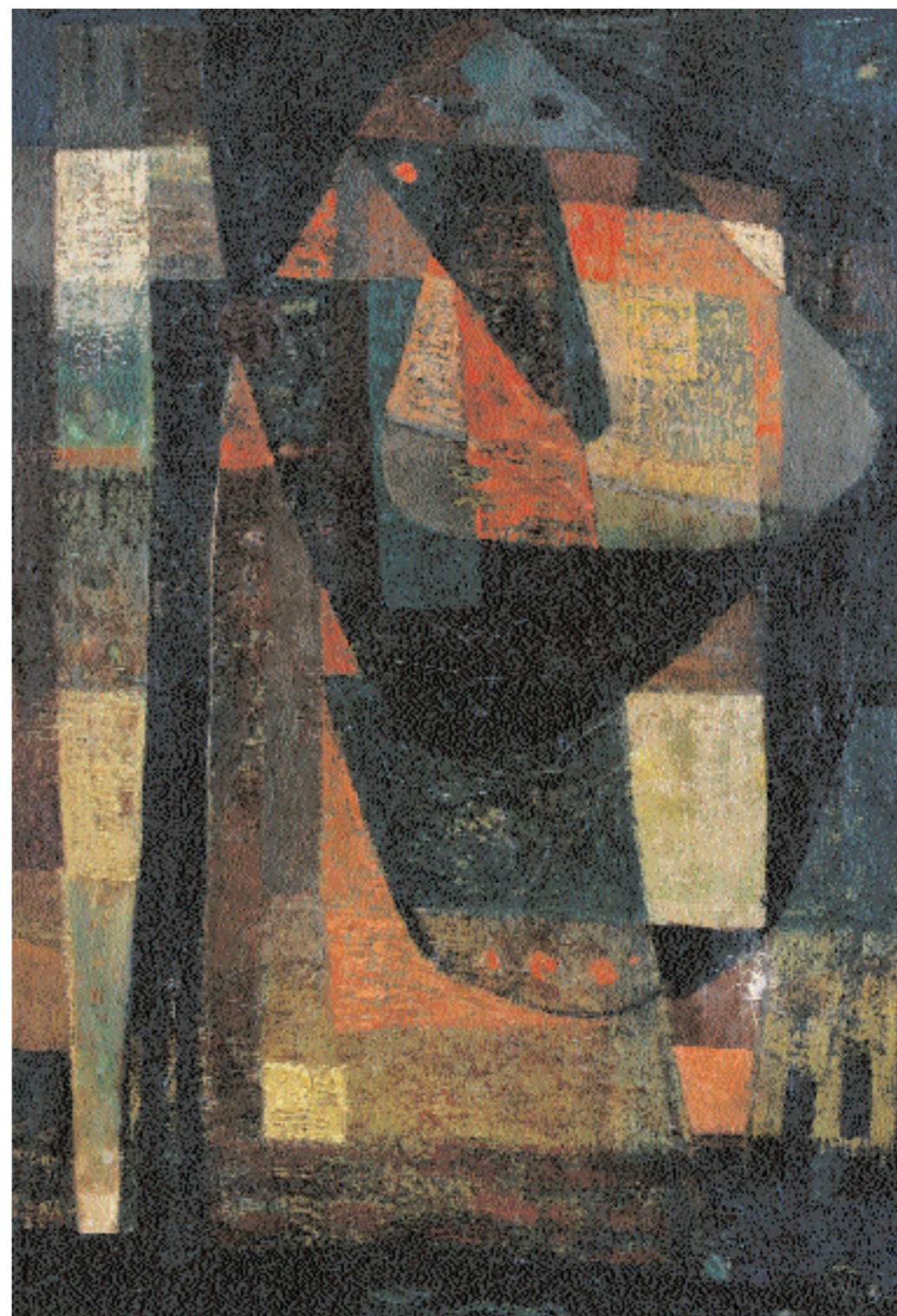
Fények és árnyékok / Light and Shadow 1947



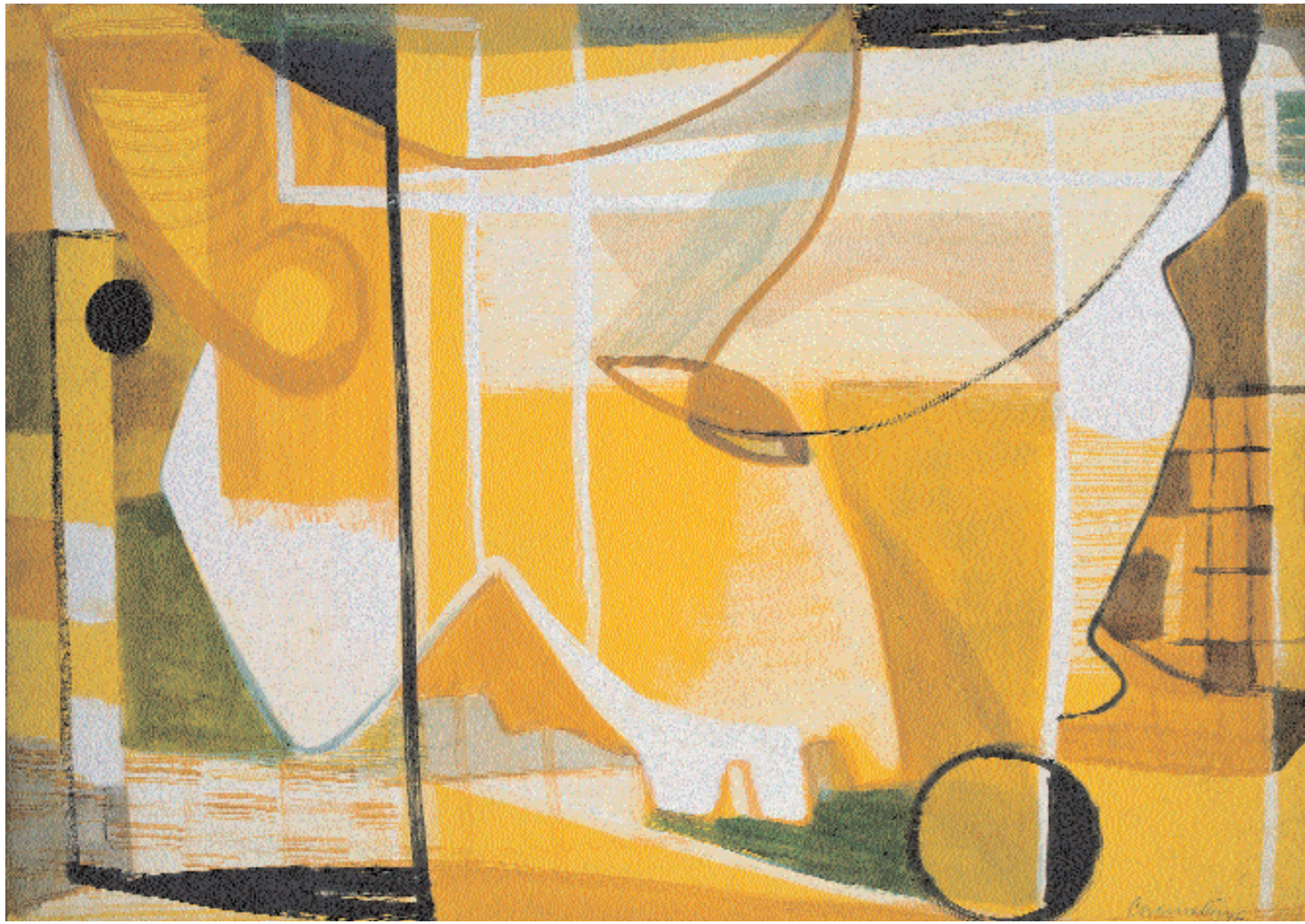
Mozgásban / In Motion 1946



Dinamikus kompozíció / Dynamic Composition 1946



A múlt emléke / Memory of the Past 1946



Tehenek / Cows 1946



Növényi ritmusok / Plant Rhythms 1946



Fekete-vörös / Black-Red 1945



A mágia (Fekete kezek) / The Magic (Black Hands) 1949



Átfordulás / Turning 1947



Este / Evening 1947



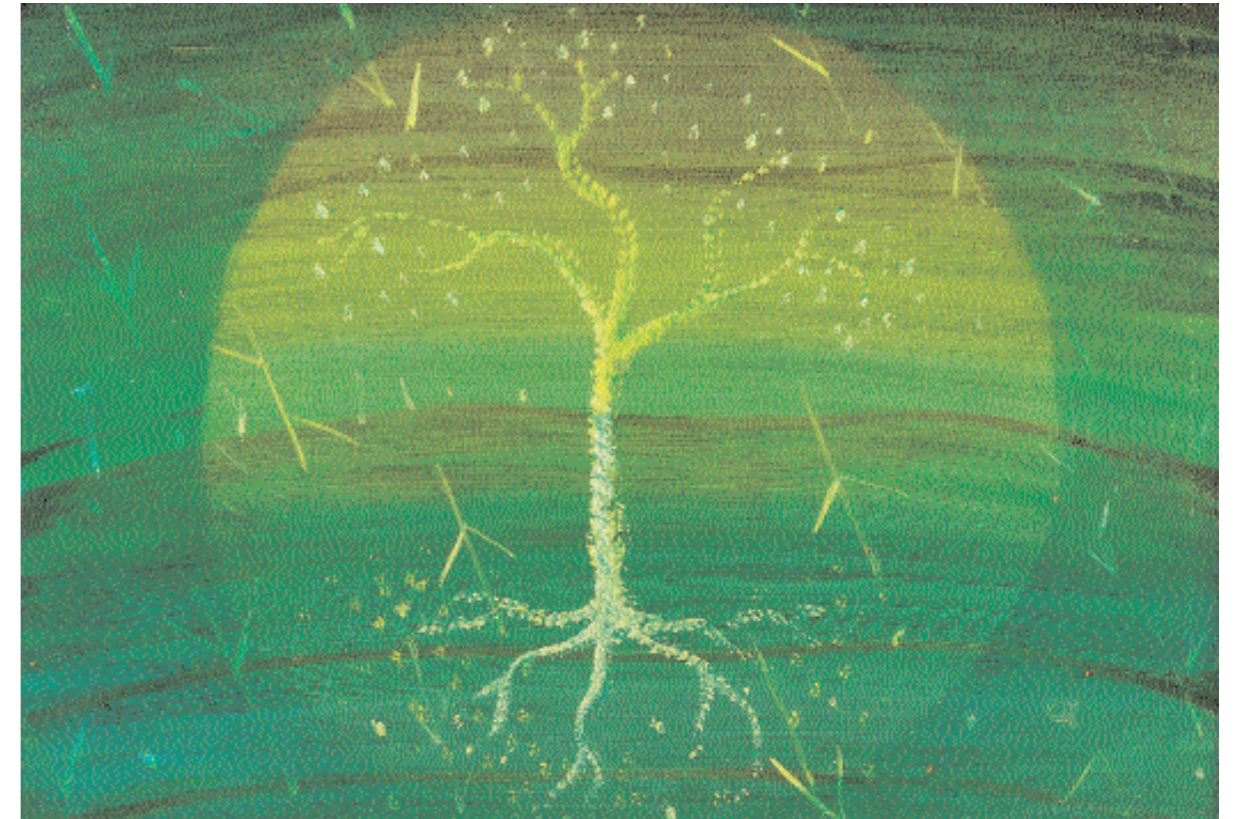
Kék-sárga / Blue-Yellow 1947



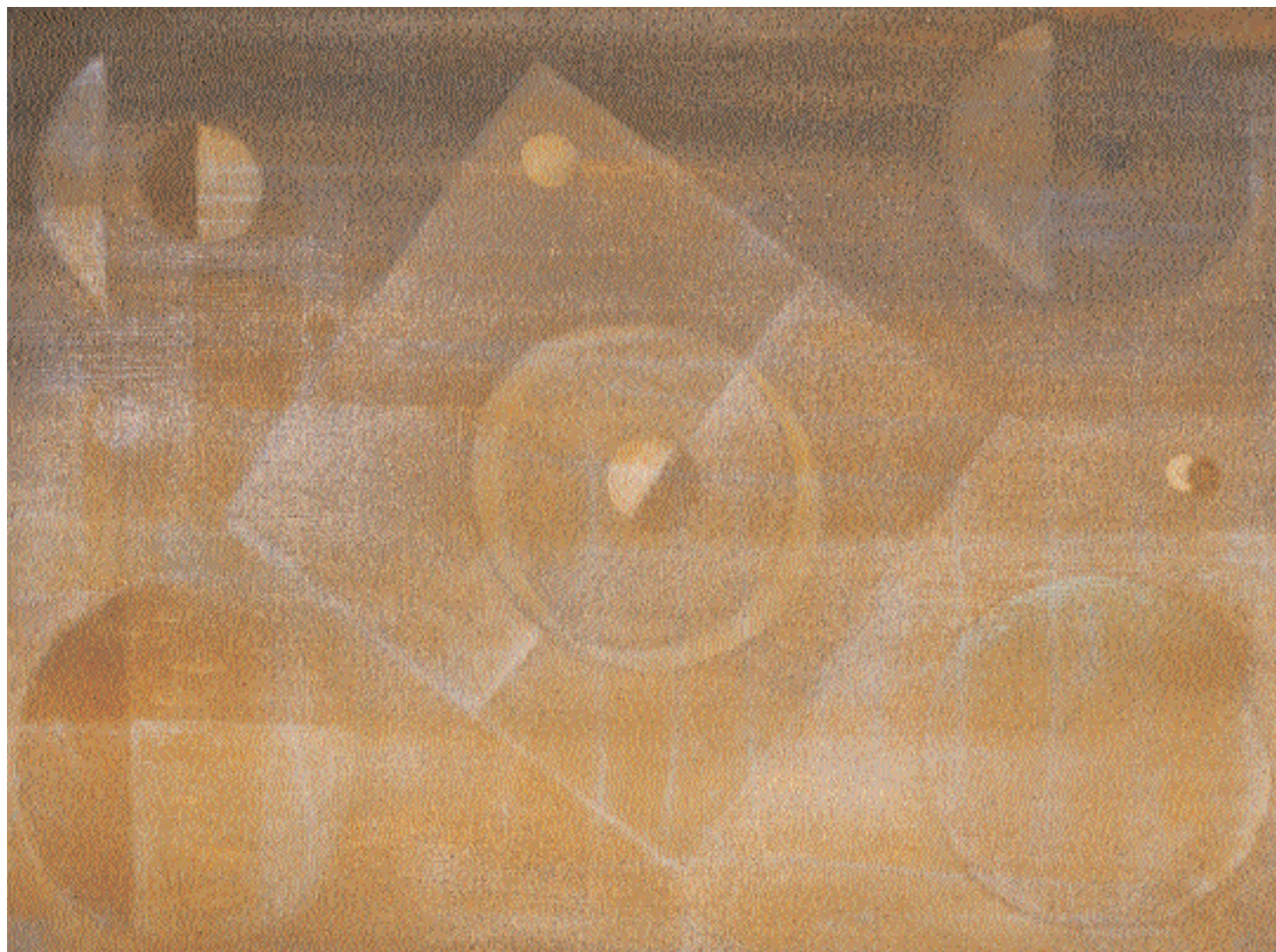
Kompozíció / Composition 1947



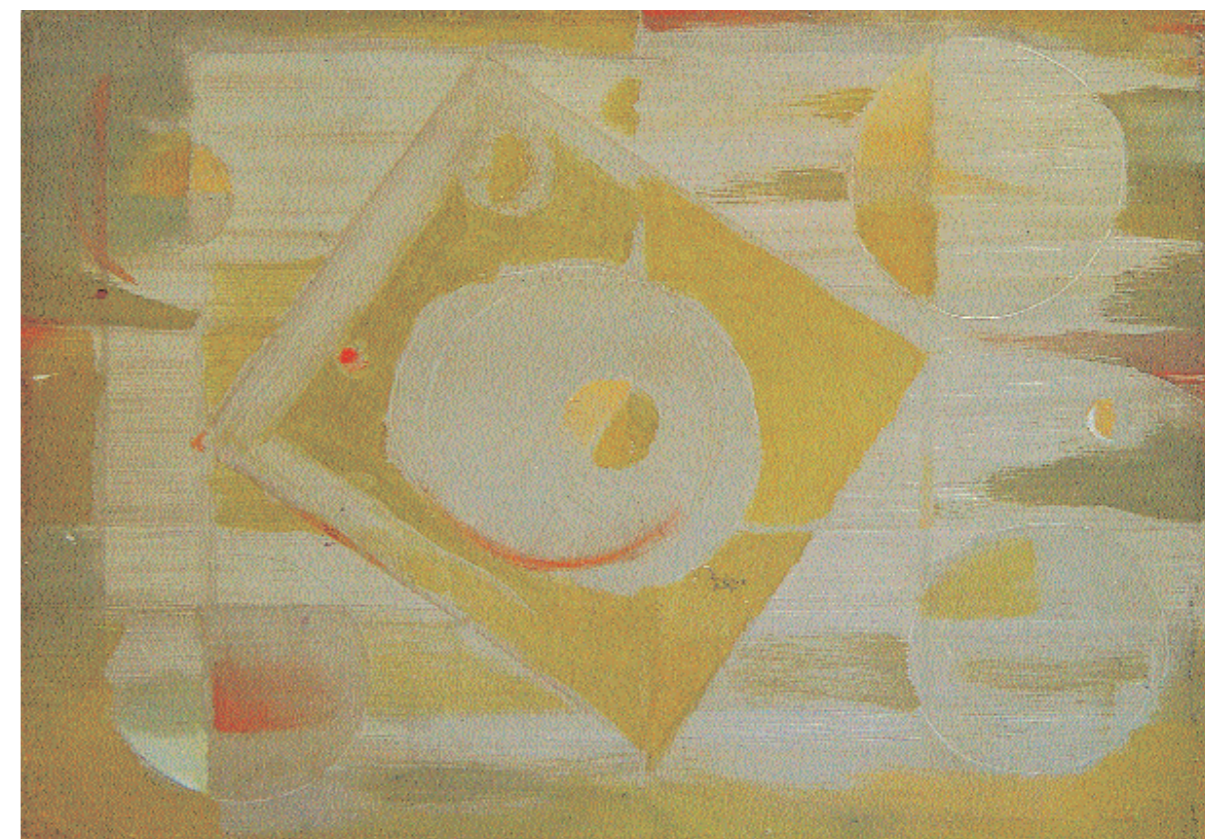
▲ Kakuk / Cuckoo 1948
Tetszelgő / Affected 1948

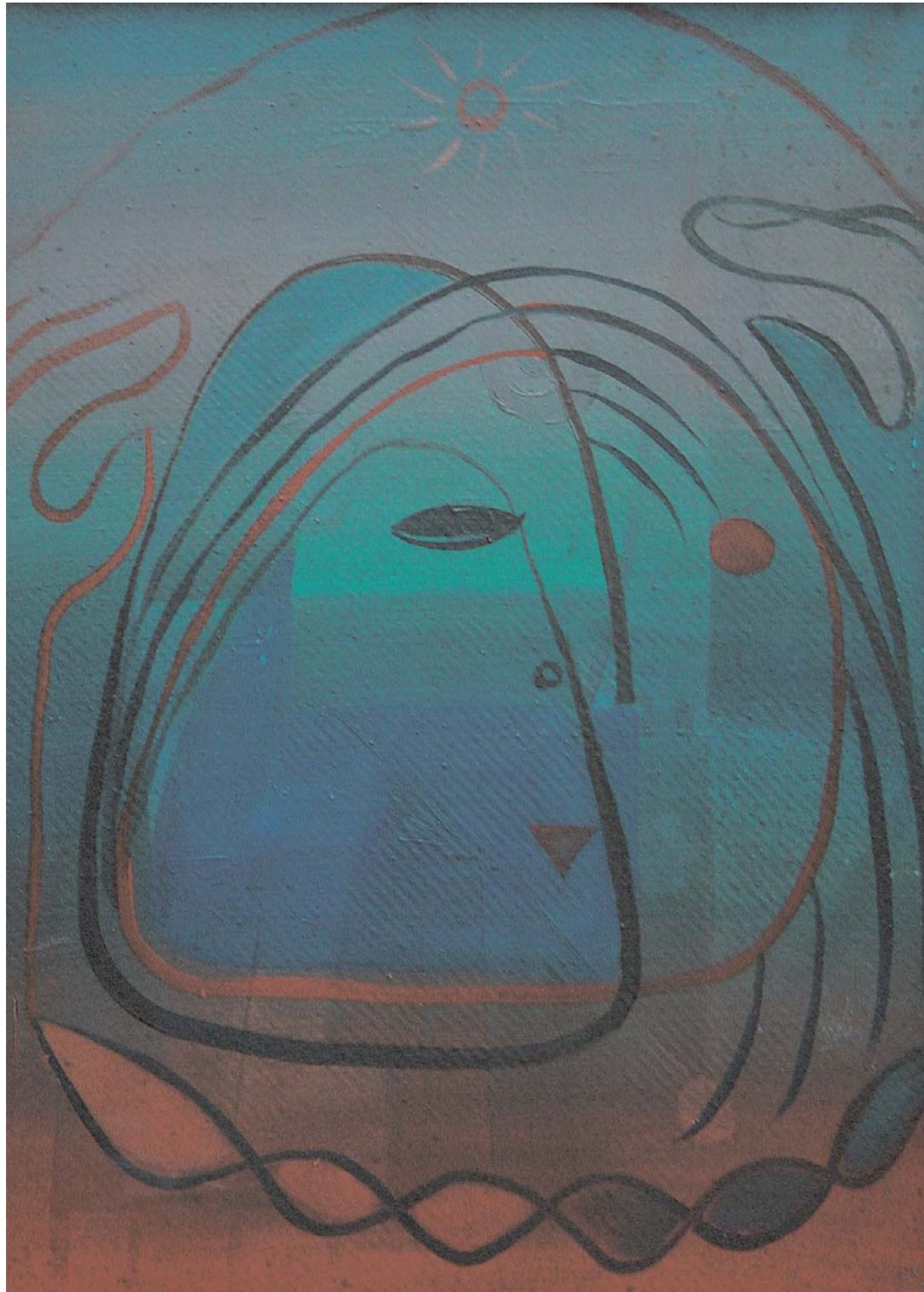


Fa / Tree 1949 ▲
Kezek / Hands 1949



◀ **Kozmikus kompozíció / Cosmic Composition** 1947
▶ **Test a térben / Body in Space** 1949
Kozmikus körök / Cosmic circles 1949





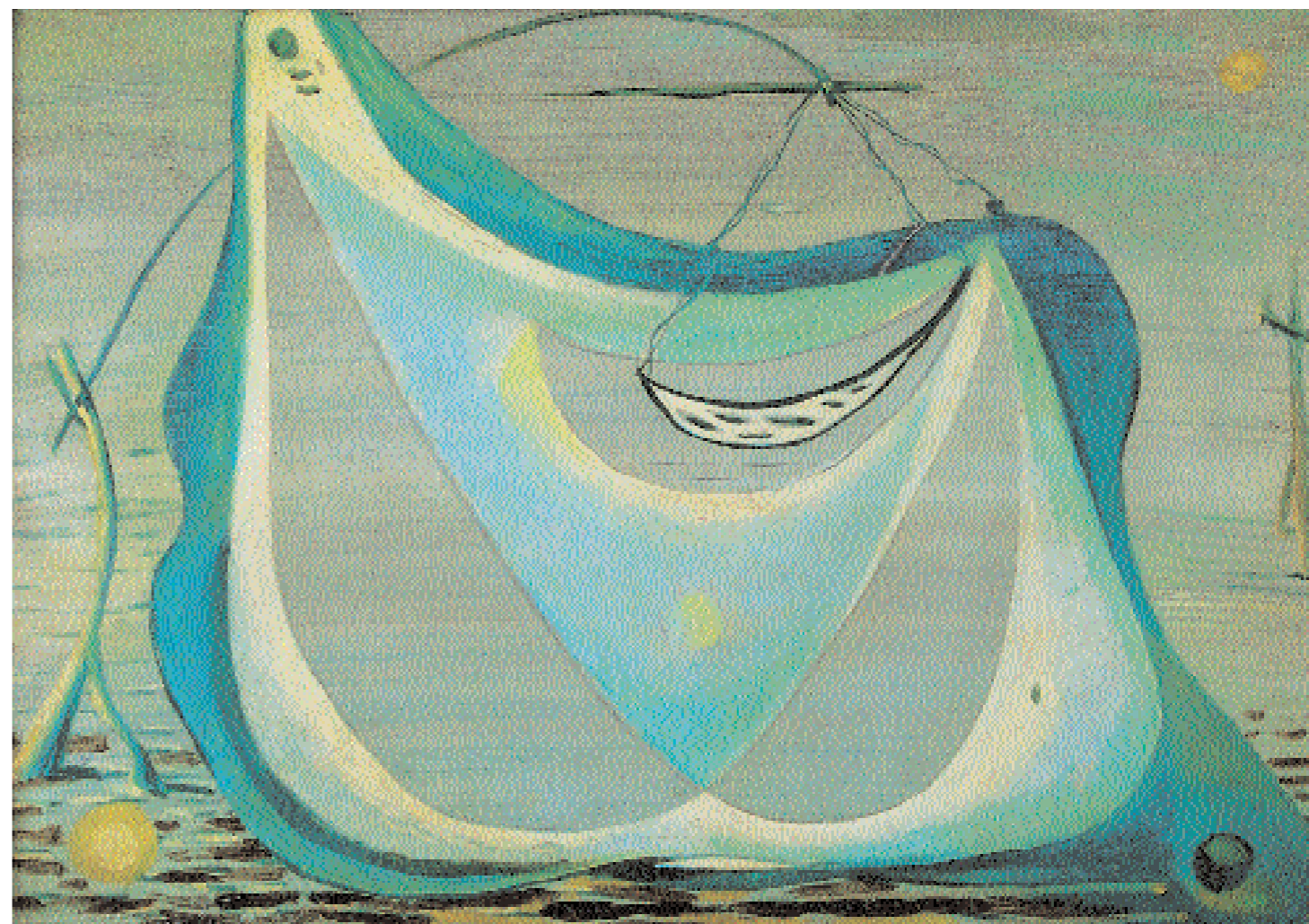
Ketten / Two of them 1949



Férfi fej (Önarckép) / Head of a Man (Self Portrait) 1950



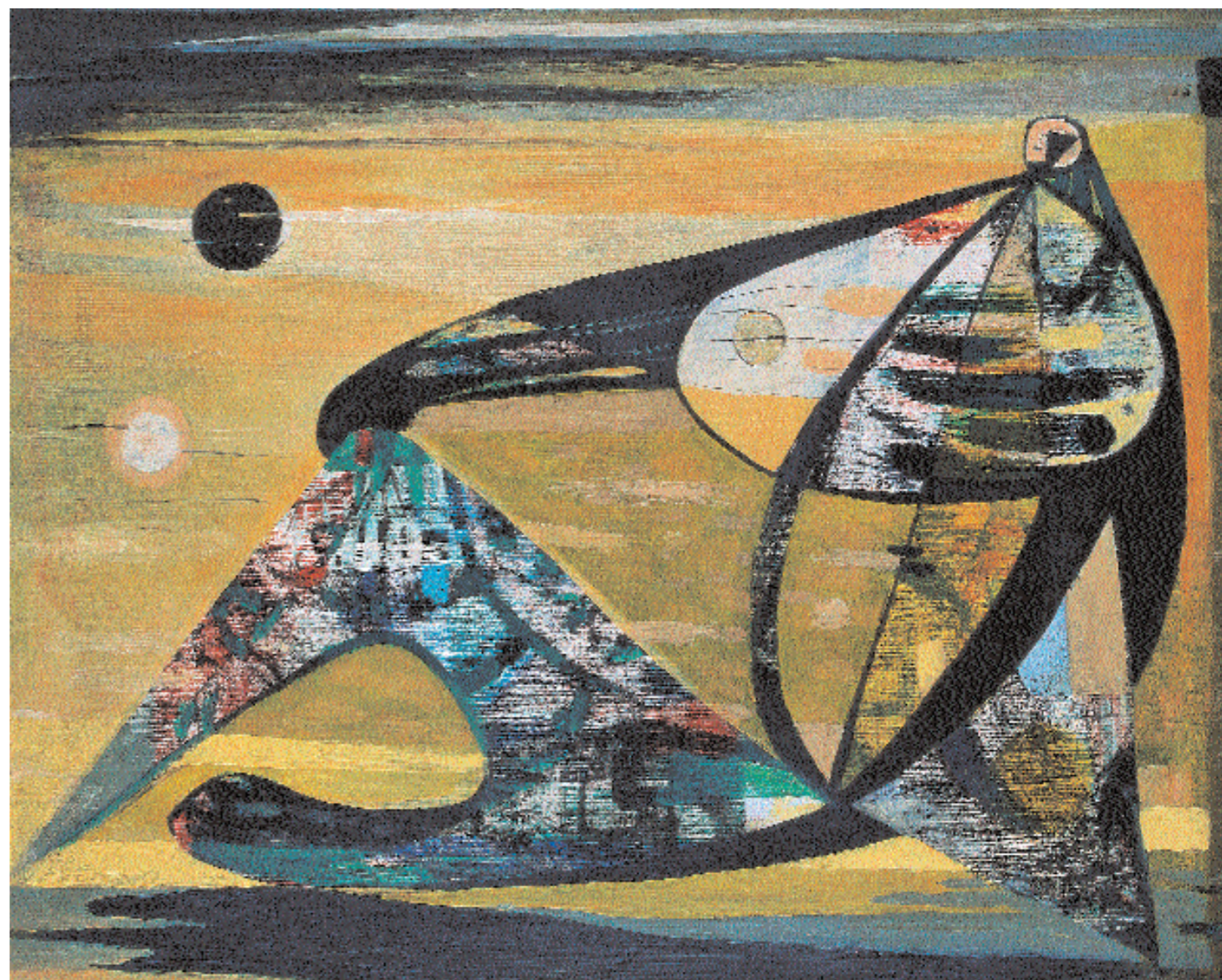
Tenger mélye / The Depth of the Sea 1949



Alföld / The Great Plain 1950



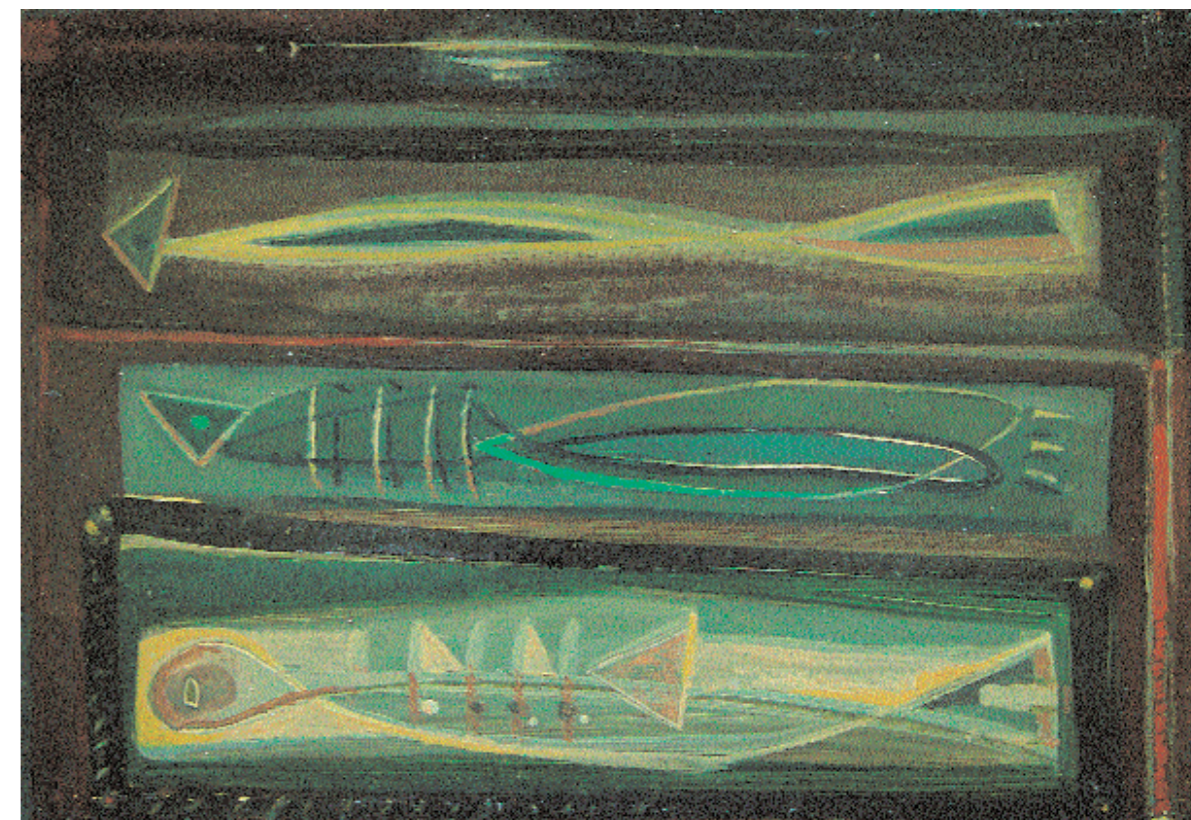
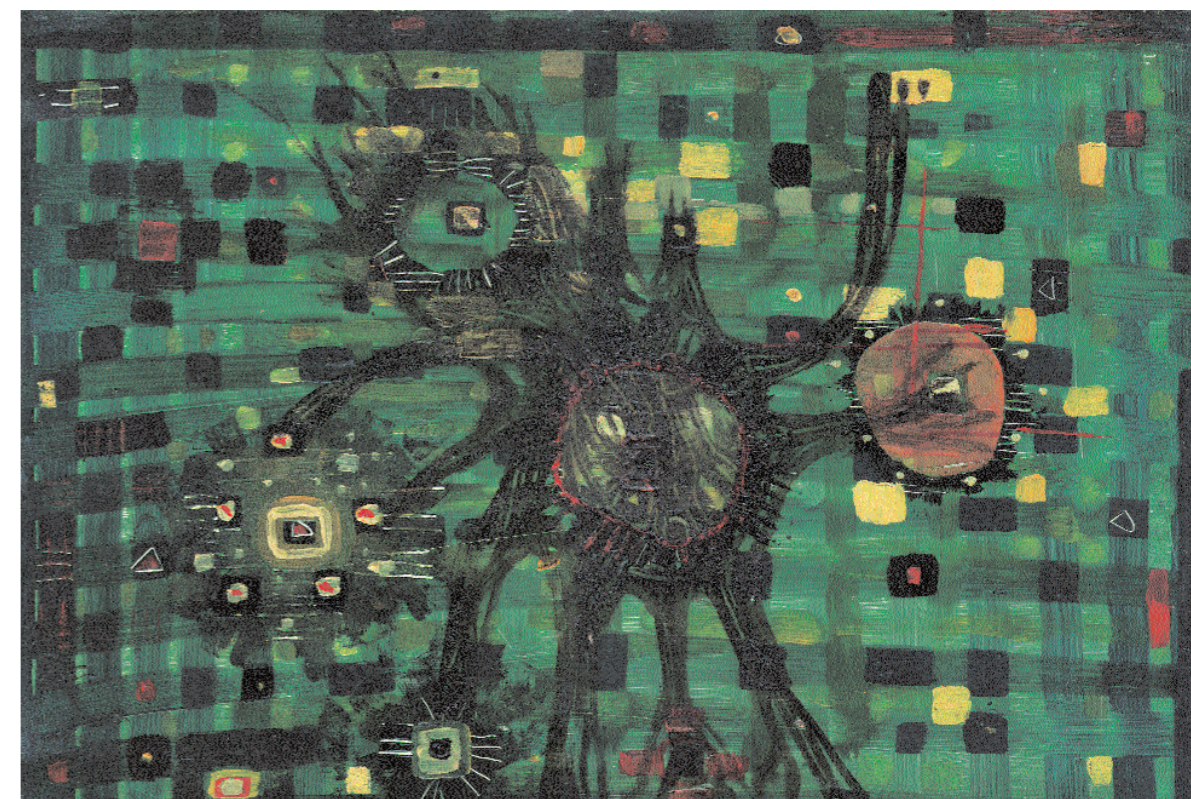
A fészek / The Nest 1950



Földanya / Earth-mother 1949



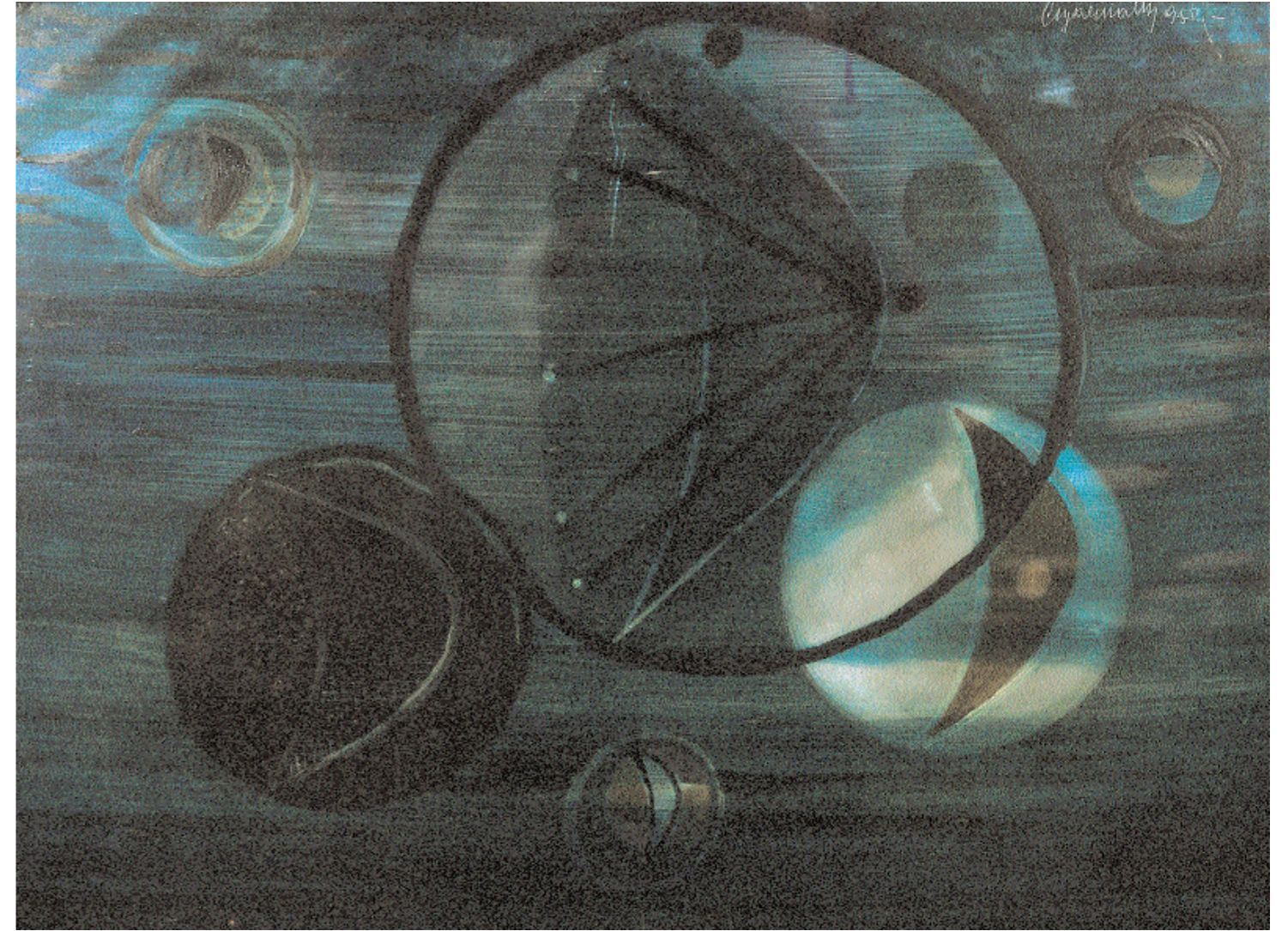
Hűlő testek / Cooling Bodies 1949



Egy pók / A Spider 1950 ▲
Átváltozás / Transformation 1950



Láthatatlan / The Invisible 1950



Kozmikus tér / Cosmic Space 1950



Jobb kezem / My Right Hand 1950



Mágikus kezek / Magical Hands 1949



Lidérc / Nightmare 1950



Góg és Magóg fia / The Son of Gog and Magog 1951



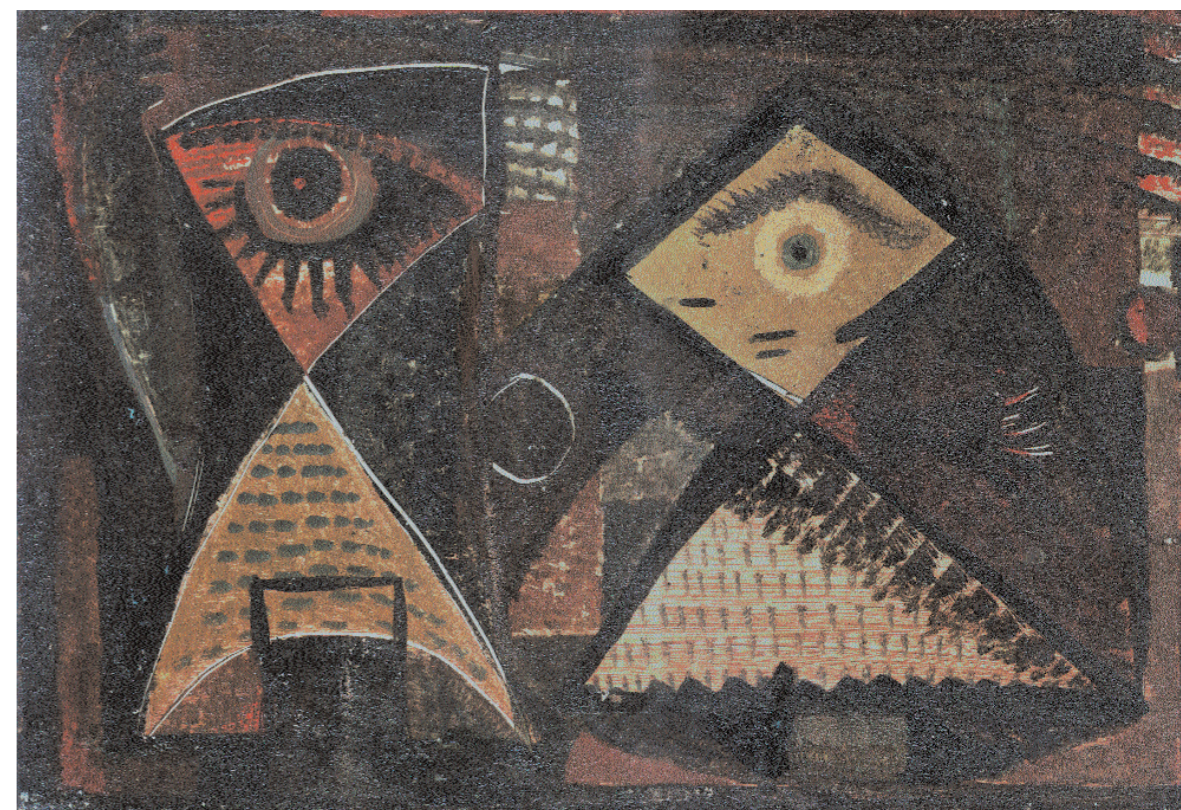
Bach / Bach 1949



Randevú / Appointment 1950



Támadó / Offender 1950



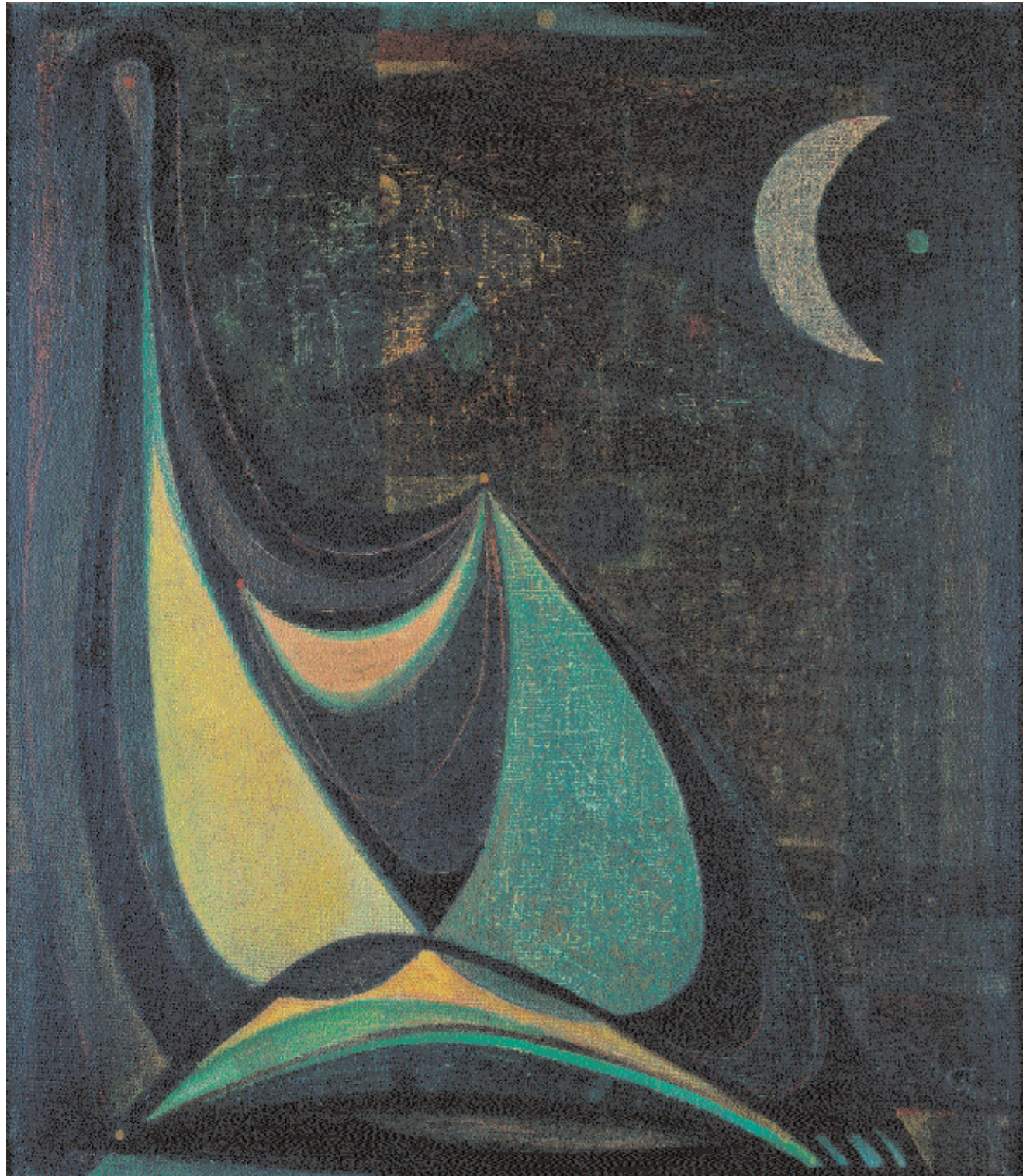
Testvérek / Brethren 1950 ▲
Clown hazafelé / Clown Going Home 1950



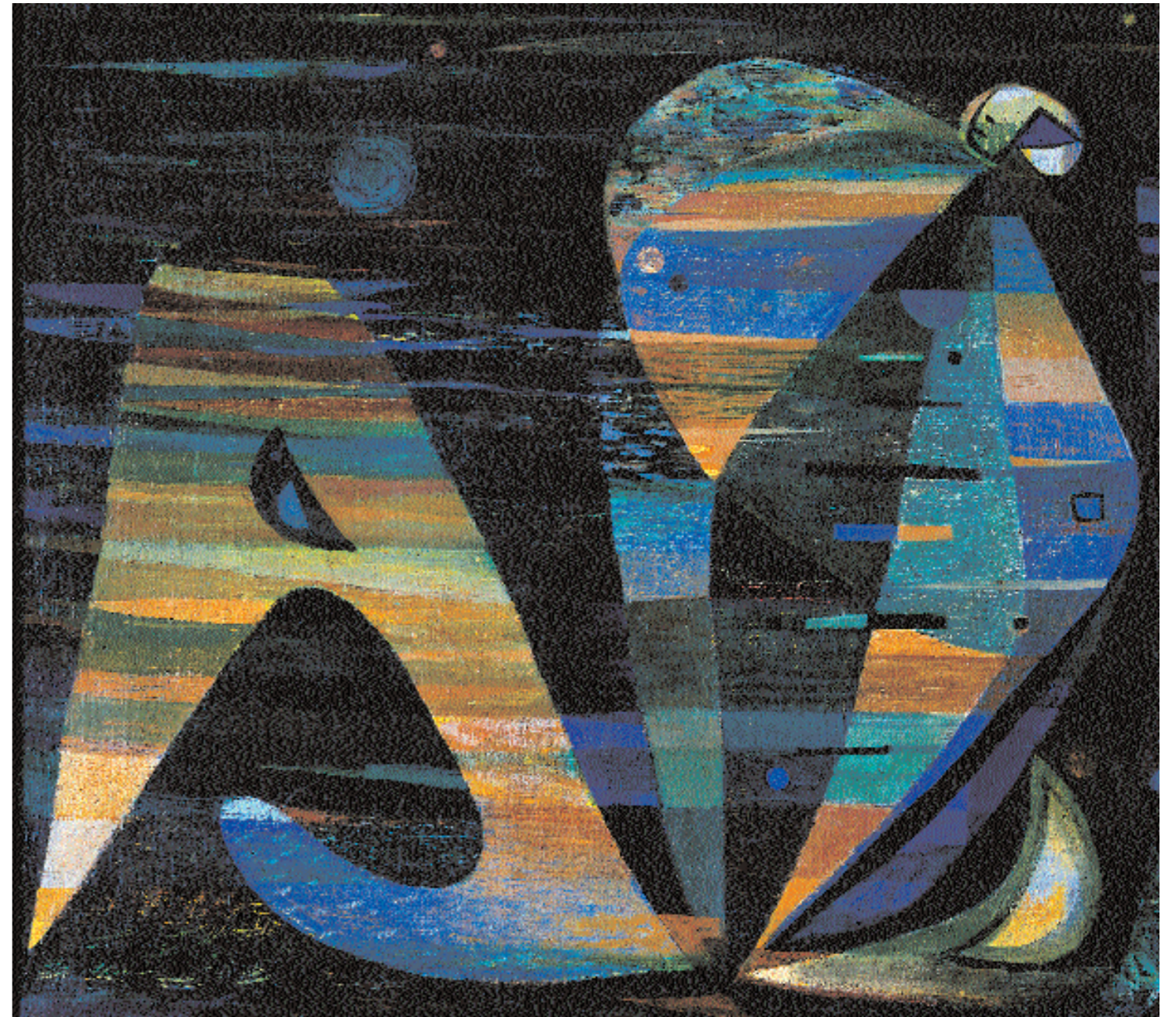
Röpülj hajóm / Fly, My Boat 1950



Ítélet / Judgement 1949



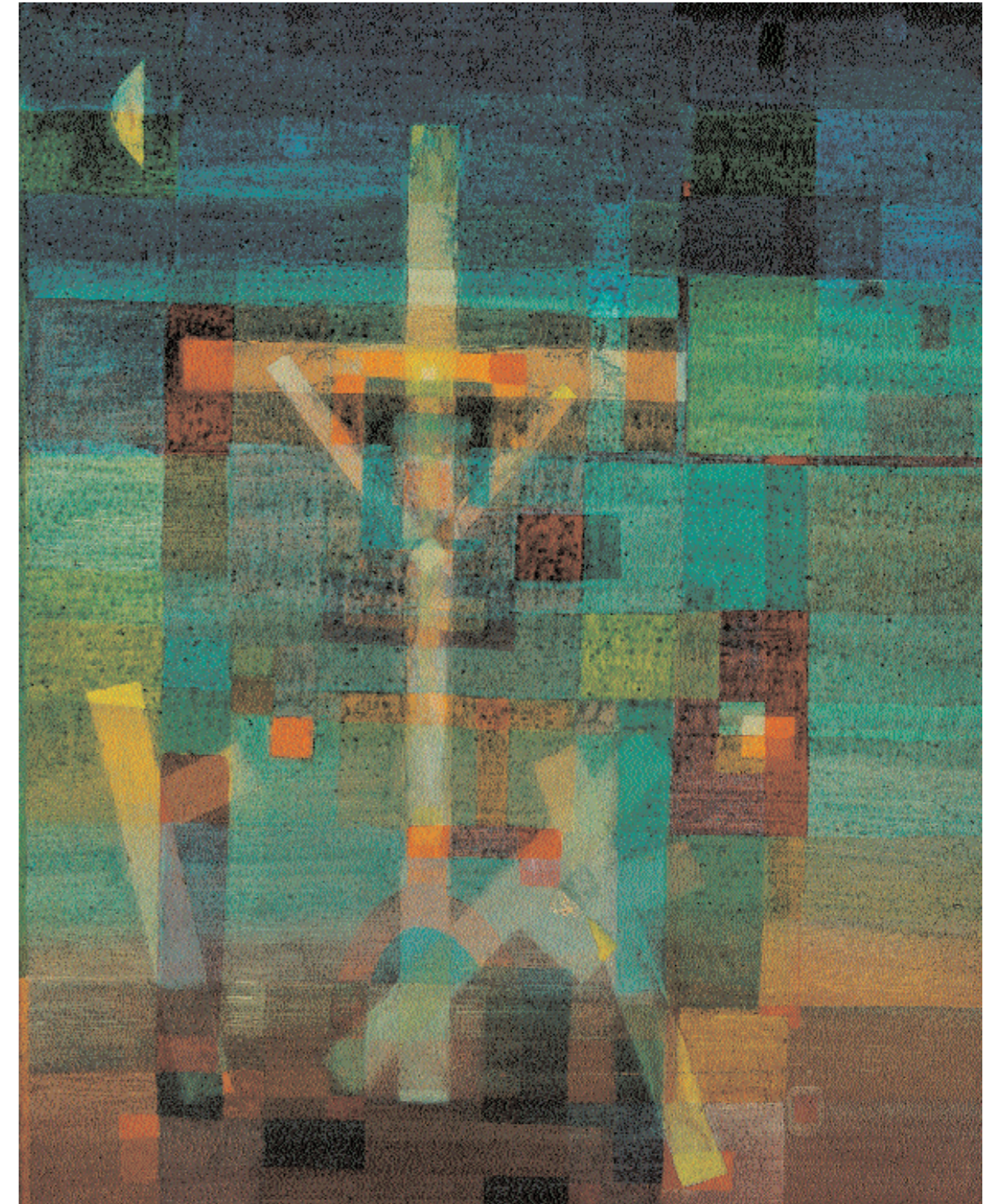
Anyaság / Motherhood 1950



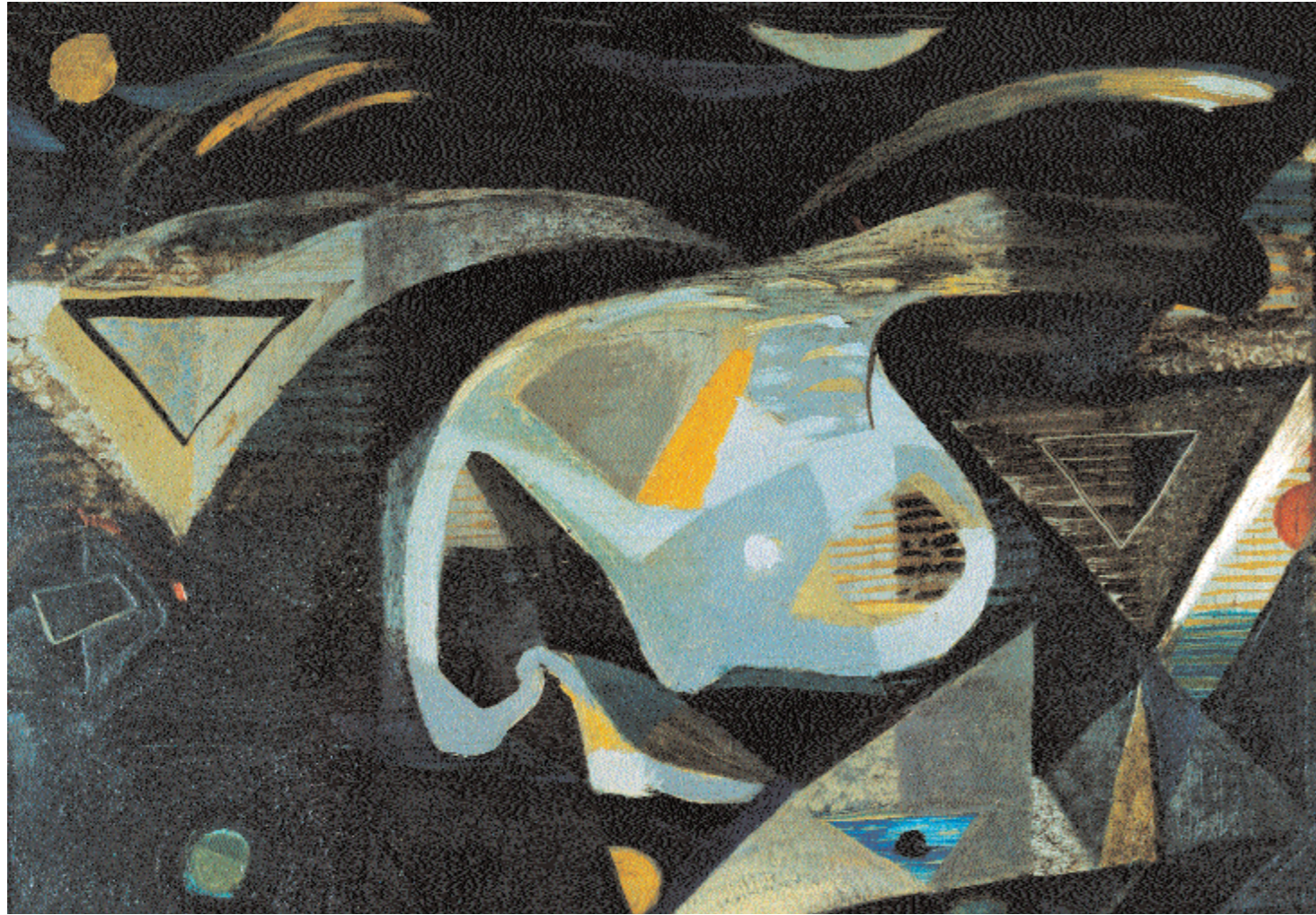
Gaia / Gaia 1947



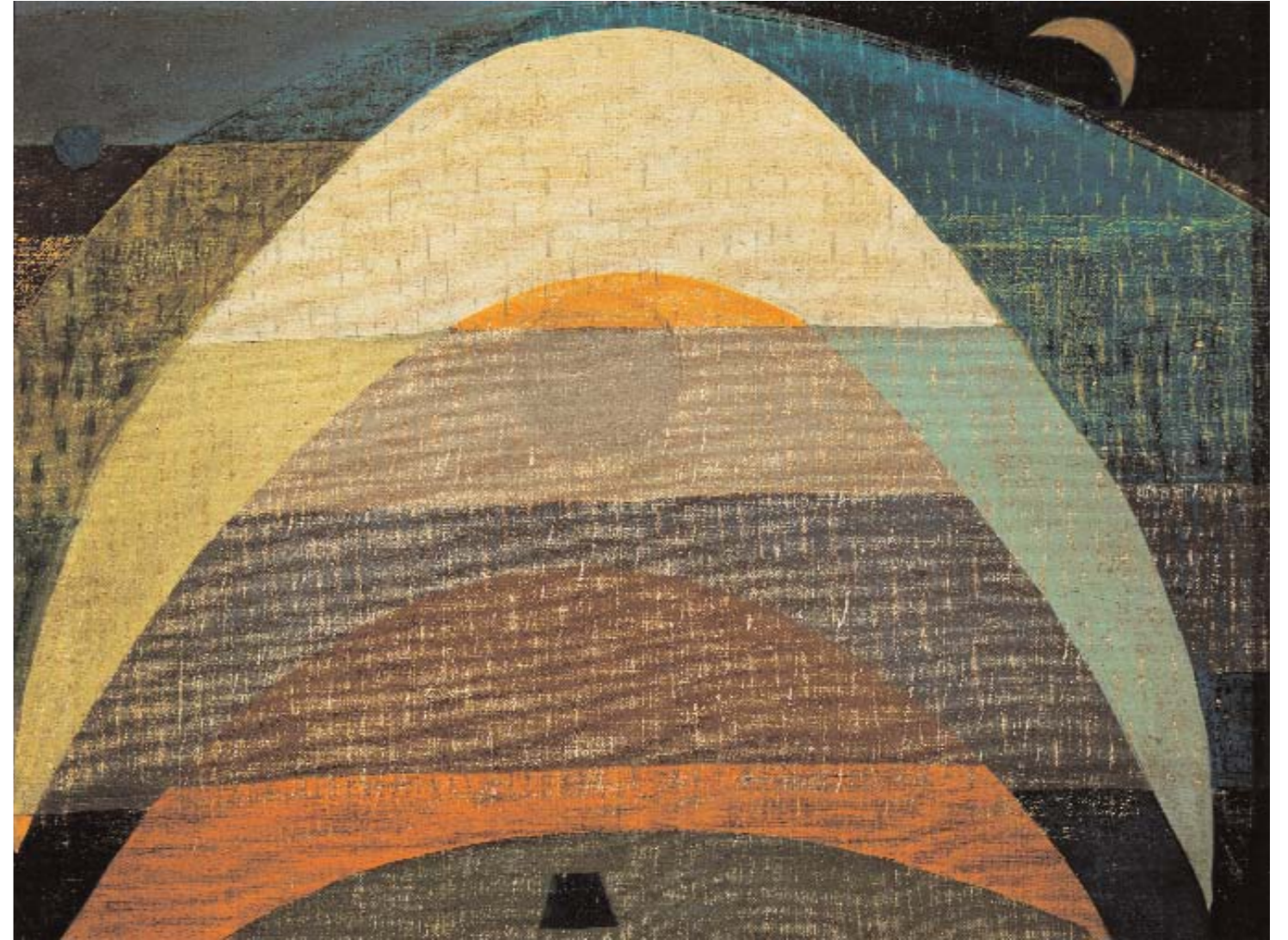
Növények és épületek / Plants and Buildings 1950



Golgota / Golgotha 1950



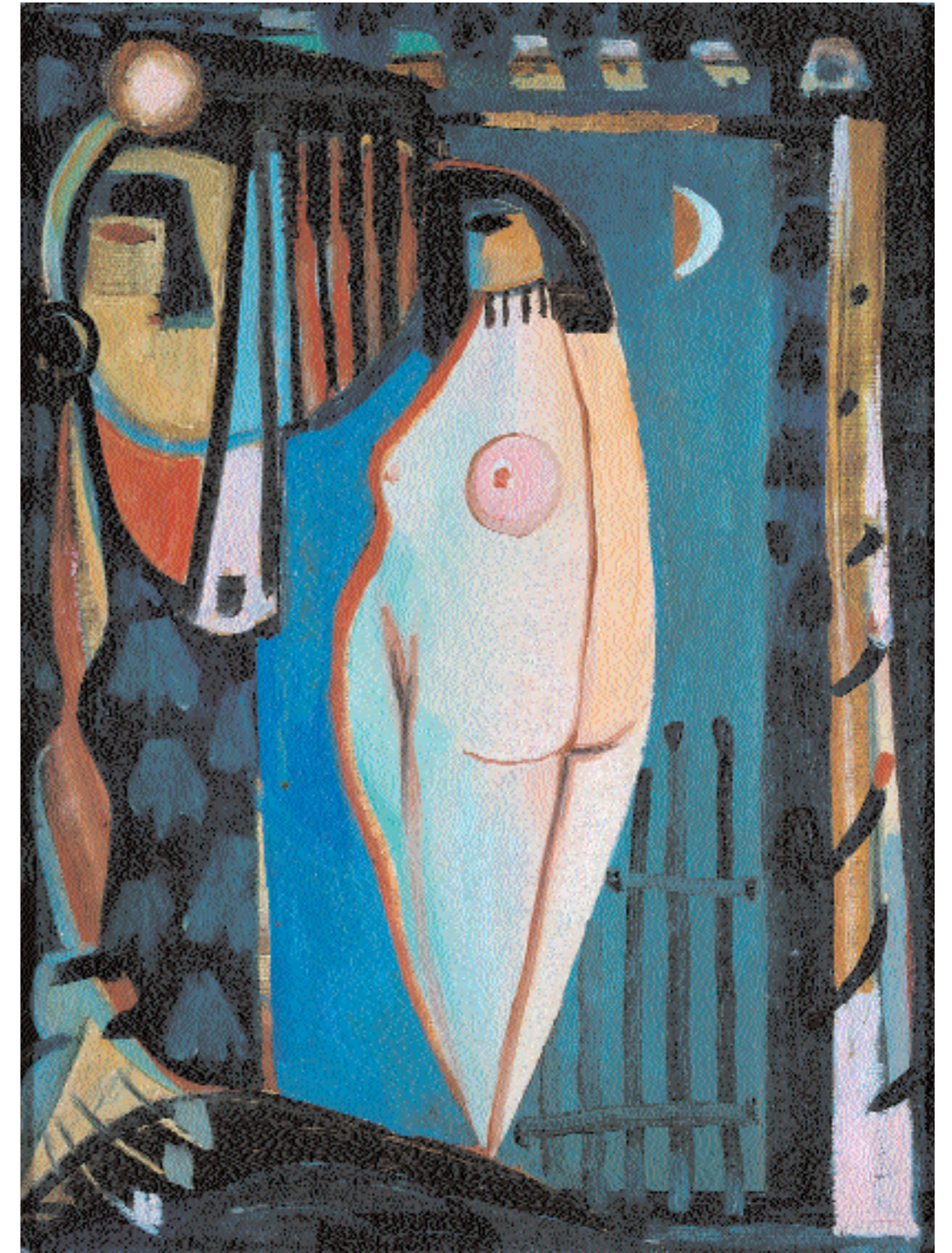
A térben valahol / Somewhere in the Space 1950



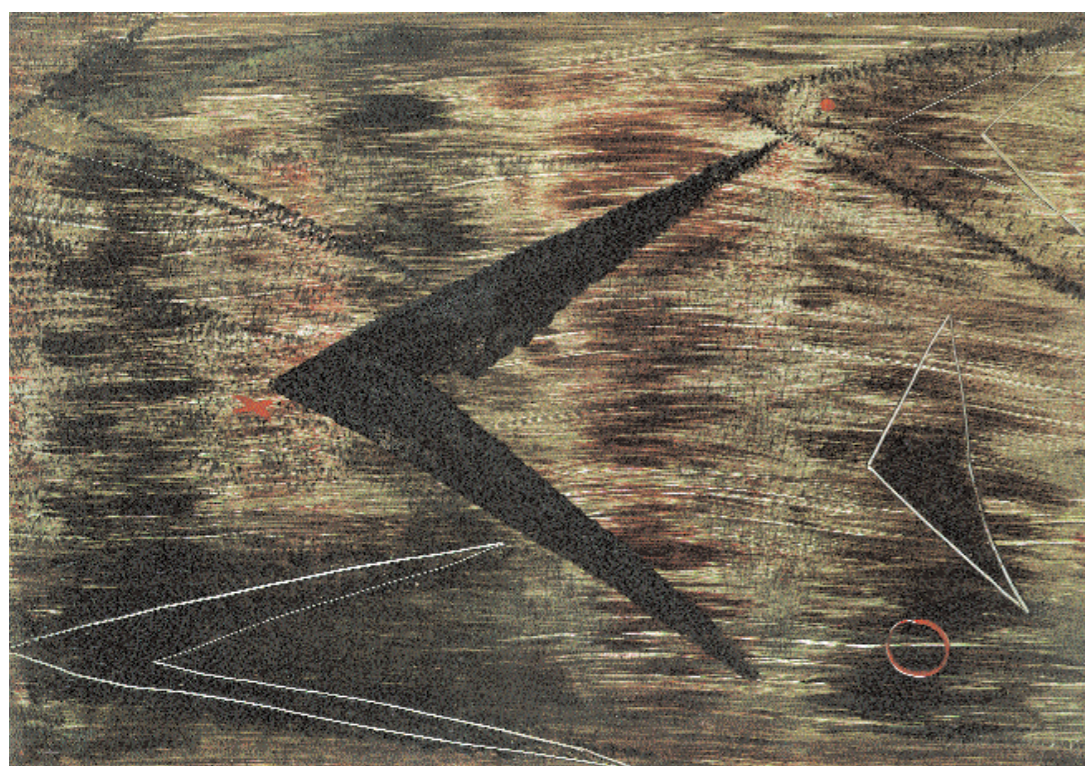
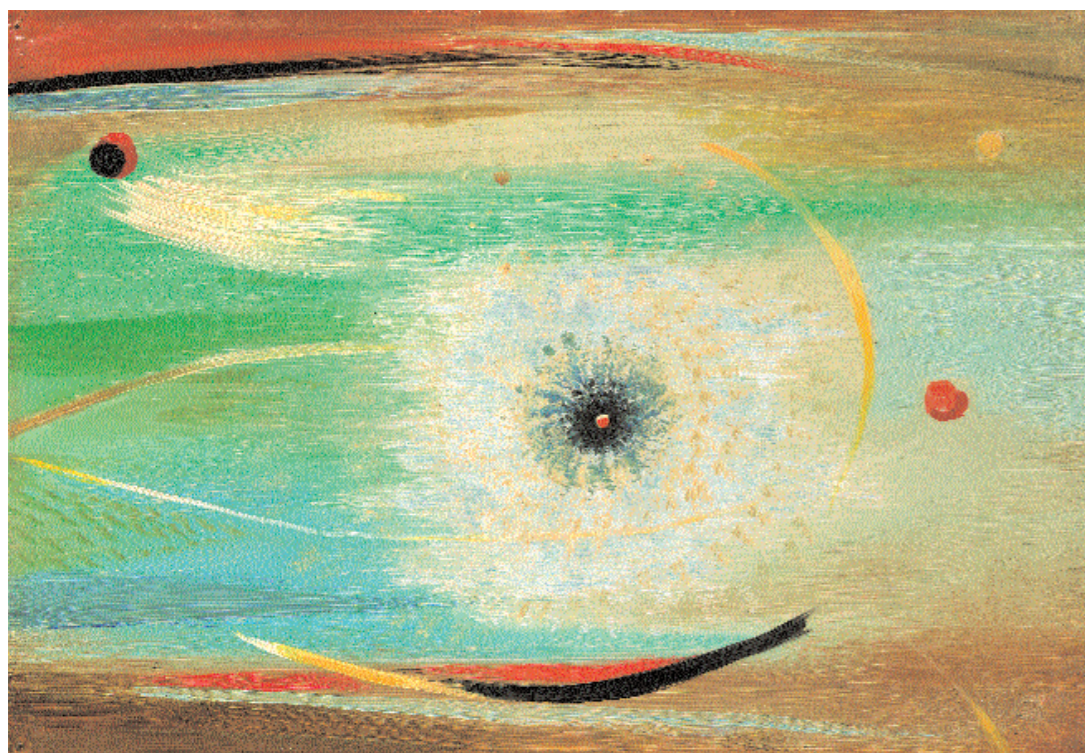
Dombvidék / Hilly land 1948



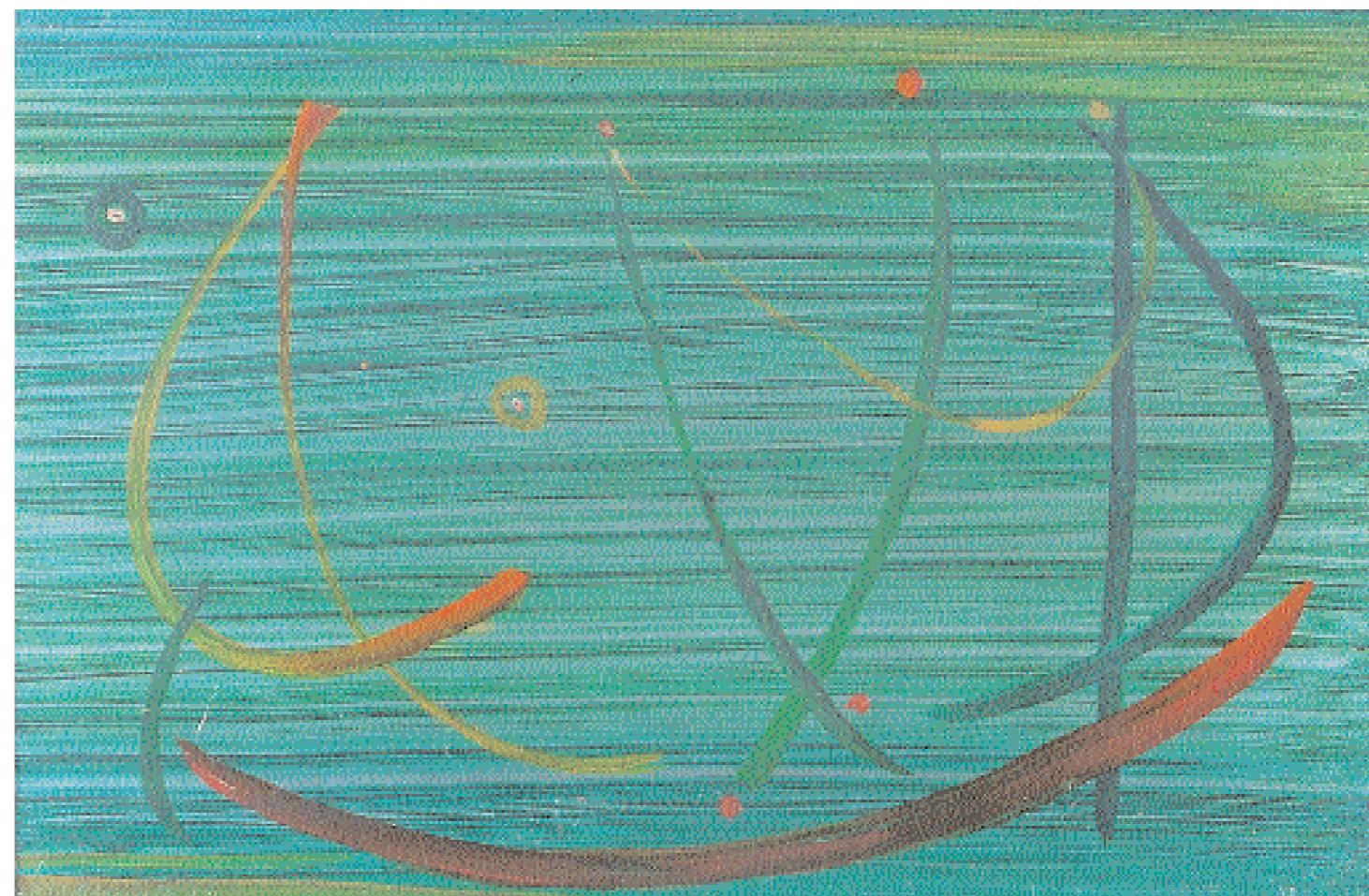
Lepke lárvával / Butterfly and Larva, 1949



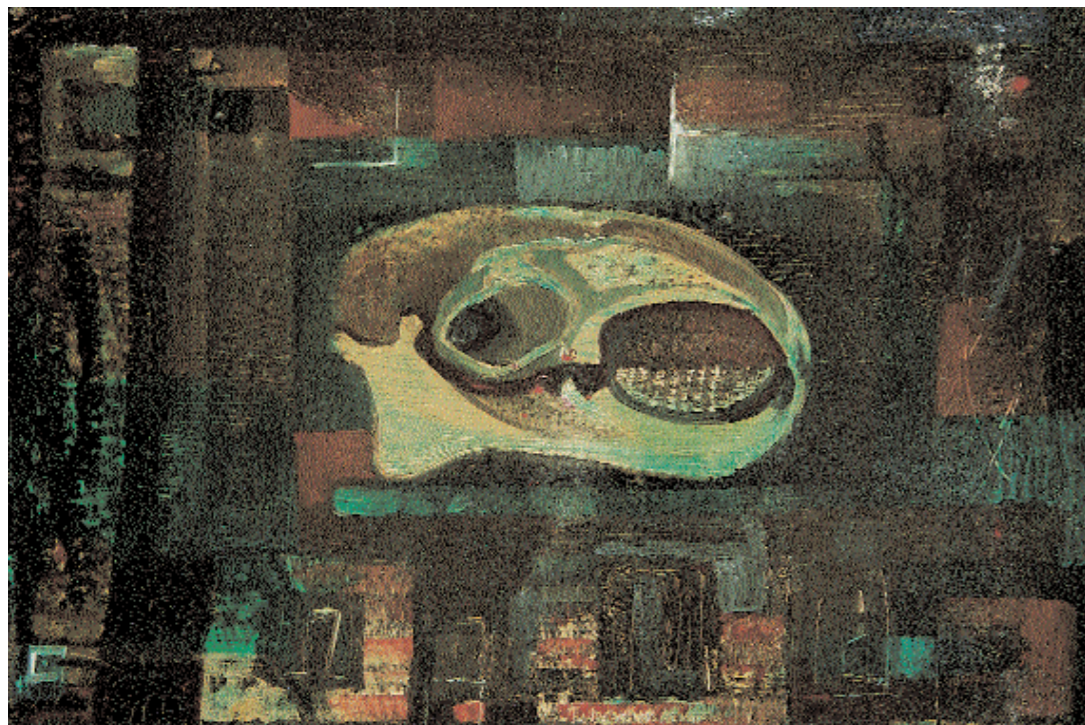
Akt tükör előtt / Nude in front of Mirror, 1951



▲ Kozmikus tér / Cosmic Space, 1950
Haladás / Progress, 1950



Jelek / Signs, 1952



▲ Trió / Trio, 1952
 Sírkamra / Tomb, 1950

- ▼ Organikus növekedés / Organic Growth, 1951
- ▼ Gyerekkori emlékek / Childhood Memories, 1952
- ▶ Porondon I. / In the Circus Ring I, 1950
- ▶ Ornamentika / Ornamentation, 1950

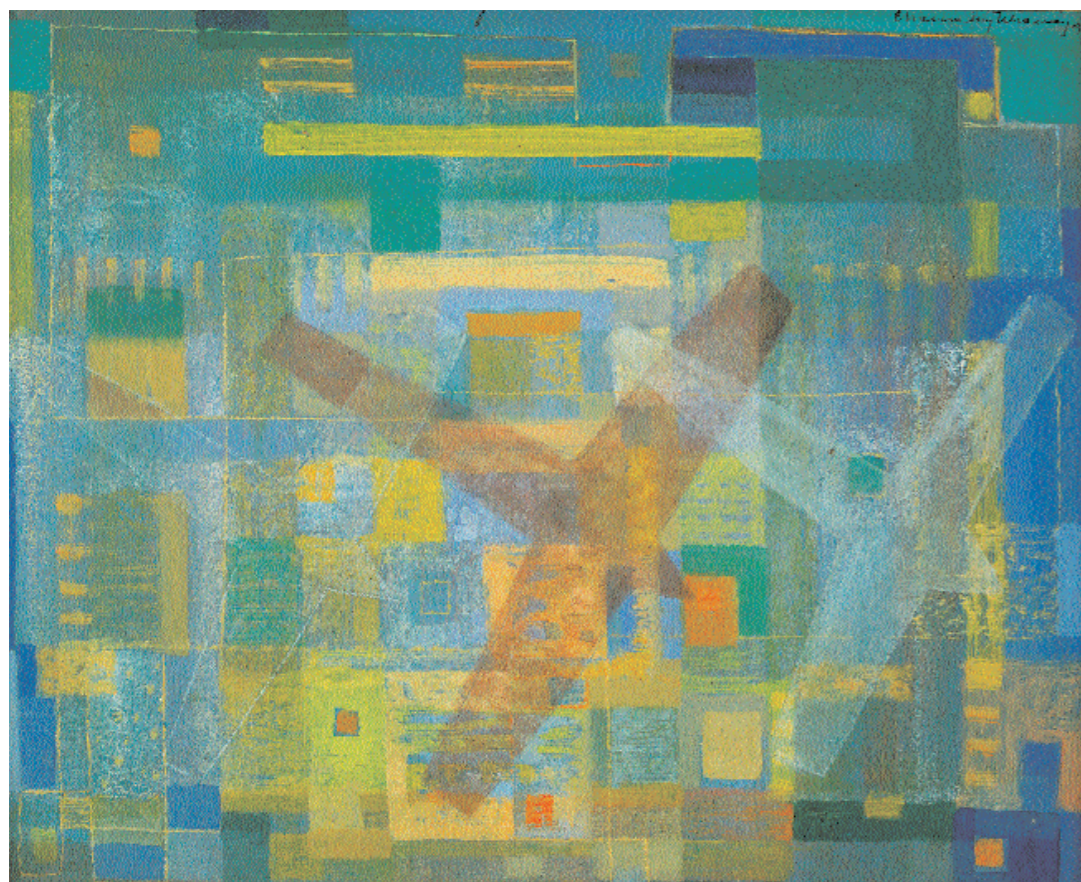




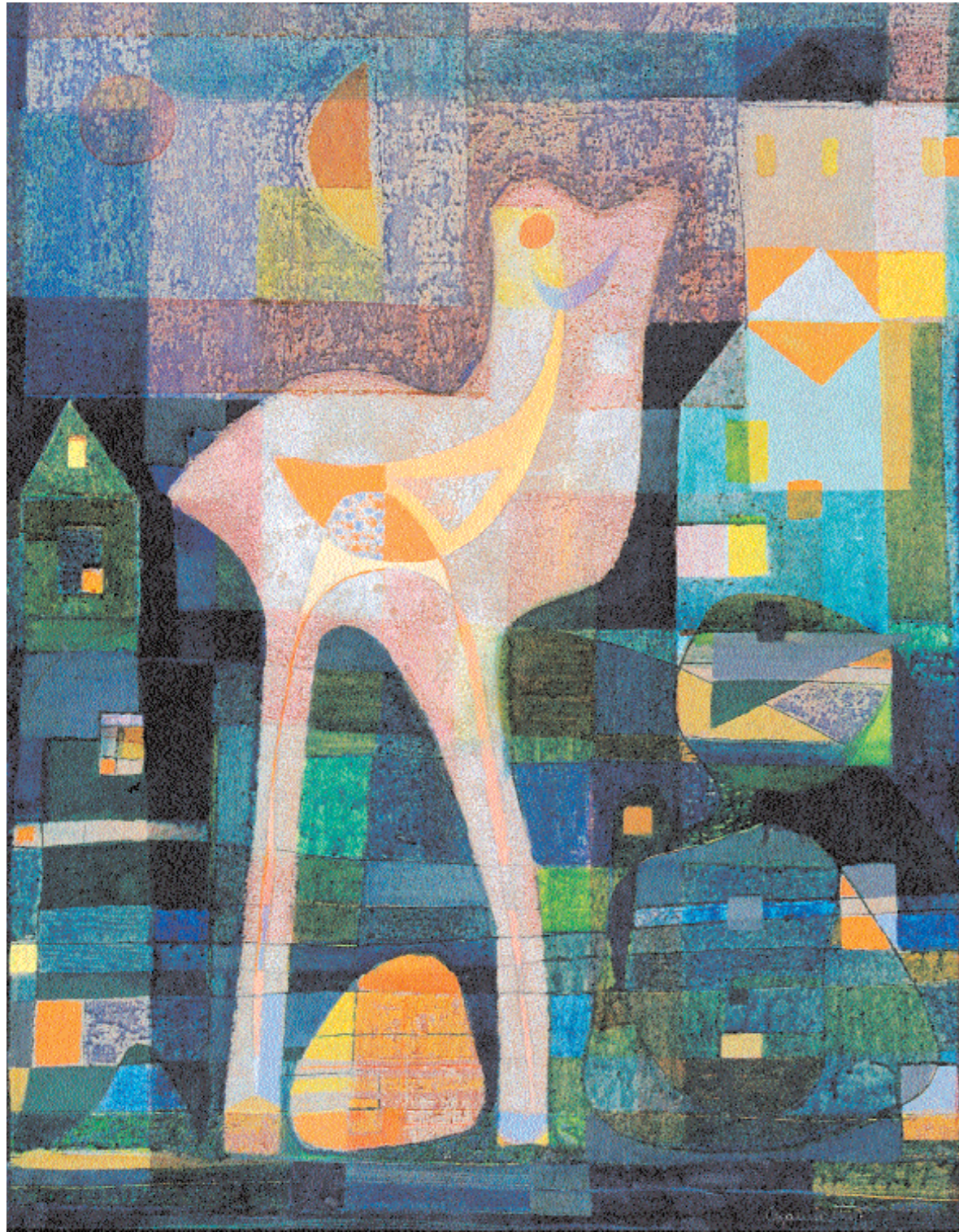
Ragadozó / Bird of pray, 1952



A szűz kísértése / Temptation of the virgin, 1952



A Bálvány / The Idol, 1957
Metszet és vetület / Section and Projection, 1955 ▶
Szőnyegterv / Carpet Plan, 1955 ◀



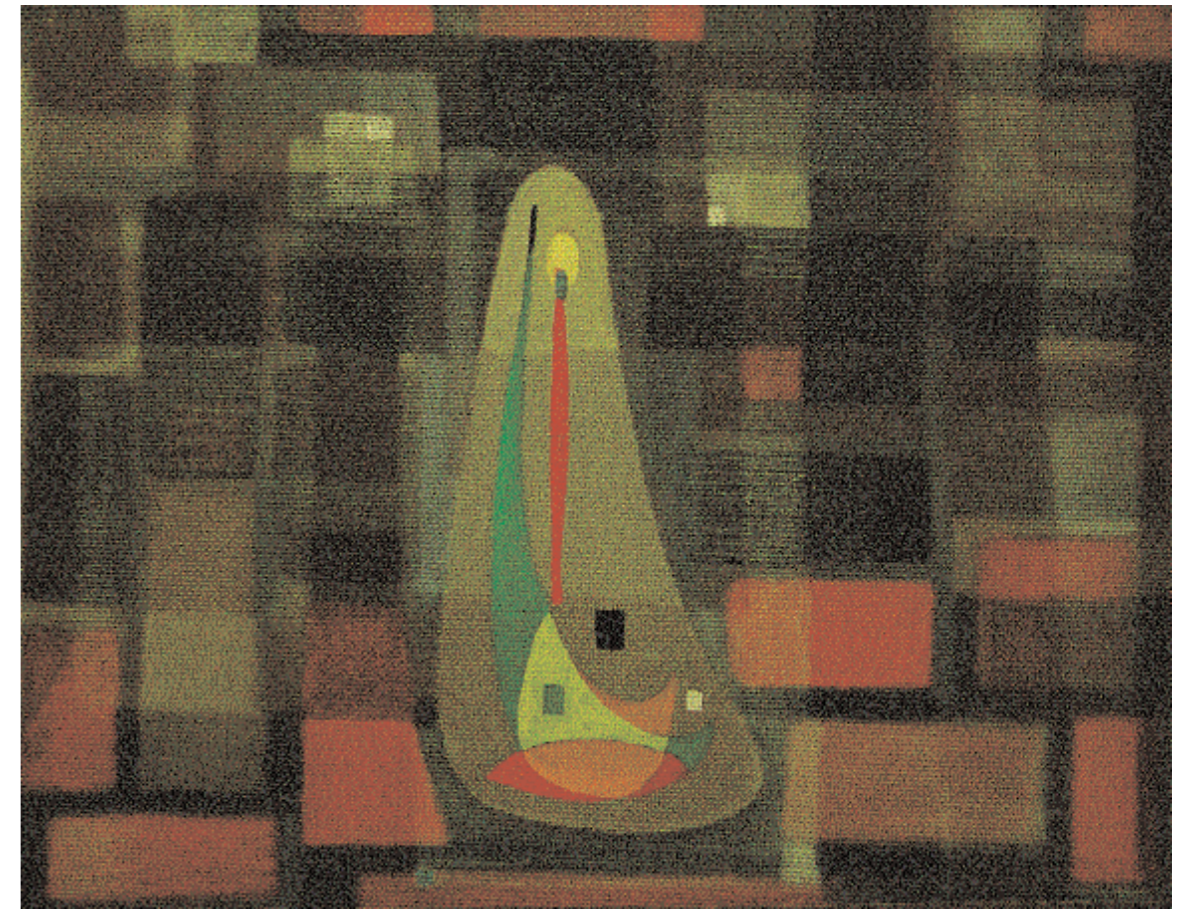
Játék- emlékek / Memories of Games, 1955



Párcák / The Fates, 1951



Imperátorok / Emperors, 1956
◀ Magány / Solitude, 1957
▶ Läger / Work-camp, 1957





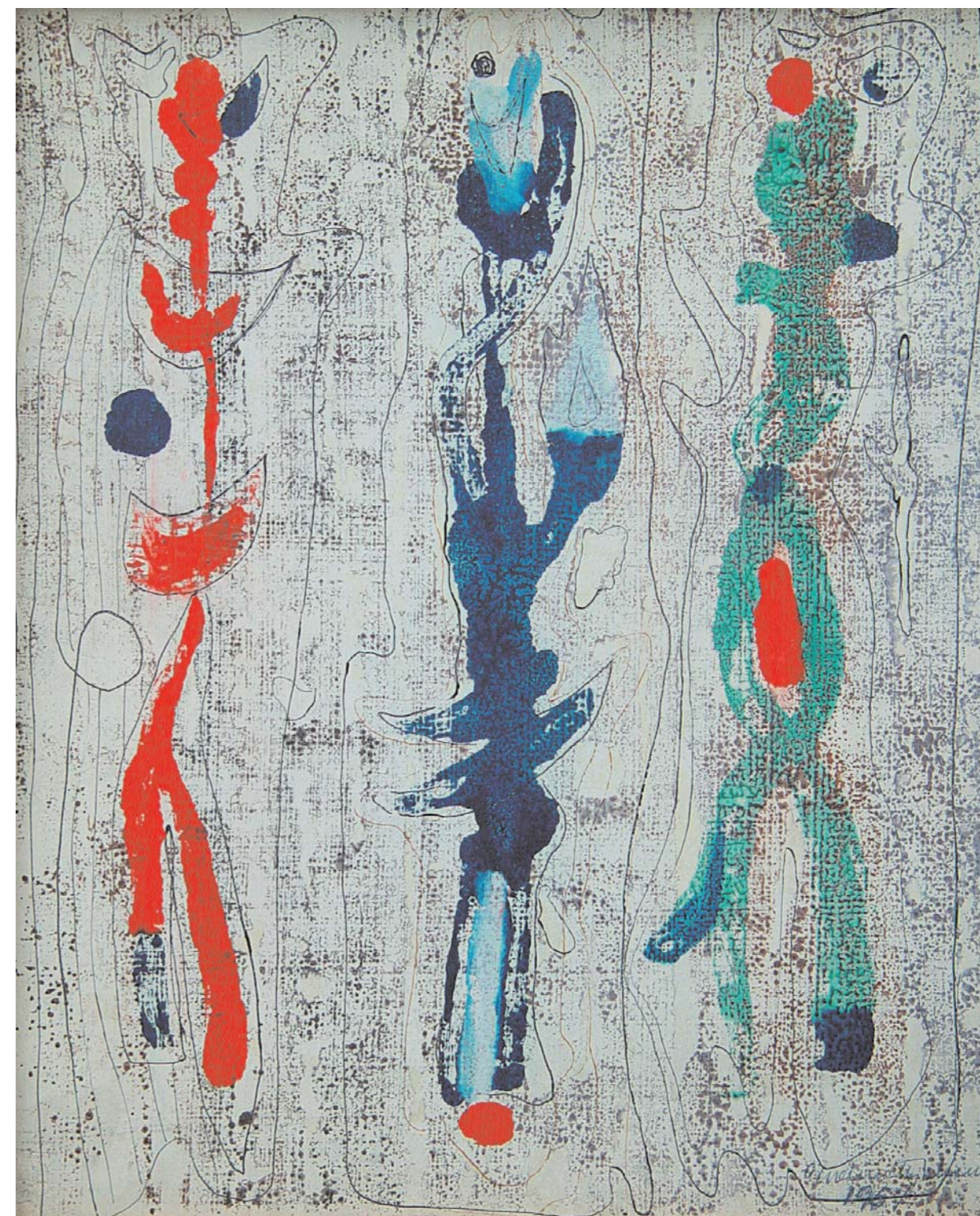
Páratelt fojtó / Humid and Suffocating, 1957



Növekedés / Growth, 1957



Ahol erőszak volt / Where Aggression Has Been, 1958



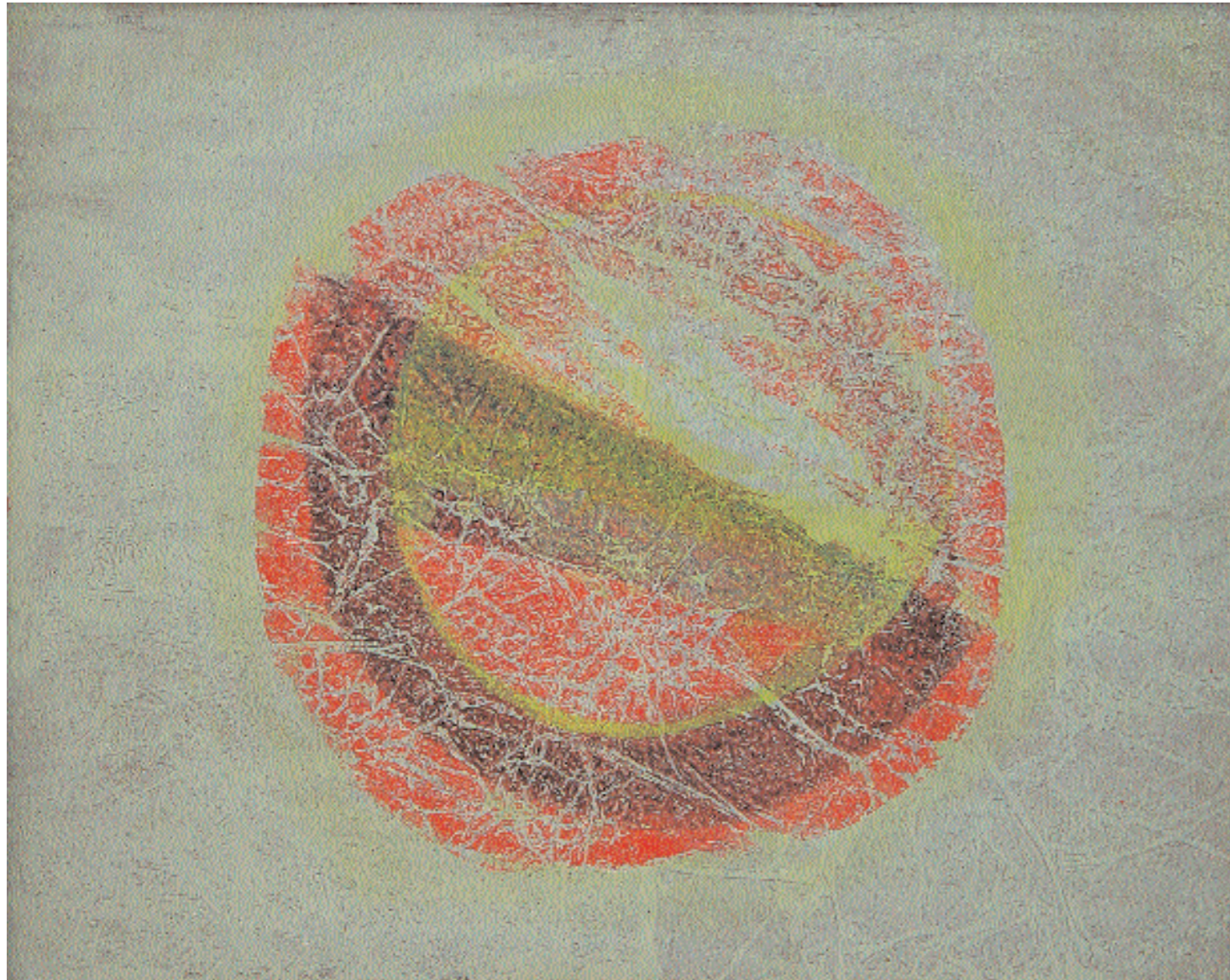
Trió / Trio, 1957



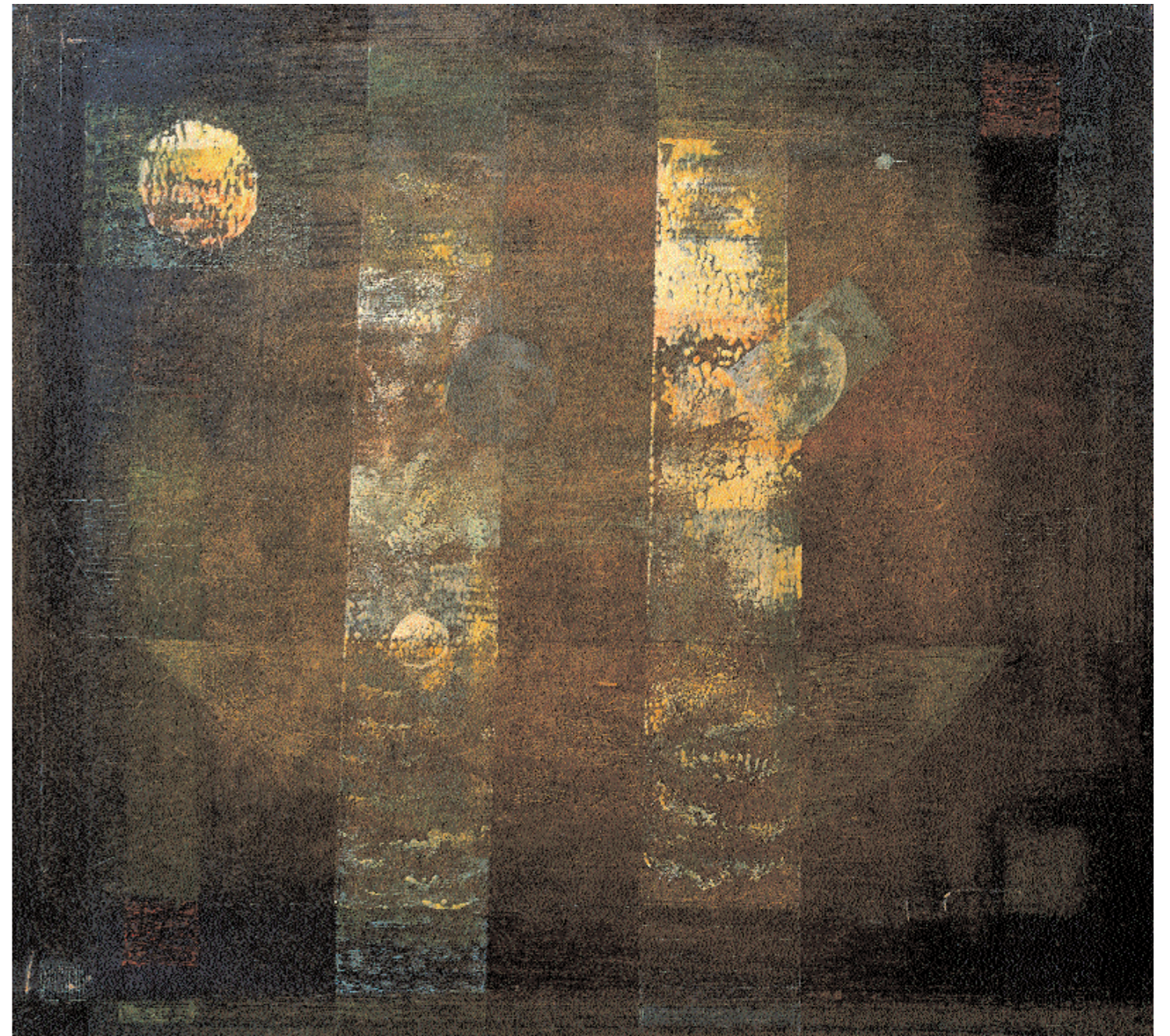
Növő struktúra / Growing Structure, 1959



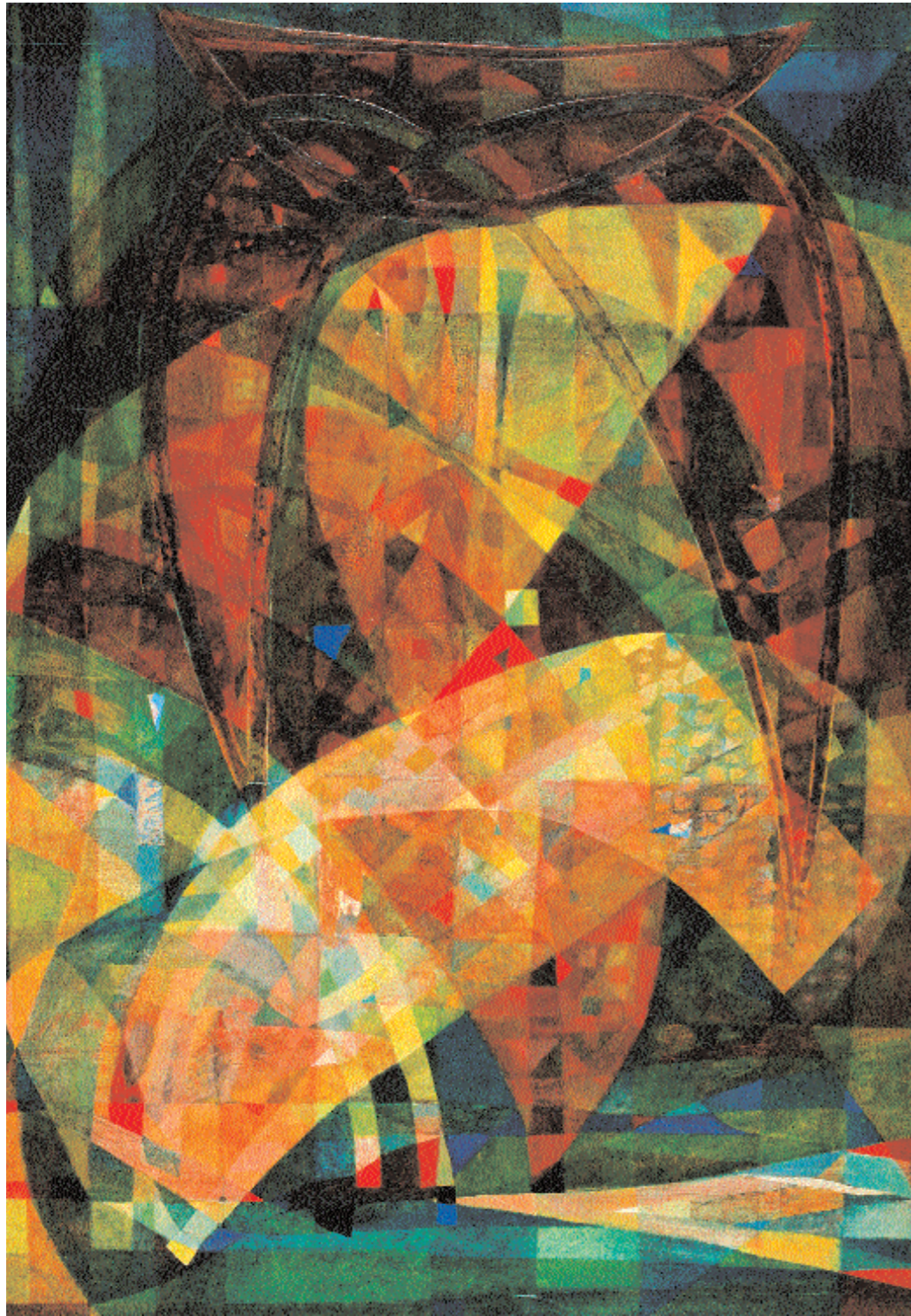
Parabola / Parabola, 1958



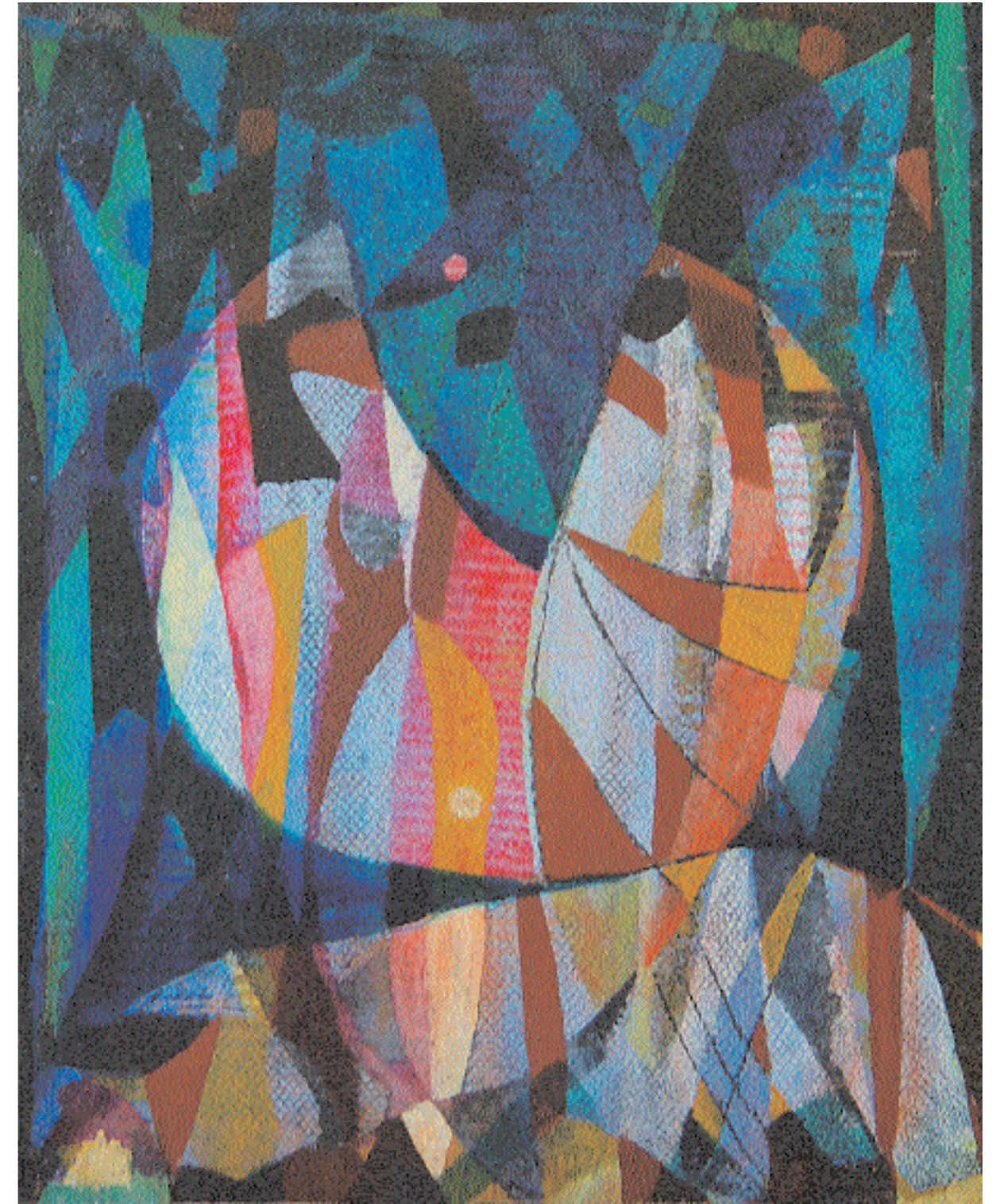
Kozmikus test / Cosmic Body, 1958



Parton / Ashore, 1958



Elmozduló formák / Displaced Forms, 1959



Ragadozó / Predator, 1959



Növényi formák égitesttel / Floral Forms and a Celestial Body, 1958



Kétneműek / The Hermaphrodites, 1959



Sarjadás fent és lent / Proliferation Up and Down, 1962
▶ Metamorfózis / Metamorphosis, 1960

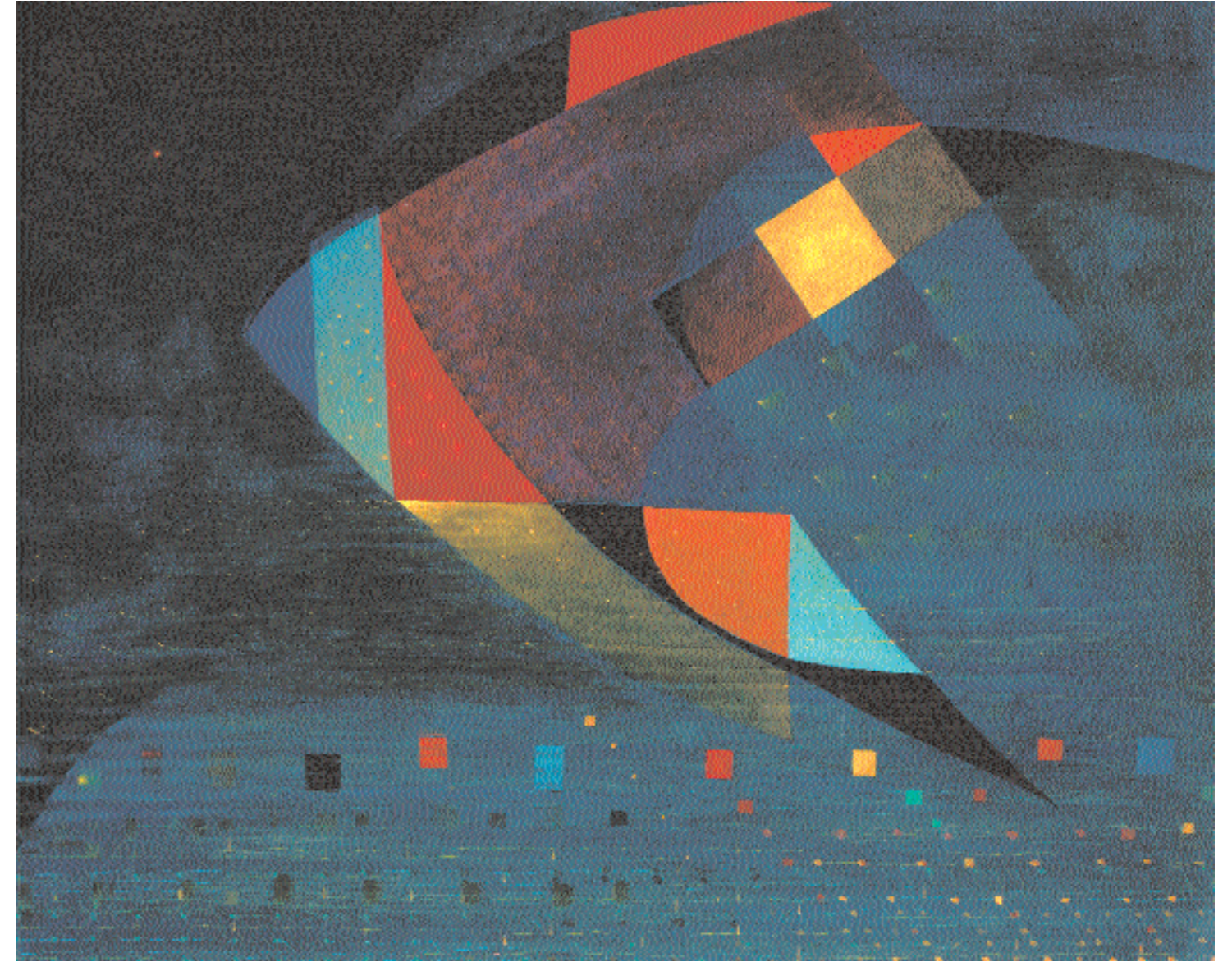
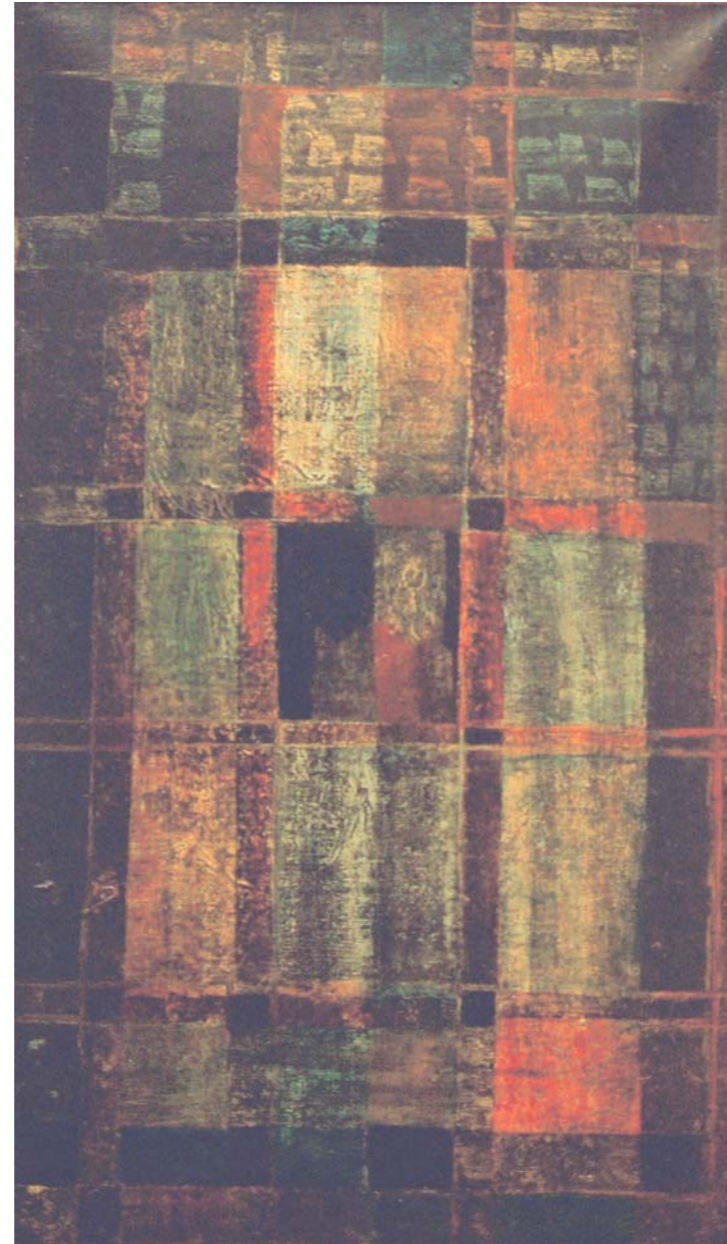




Műtét / Surgery, 1960

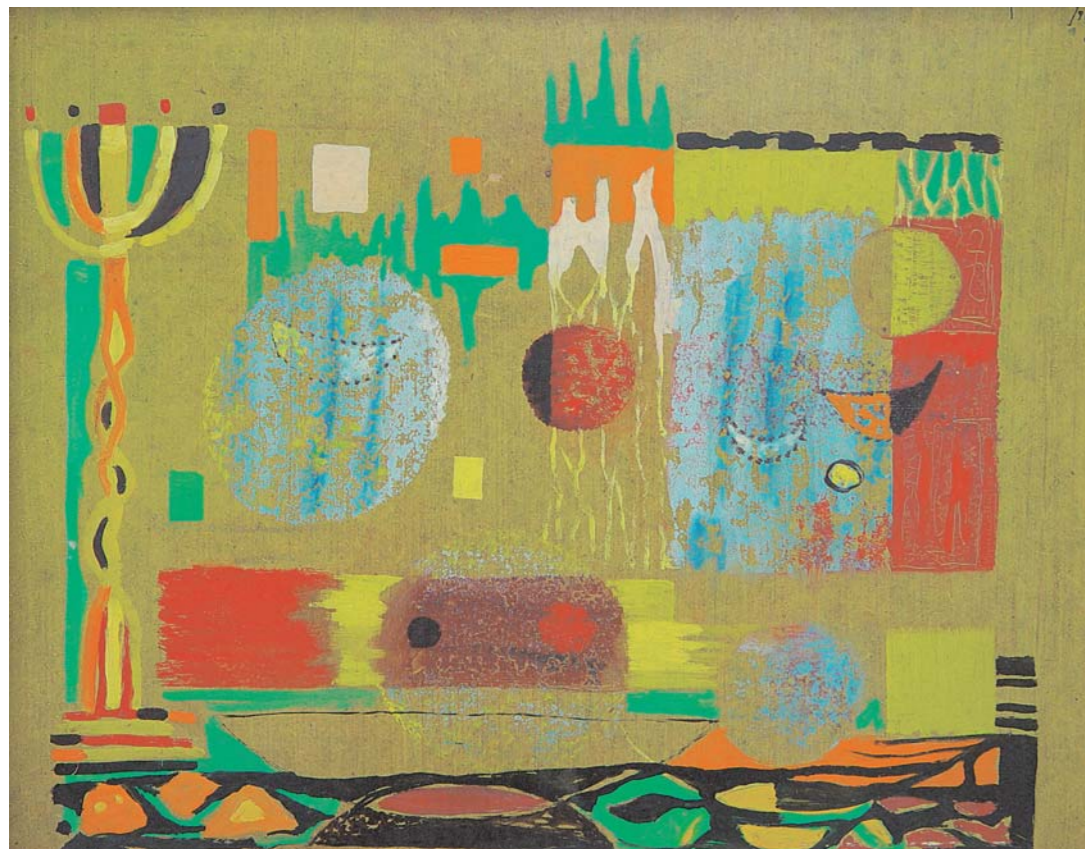


A mag / The Seed, 1960



Terv / Plan, 1962
▼ Tükröződés / Reflection, 1960

Távolodás a földtől / Departing from the Earth, 1959



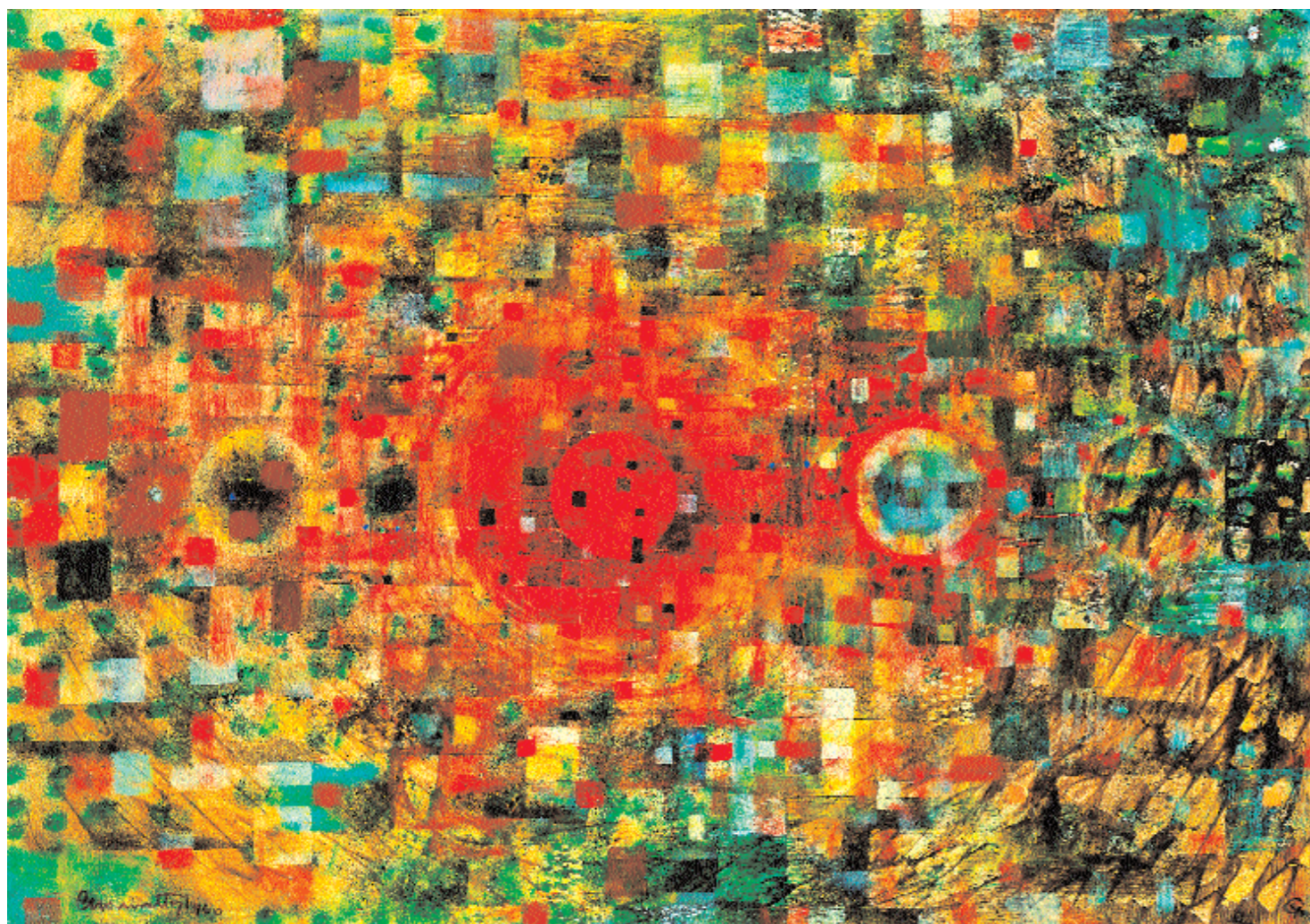
Atompusztulás / Atomic Destruction, 1960
Lelet / Finding, 1960 ▶
Kultikus jelek / Cultic Symbols, 1959 ◀



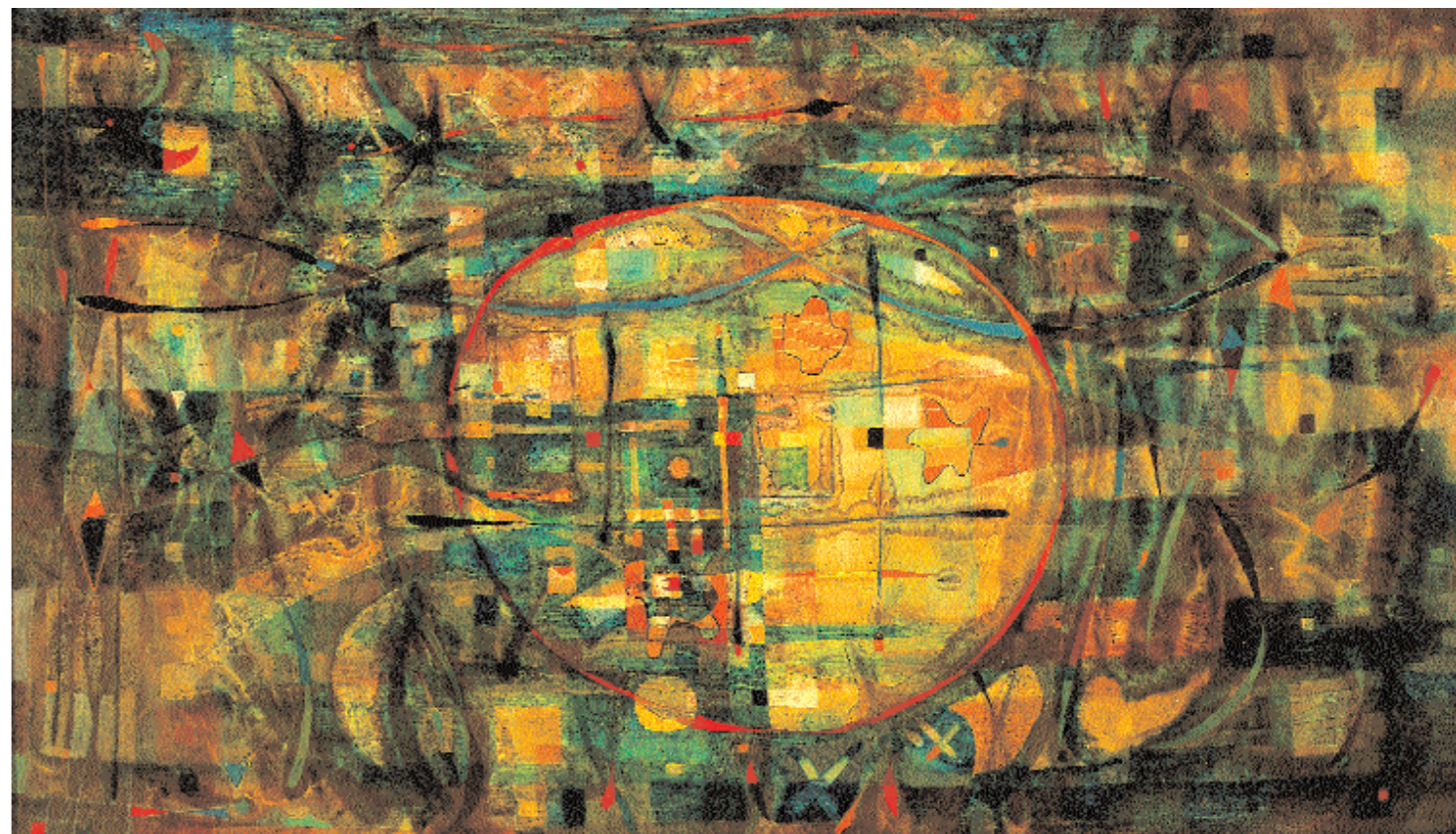
A bevehetetlen / The Unconquerable, 1960



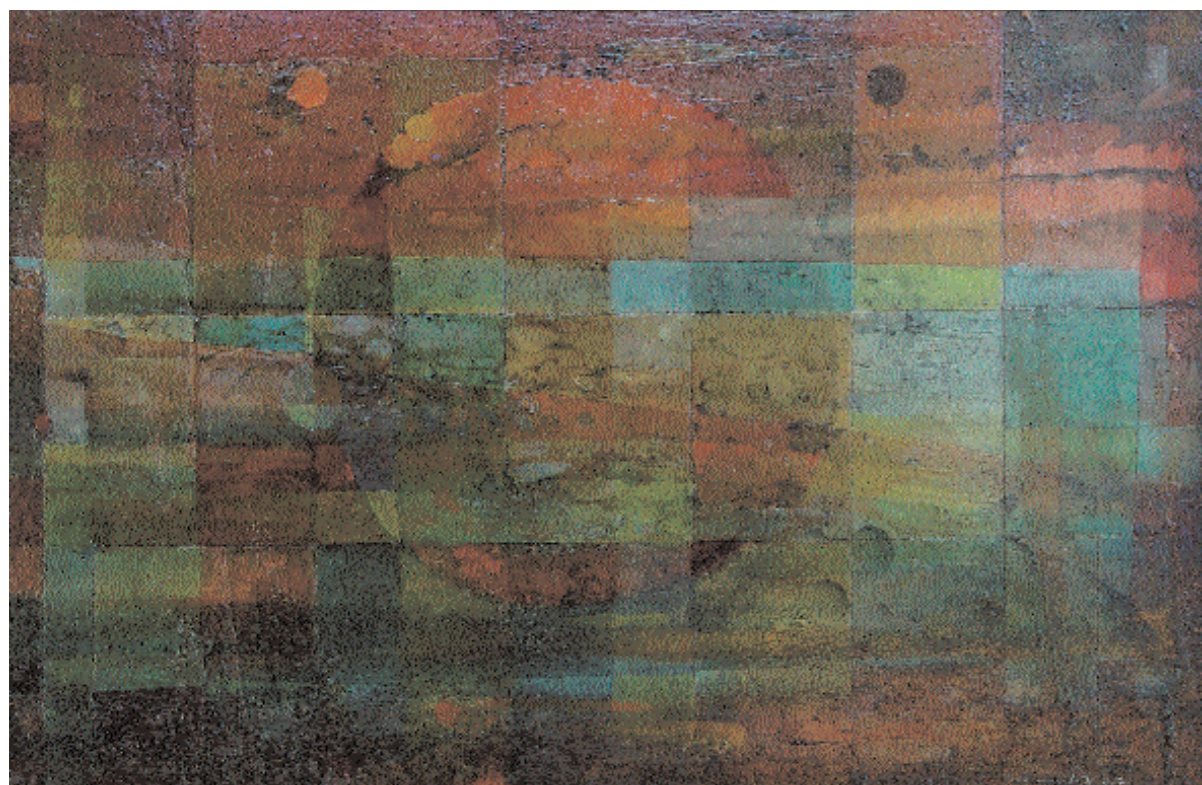
Áramló struktúra / Streaming Structure, 1960



Kompozíció / Composition, 1960



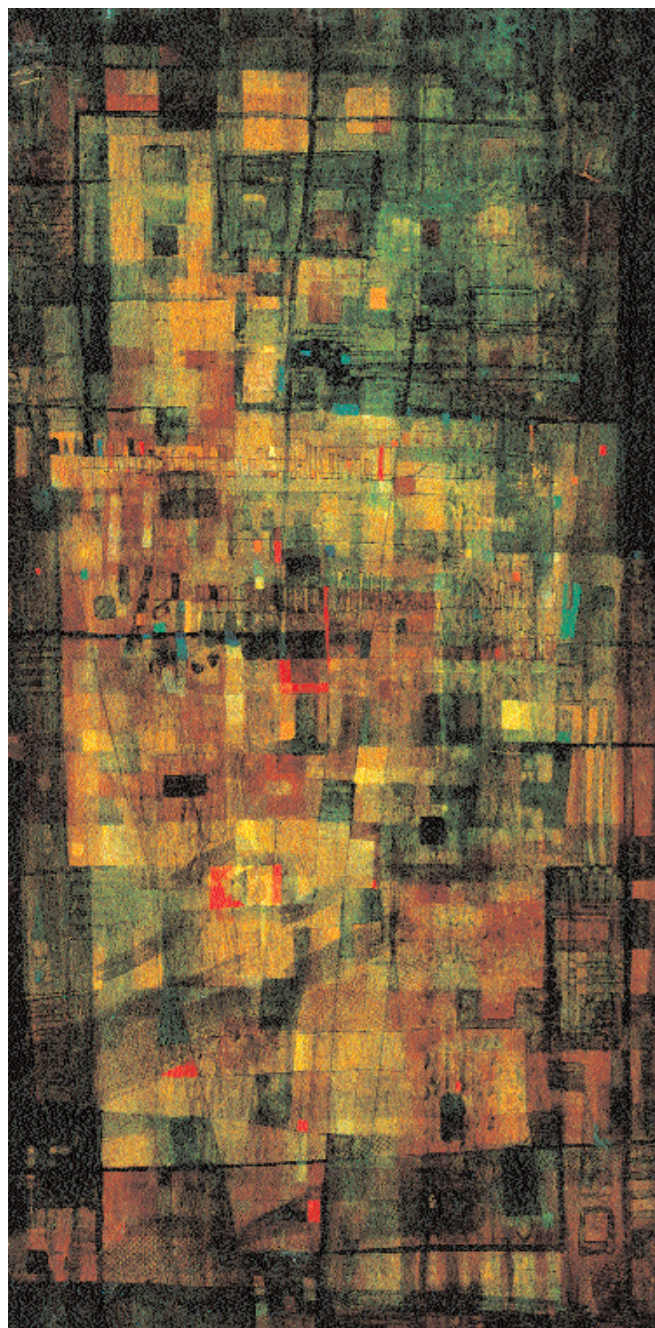
Mikrovilág / Microworld, 1960



▲ Kozmikus test II. / Cosmic Body II., 1958
Pesszimista történet / Pessimistic Story, 1961



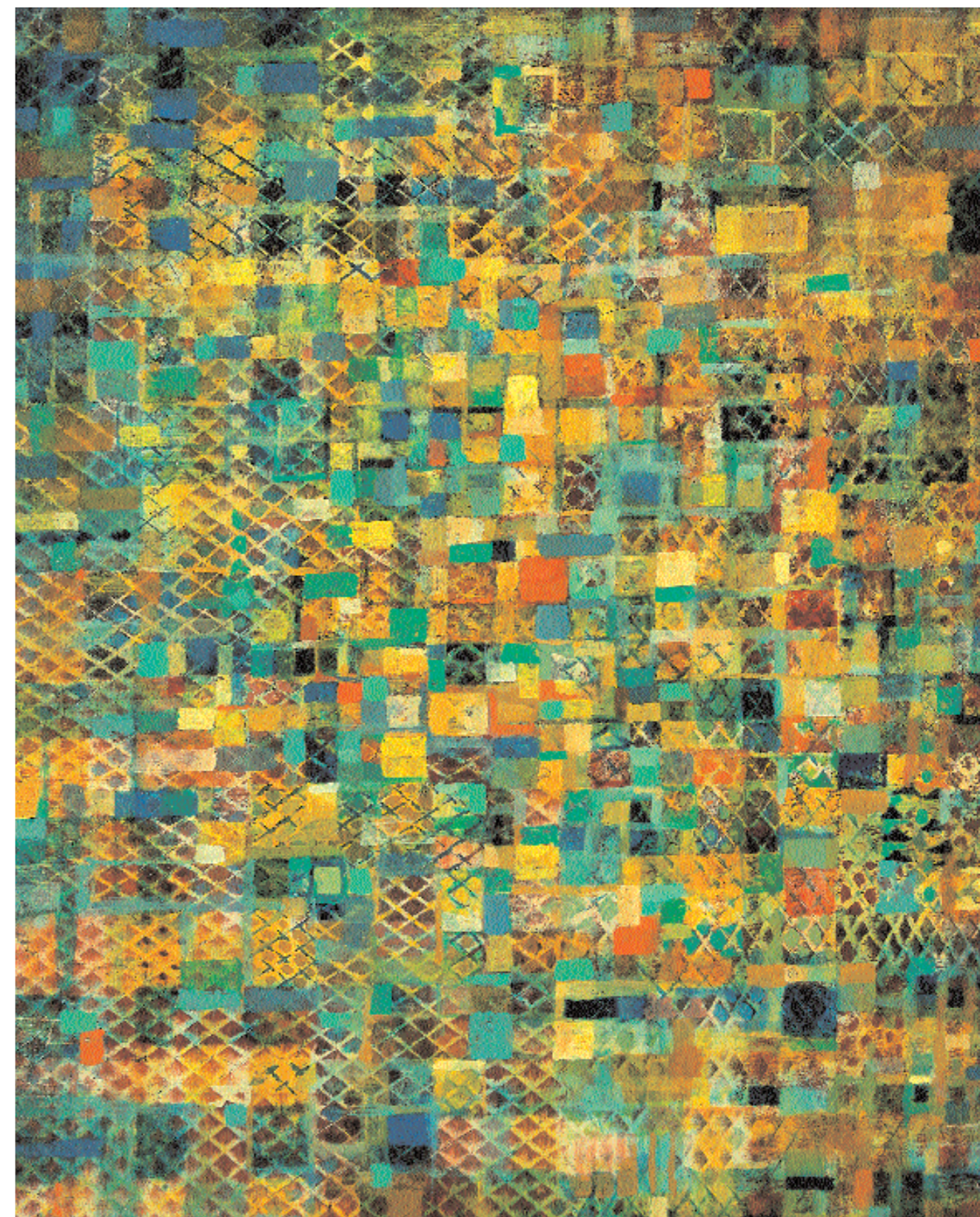
Emlékezés / Remembrance, 1962



▼ Szokatlan látvány / Unusual Spectacle, 1963
▶ Építmények közt / Between Constructions, 1962
▶ Kegytárgyak / Devotional Objects, 1962



Ma a város ritmusa / The Rhythm of the City Today, 1962



Kompozíció / Composition, 1961



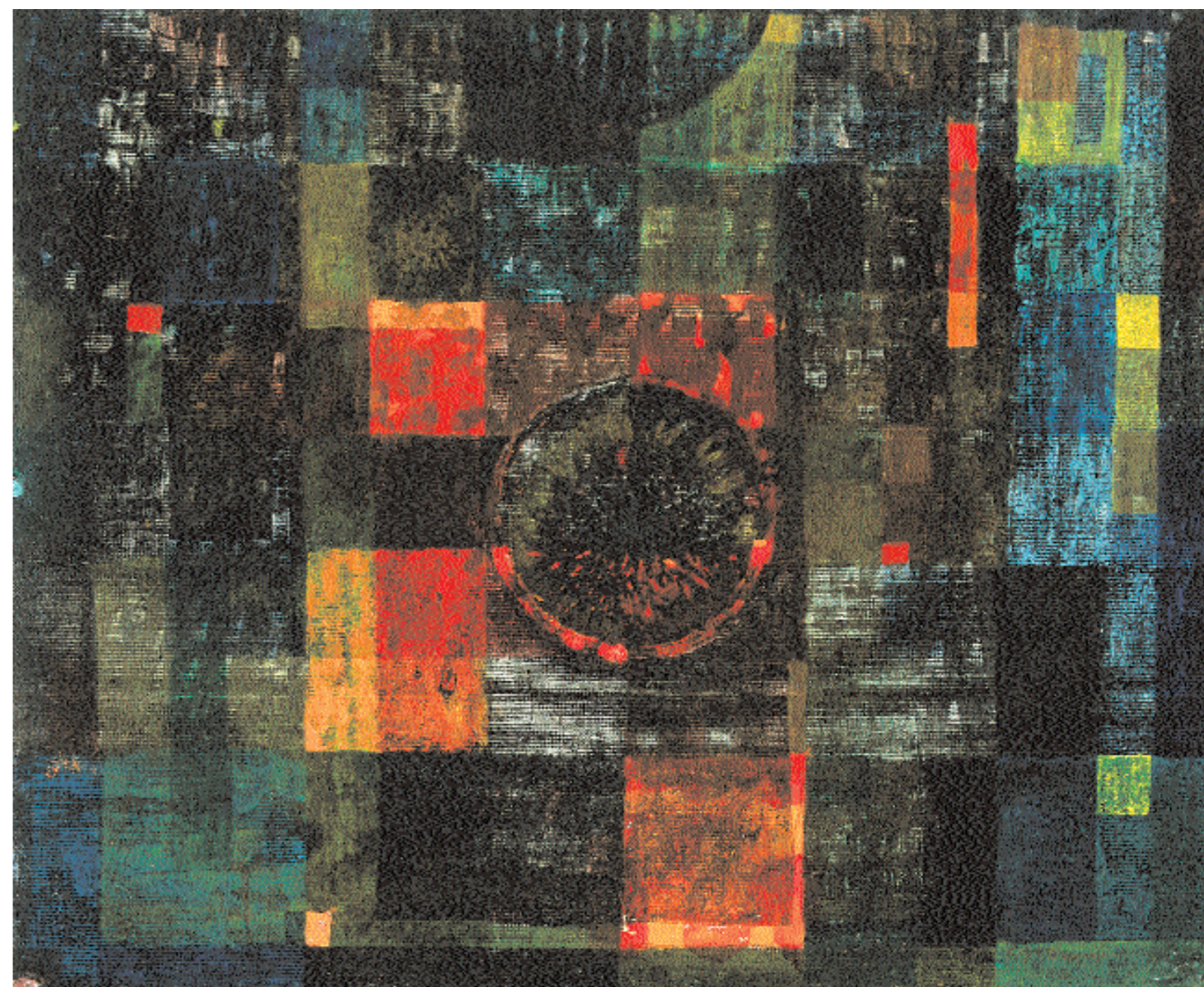
Felkelő nap / Rising Sun, 1962



Búcsúban / Church-ale, 1964



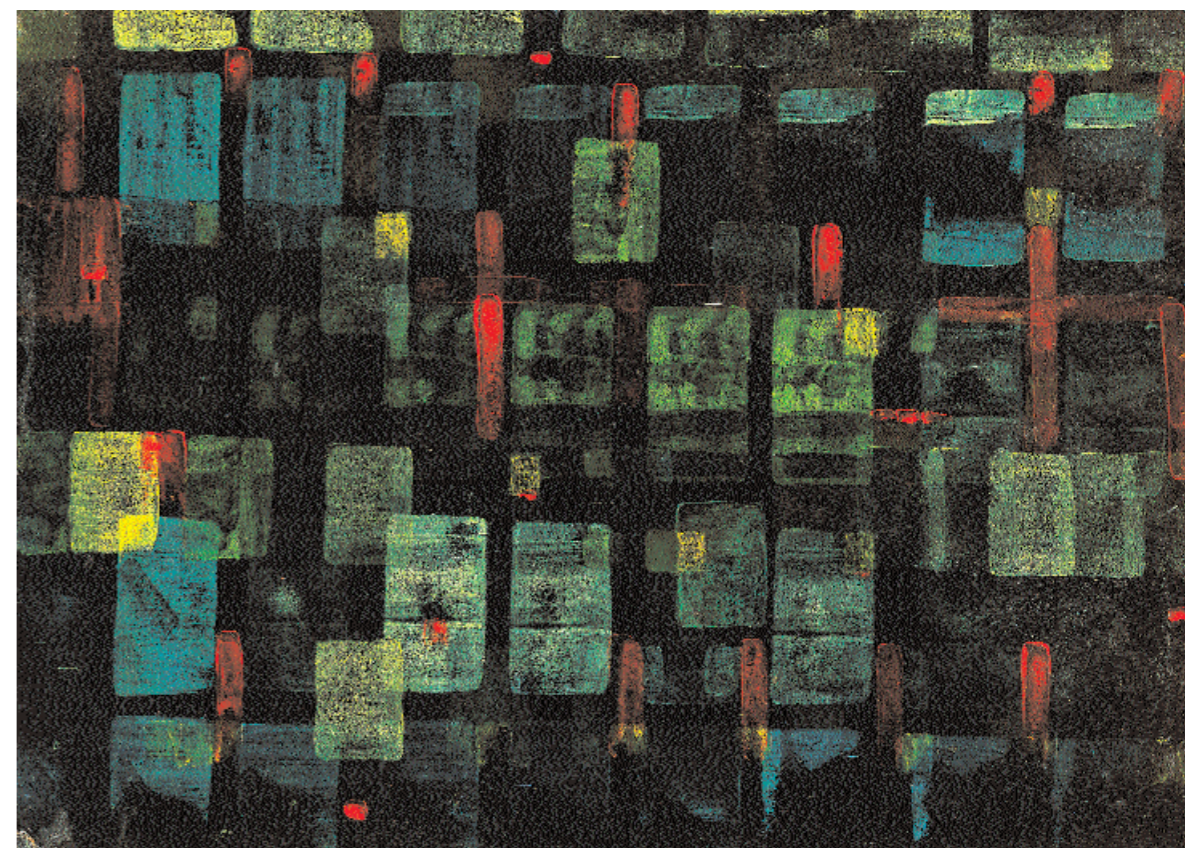
Atomkísérlet I. / Atom Experiment I., 1964



Csodálkozó vörös / Wondering Red, 1964



▼ Izzó / Glowing, 1962
▶ Ritmusok / Rhythms, 1963
▶ Nyálkás zöld / Glairy Green, 1963





Ekémnek / To My Dearest Eke, 1964



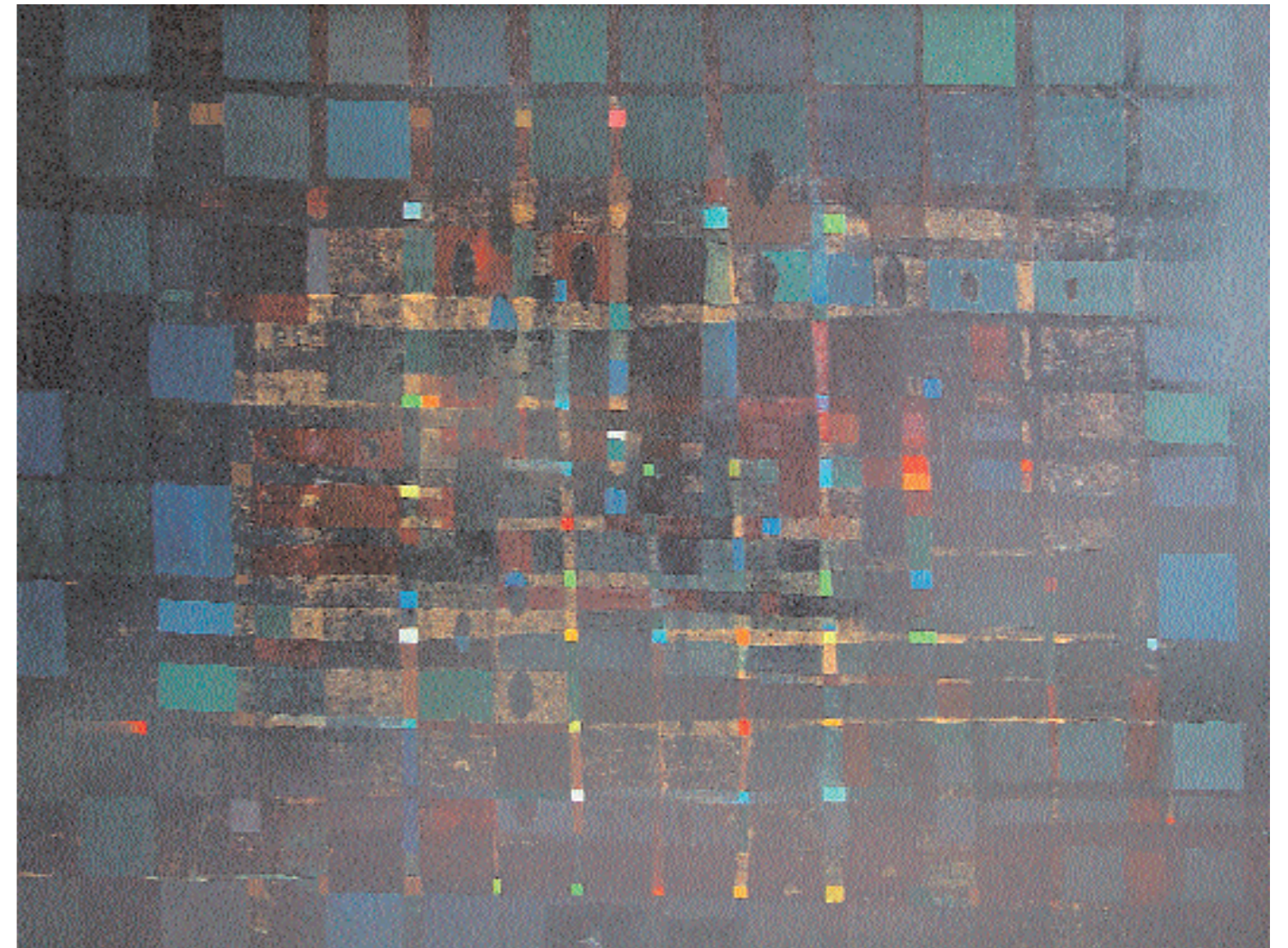
Vihar előtt / Before Tempest, 1963



Áttúnó vörös kör / Circle Dissolving into Red, 1964
Hullámritmus / Rhythm of Waves, 1964 ◀



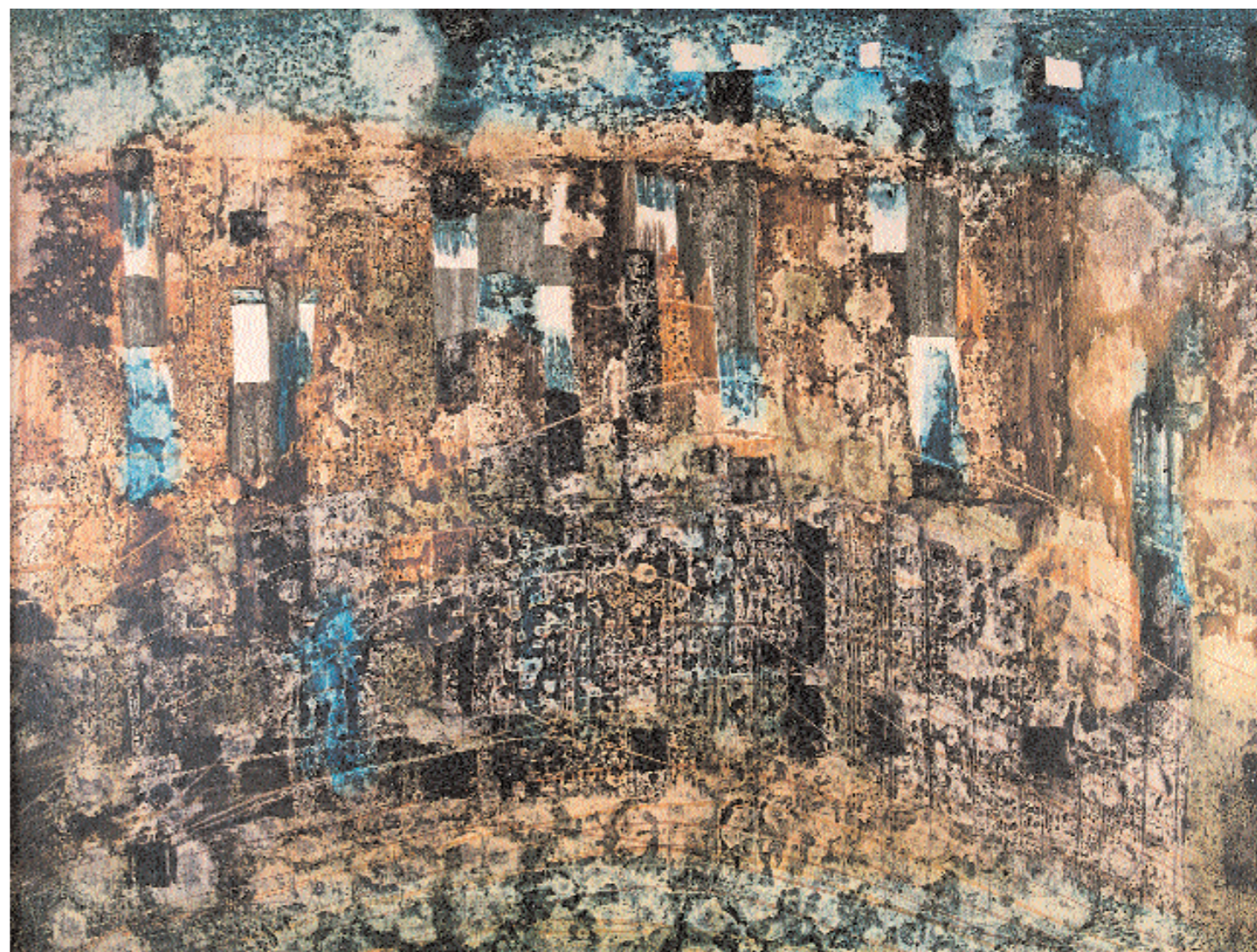
Figurák az ablakban / Figures in the Window, 1964



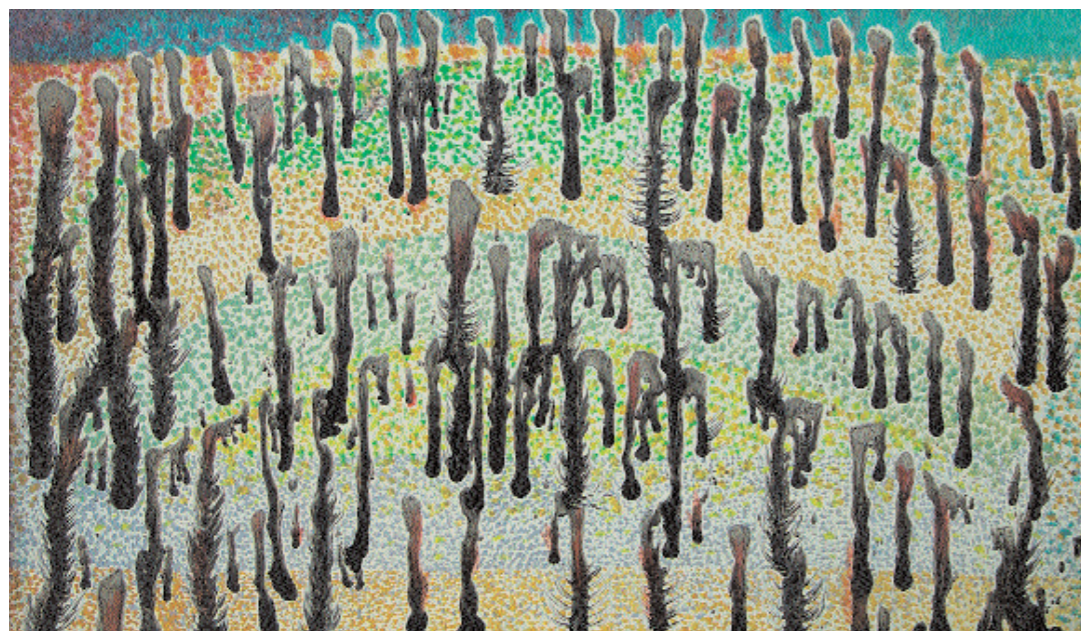
In memoriam Kassák / In Memoriam Kassák, 1964



Hullámzó árnyak / Wavering shadows, 1964



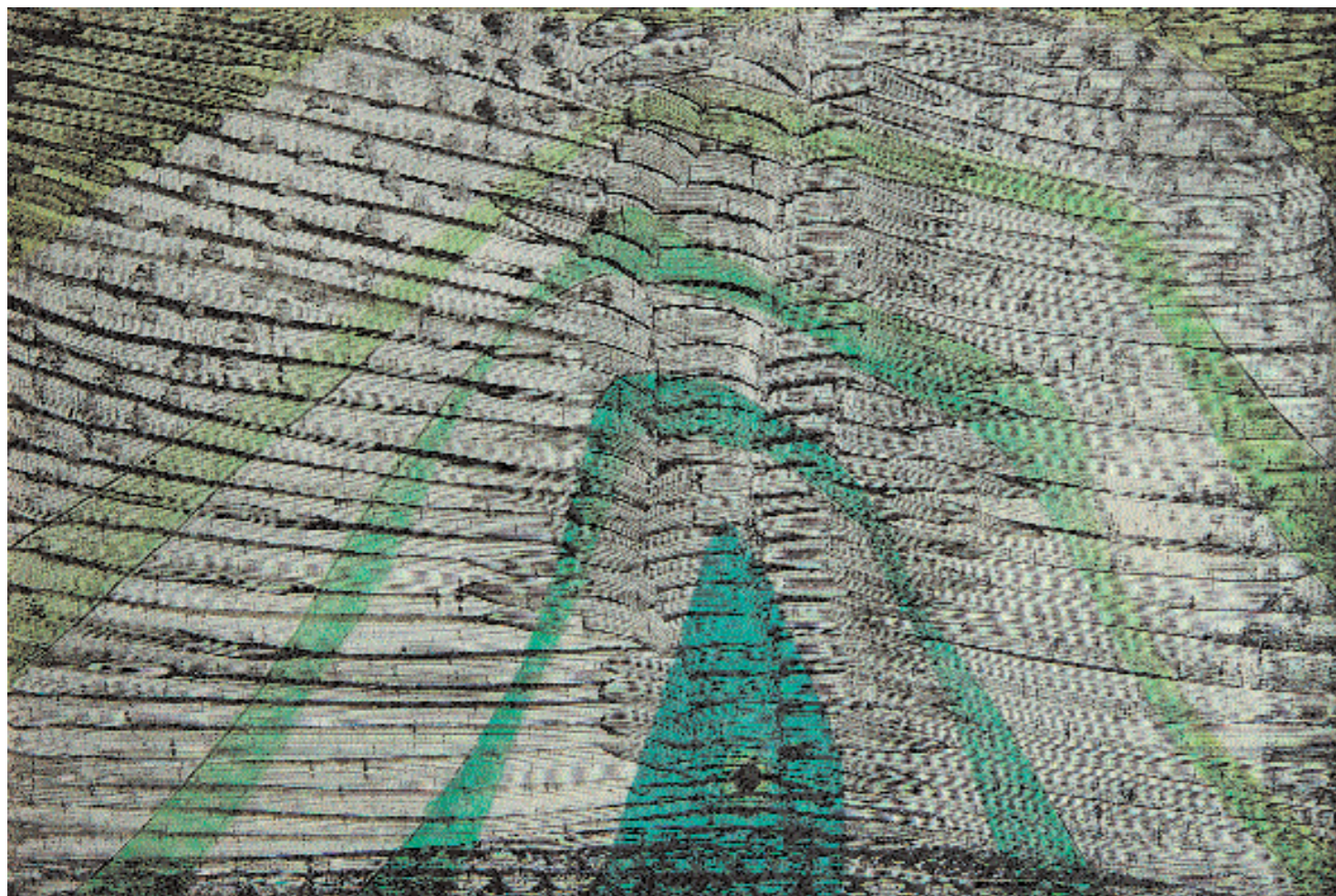
Így nem / Not This Way, 1964



Valahol csírázik / Somewhere Sprouting, 1964
▲ Viszony / Relation, 1964



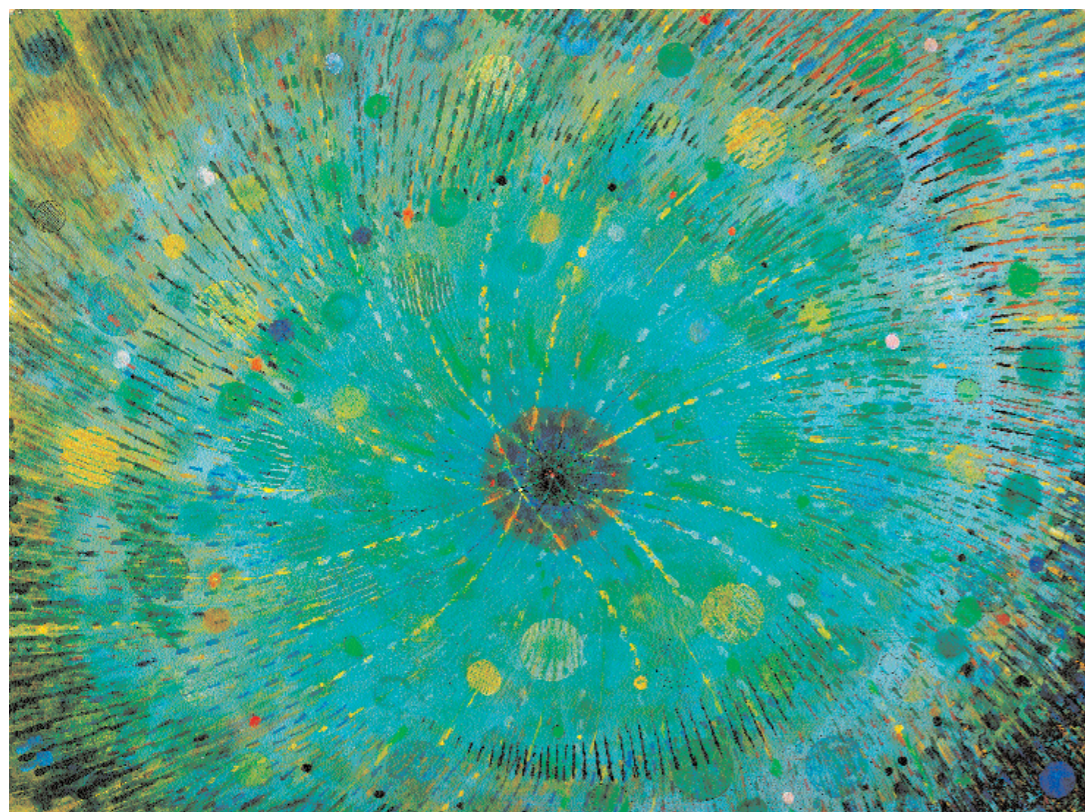
Remateriális / Rematerial, 1964



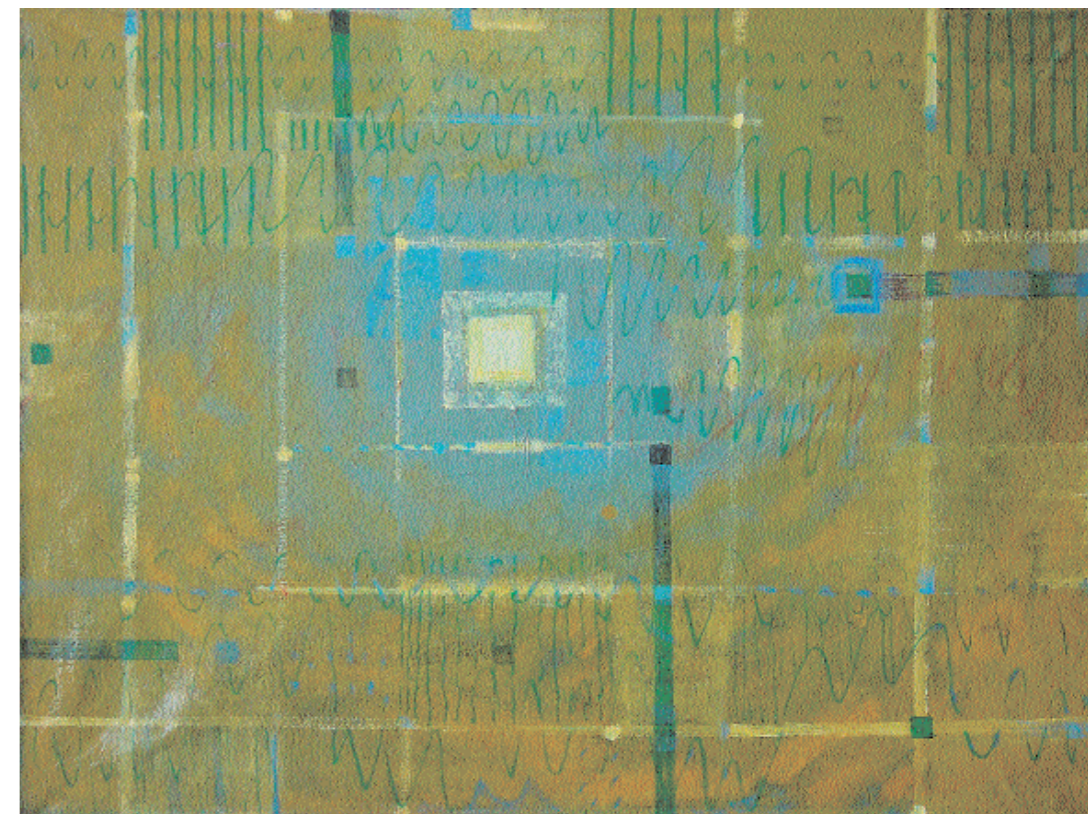
Parabola rétegek / Parabola Layers, 1964



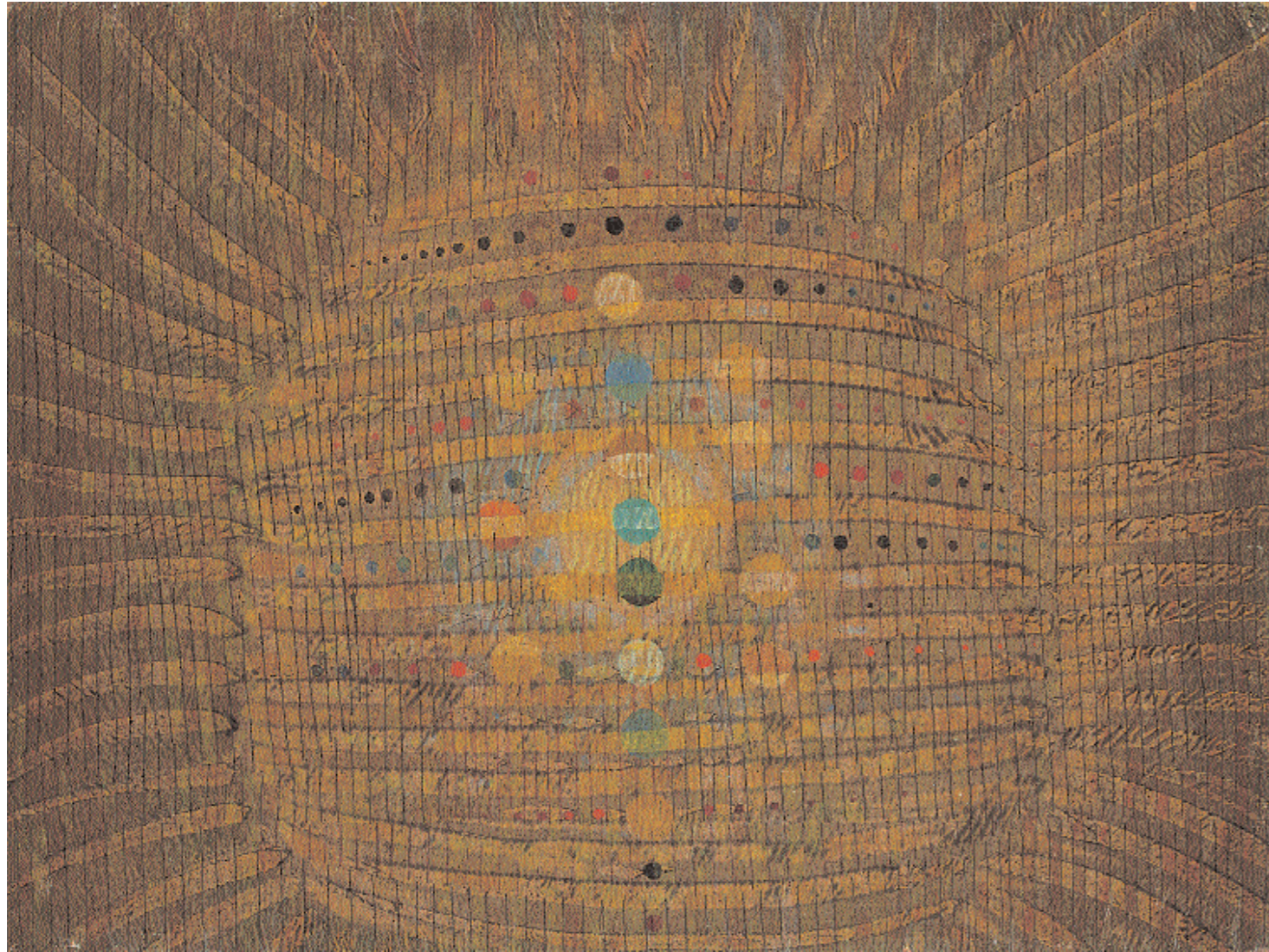
Kulturrétegek / Culture Layers, 1964



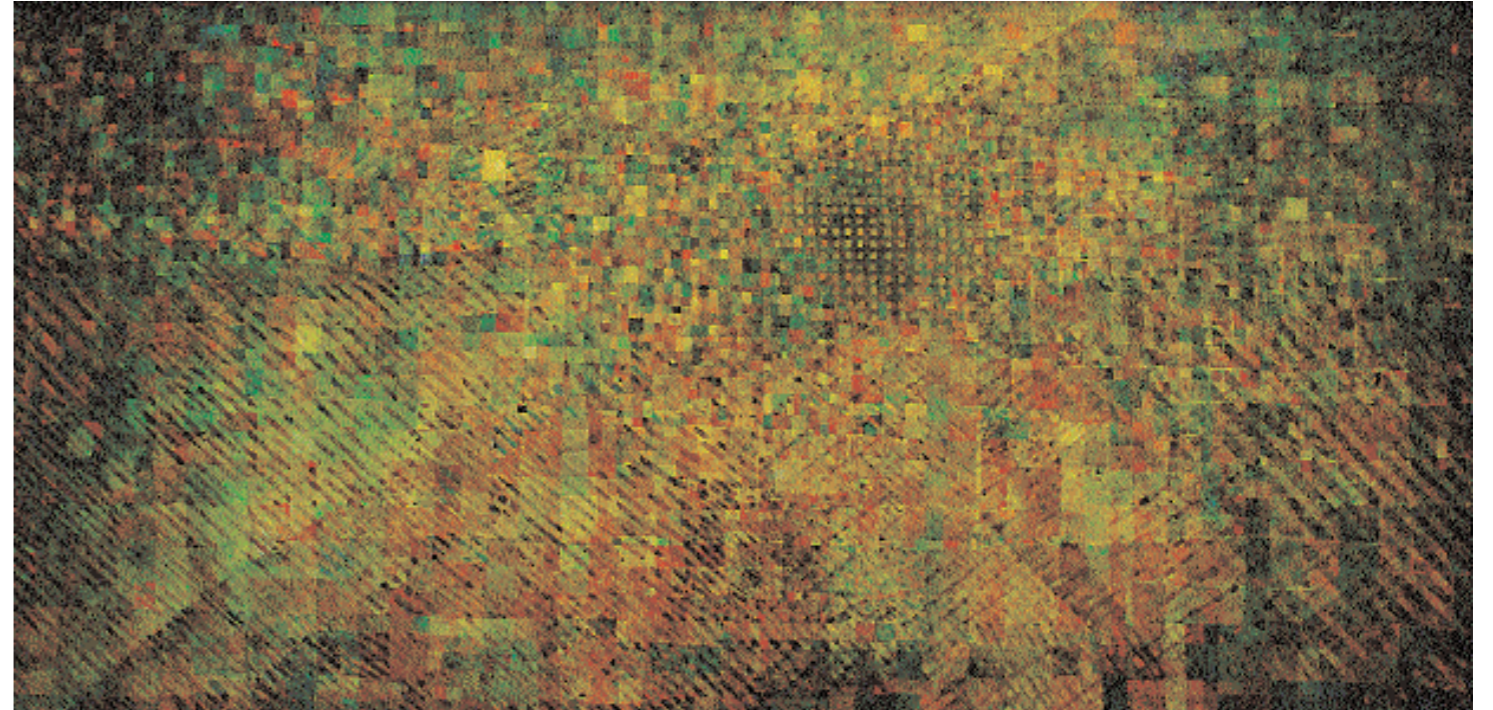
▲ A virág is kozmikus / The Flower is cosmic too, 1966
Virág organizmus / Flower Organism, 1966



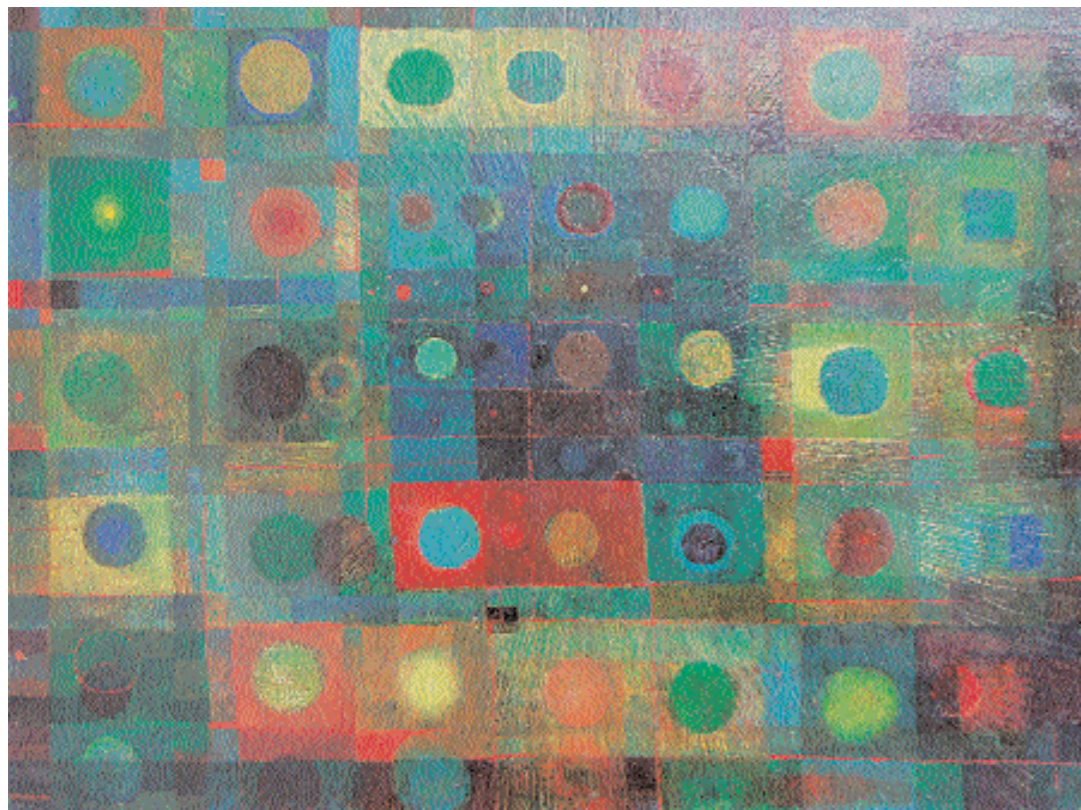
Konstruktív találkozás egy strukturával / Constructive Meeting with a Structure, 1967 ▲
Növényi ritmusok / Plant Rhythms, 1966



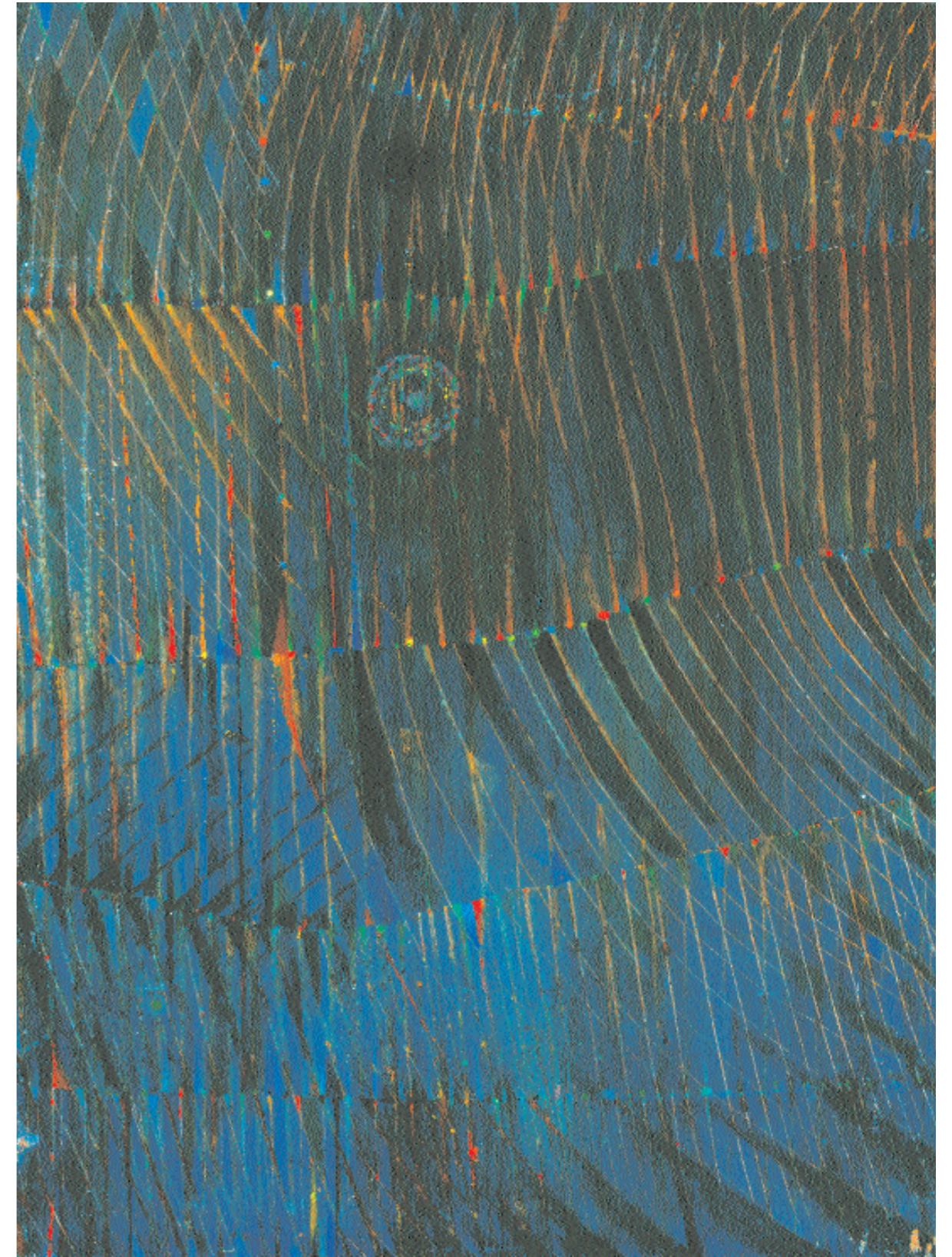
Homogén anyag, centrális sugárzás / Homogeneous Material, Central Radiation, 1966



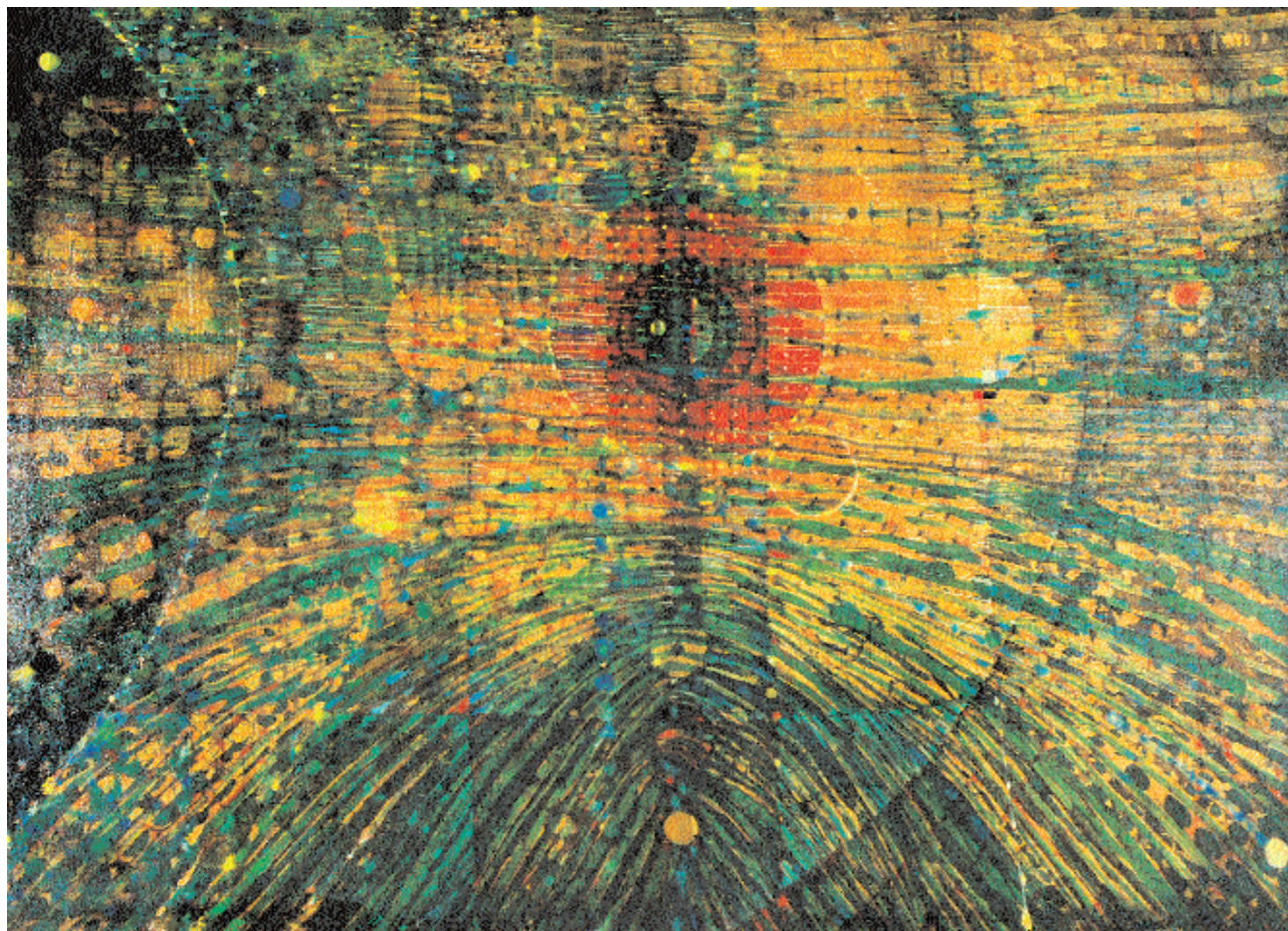
Téridő a világvétben / Space-time in the World-view, 1967



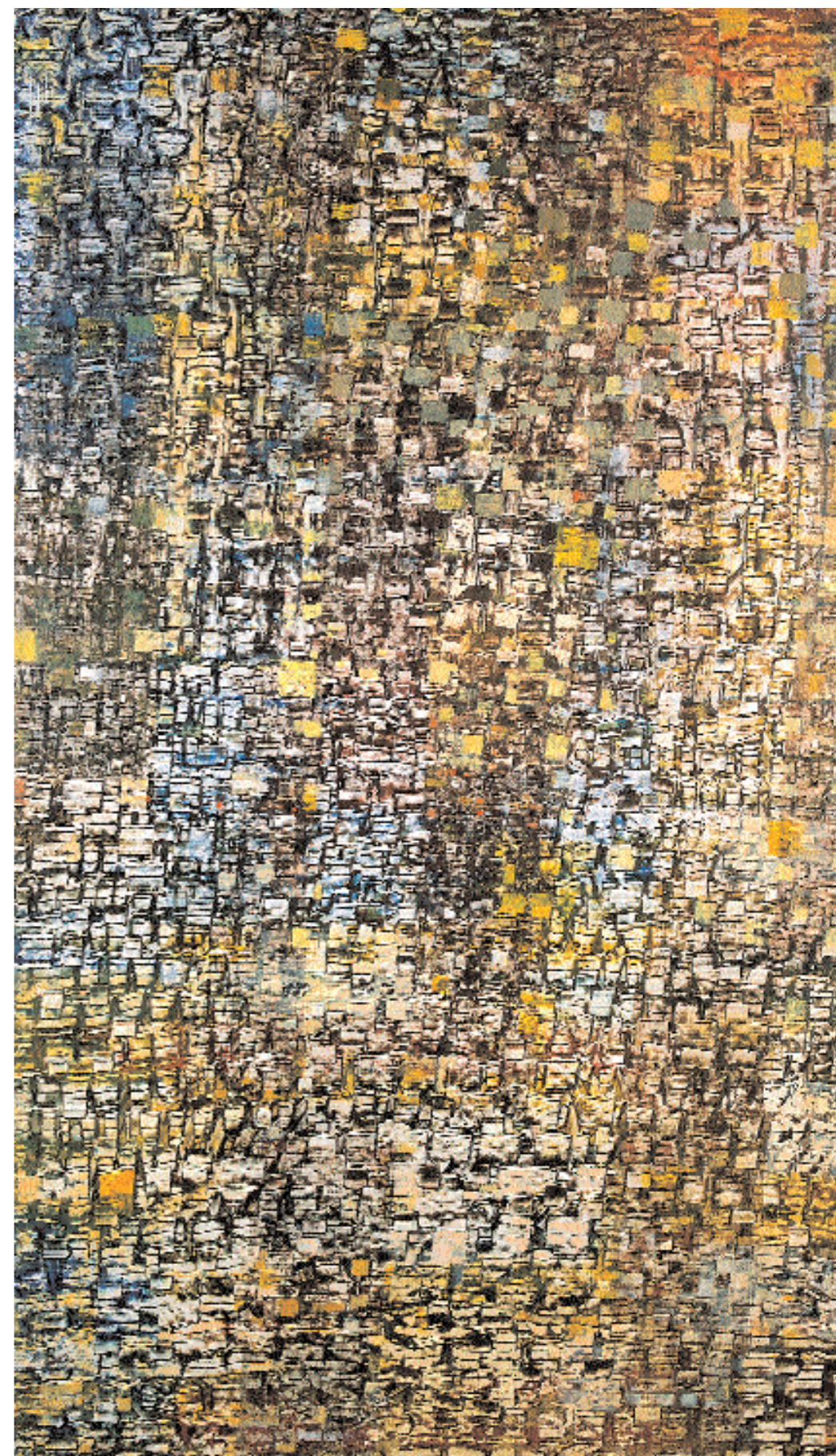
▲ **Gazdag lelet / Rich Find, 1967**
Jelenség és új tér / Phenomena and New Space, 1966

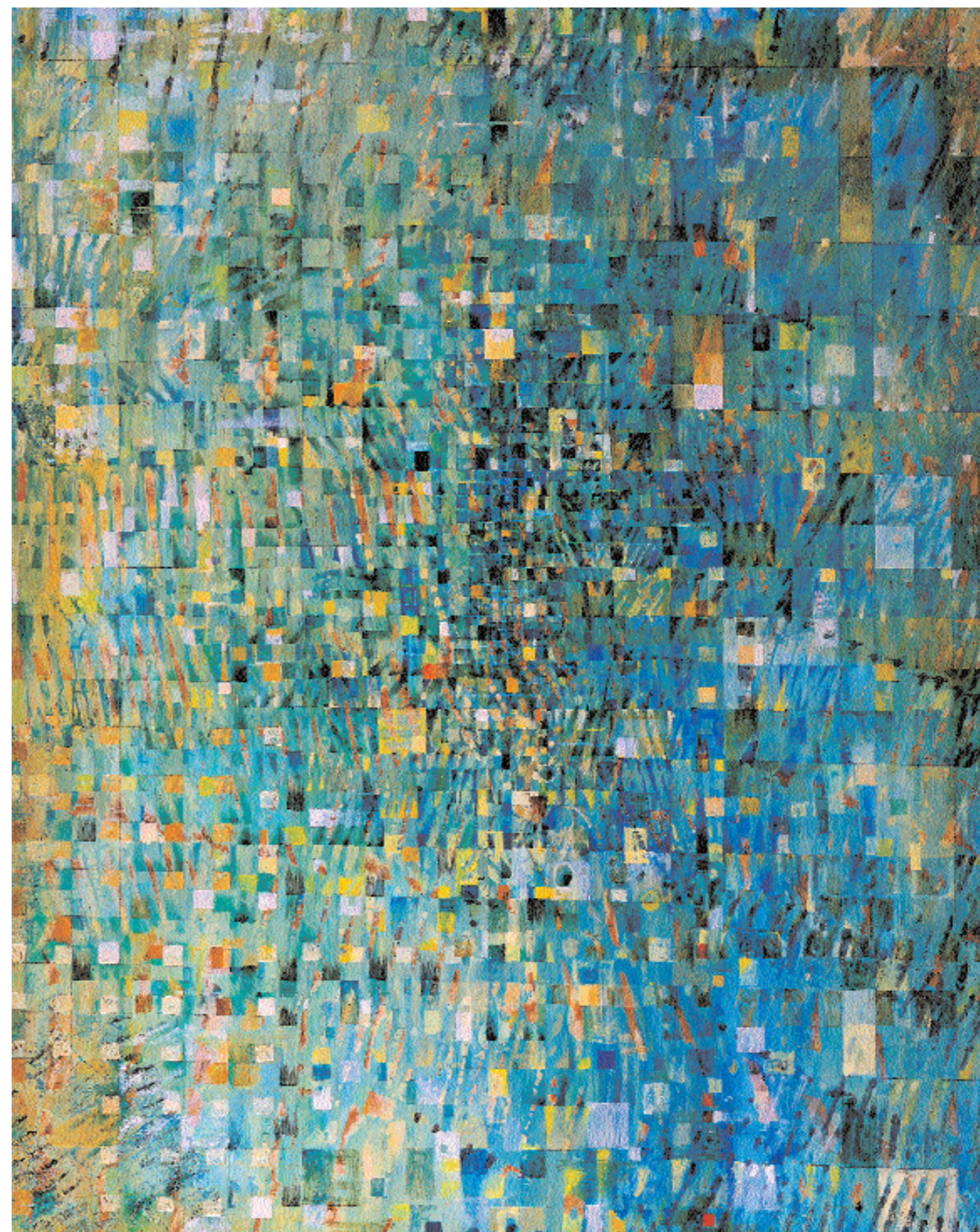
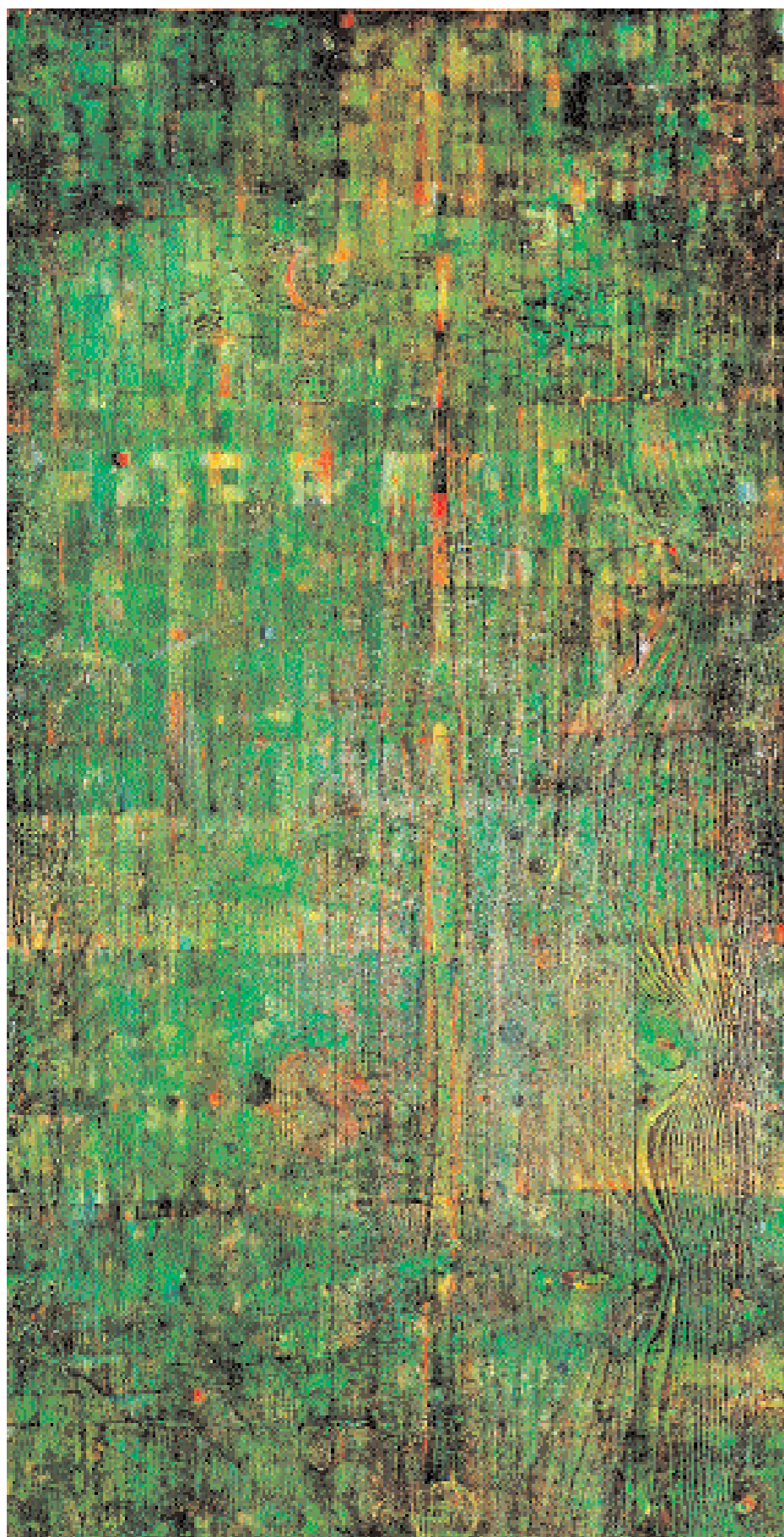


Ellentétes dimenziók találkozása / The Meeting of Contradictory Dimensions, 1967

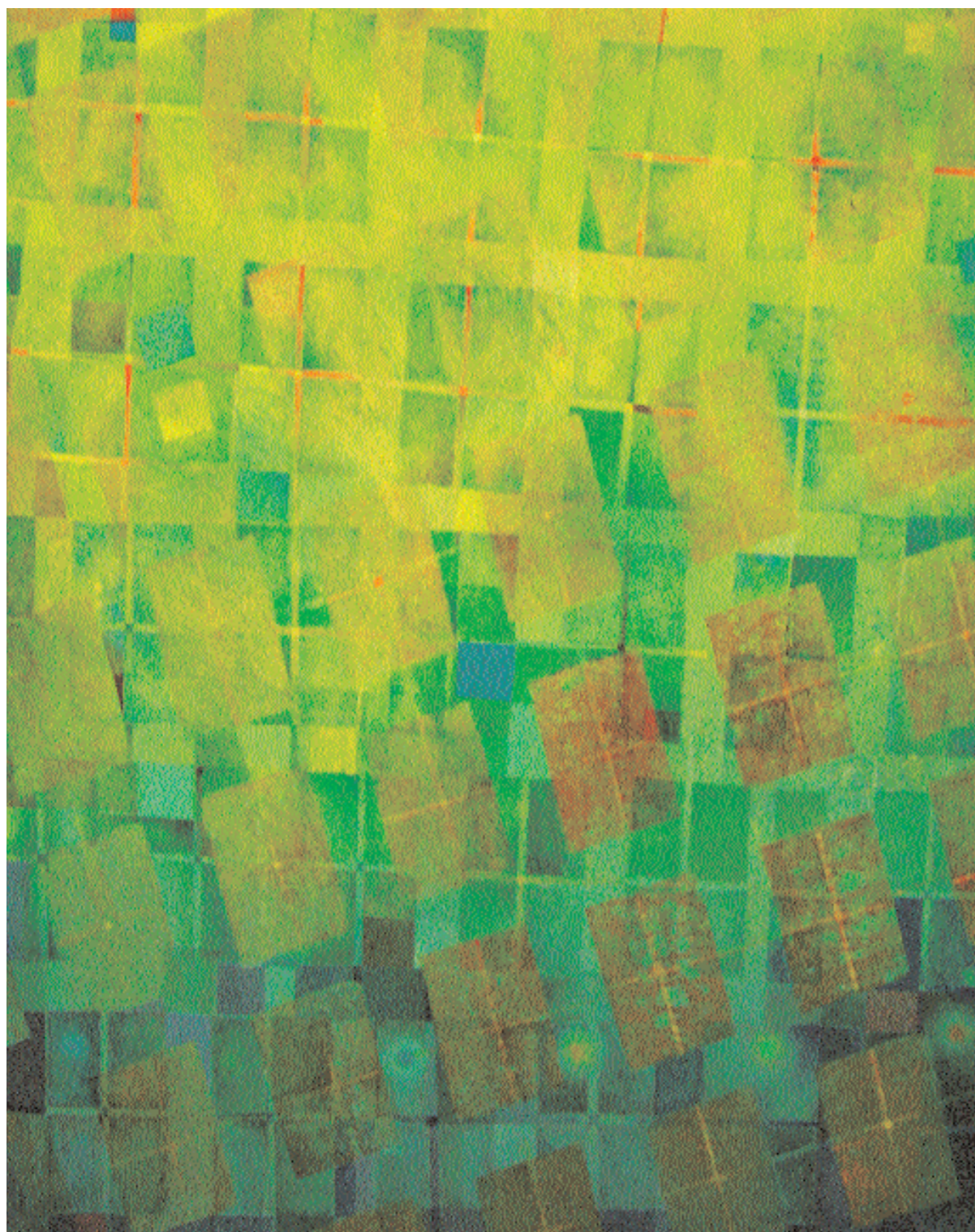


Makro formák, mikrostruktúra / Macro Forms, Microstructure, 1967
► Struktúrák a bányában / Structures in the Mine, 1967

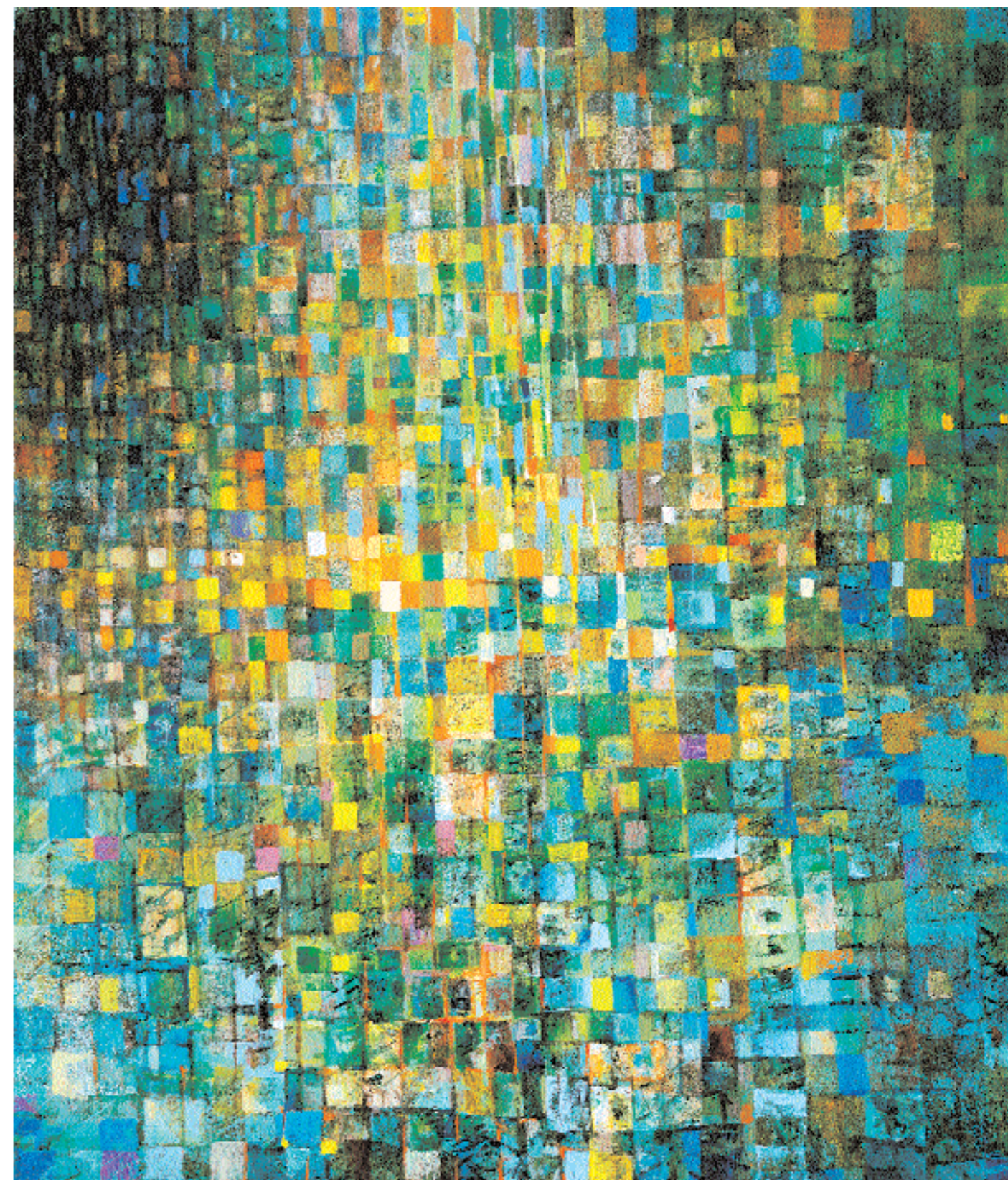




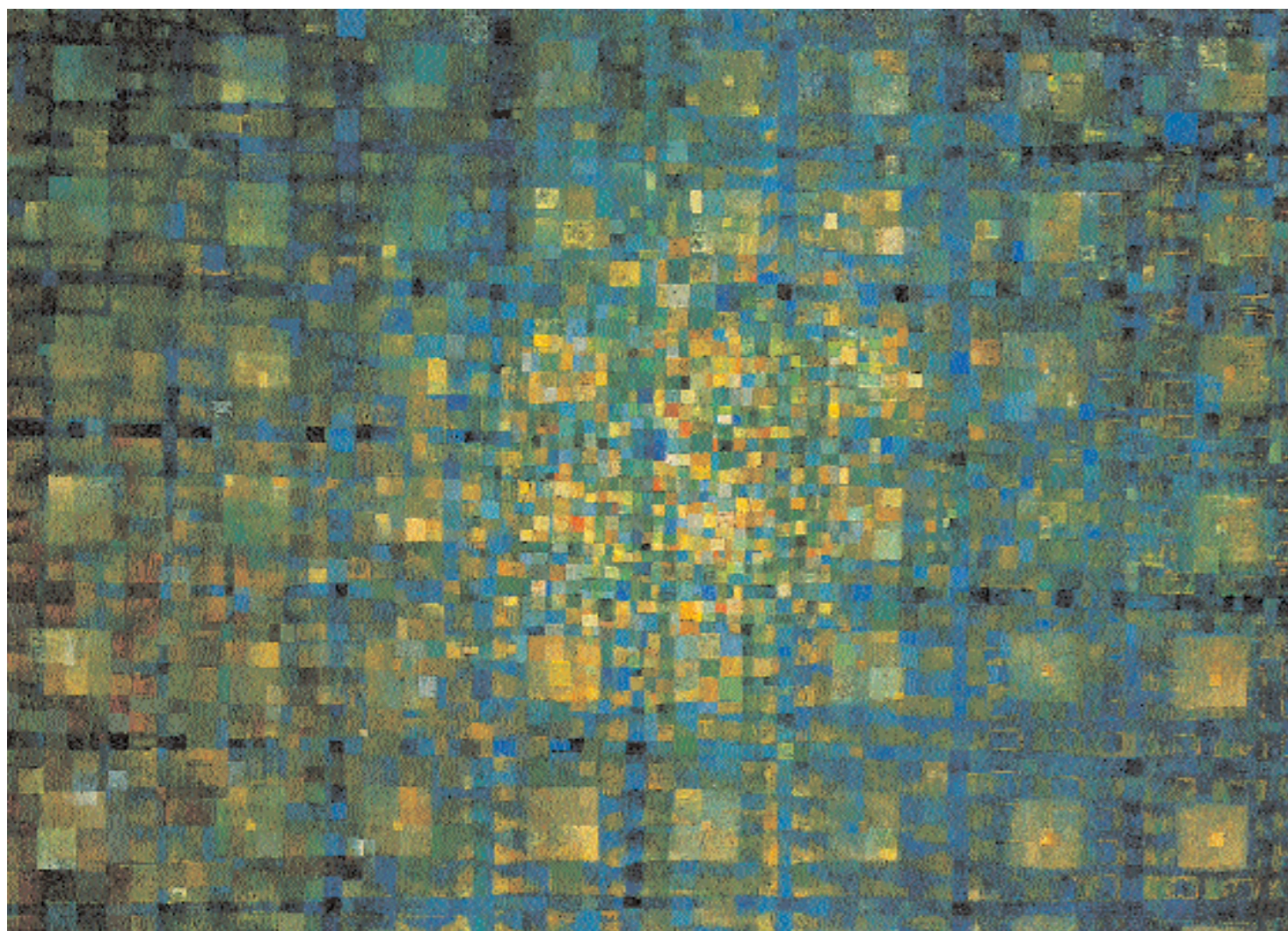
Harmónia centrális témával / Harmony with a Central Theme, 1968
Növényi élettér / Floral Territory, 1967 ◀



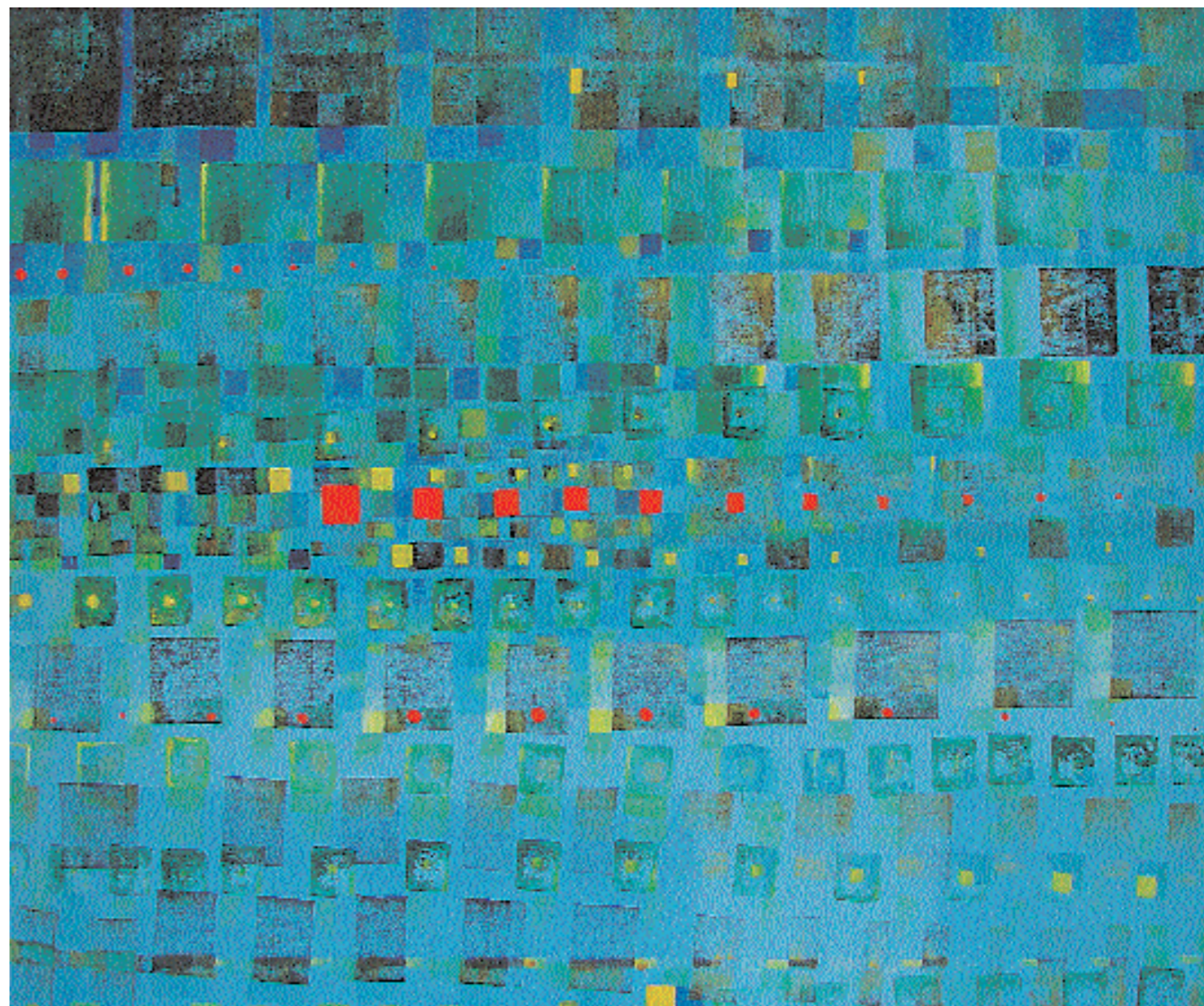
Hommage á Bartók (Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre) /
Hommage á Bartók (To his "Composition for Two Pianos"), 1968



Kompozíciós tér, / Composition Space, 1968



Konszonancia / Consonance, 1969



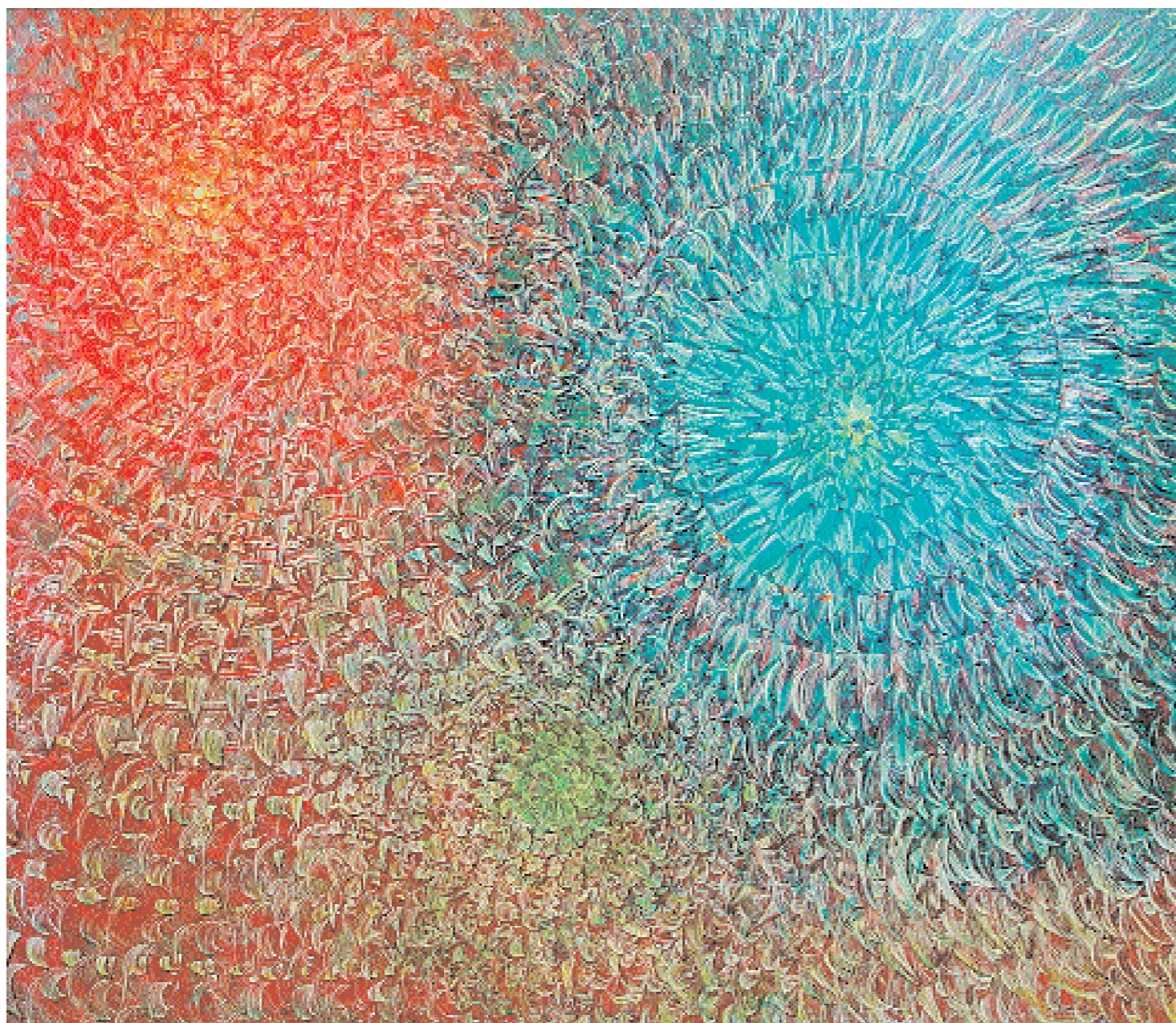
A város fényei / The Lights of the City, 1969



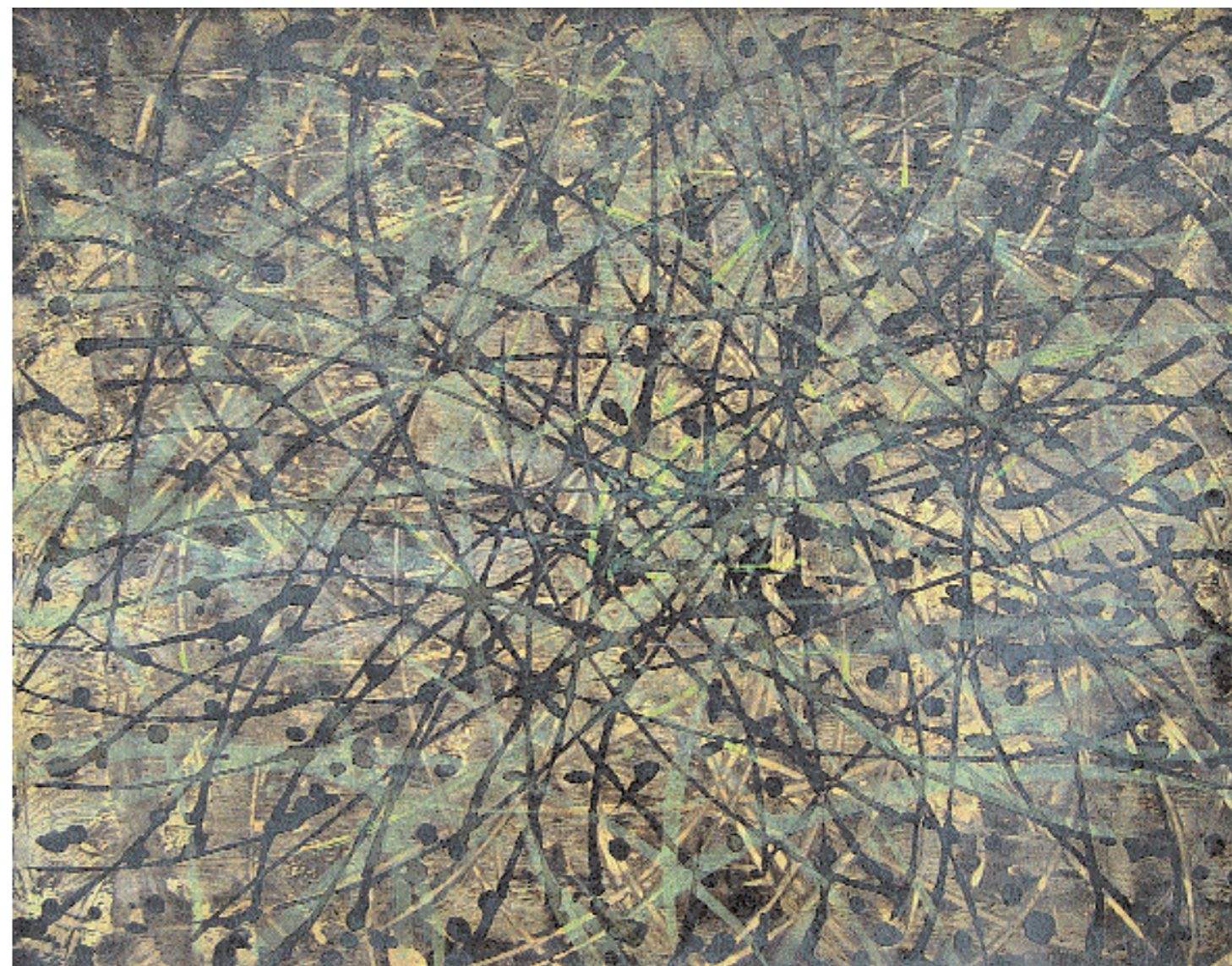
Sarjadó sejtek / Sprouting Cells, 1969



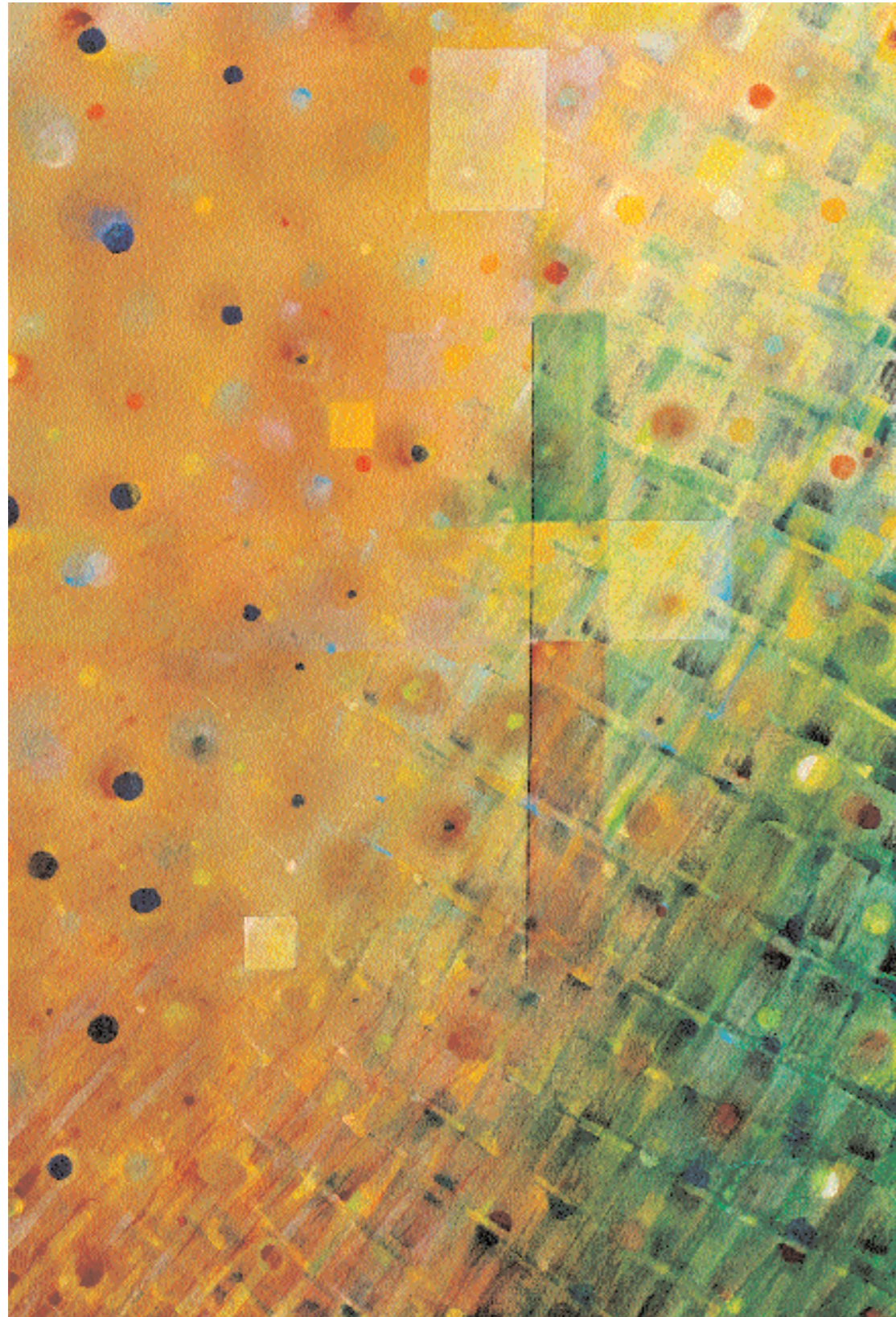
Hiperbólák / Hyperbolae 1969



Evolúciós ritmusok a kozmoszban / Evolution Rhythms in the Cosmos, 1970



Erőterek / Field of Force, 1969



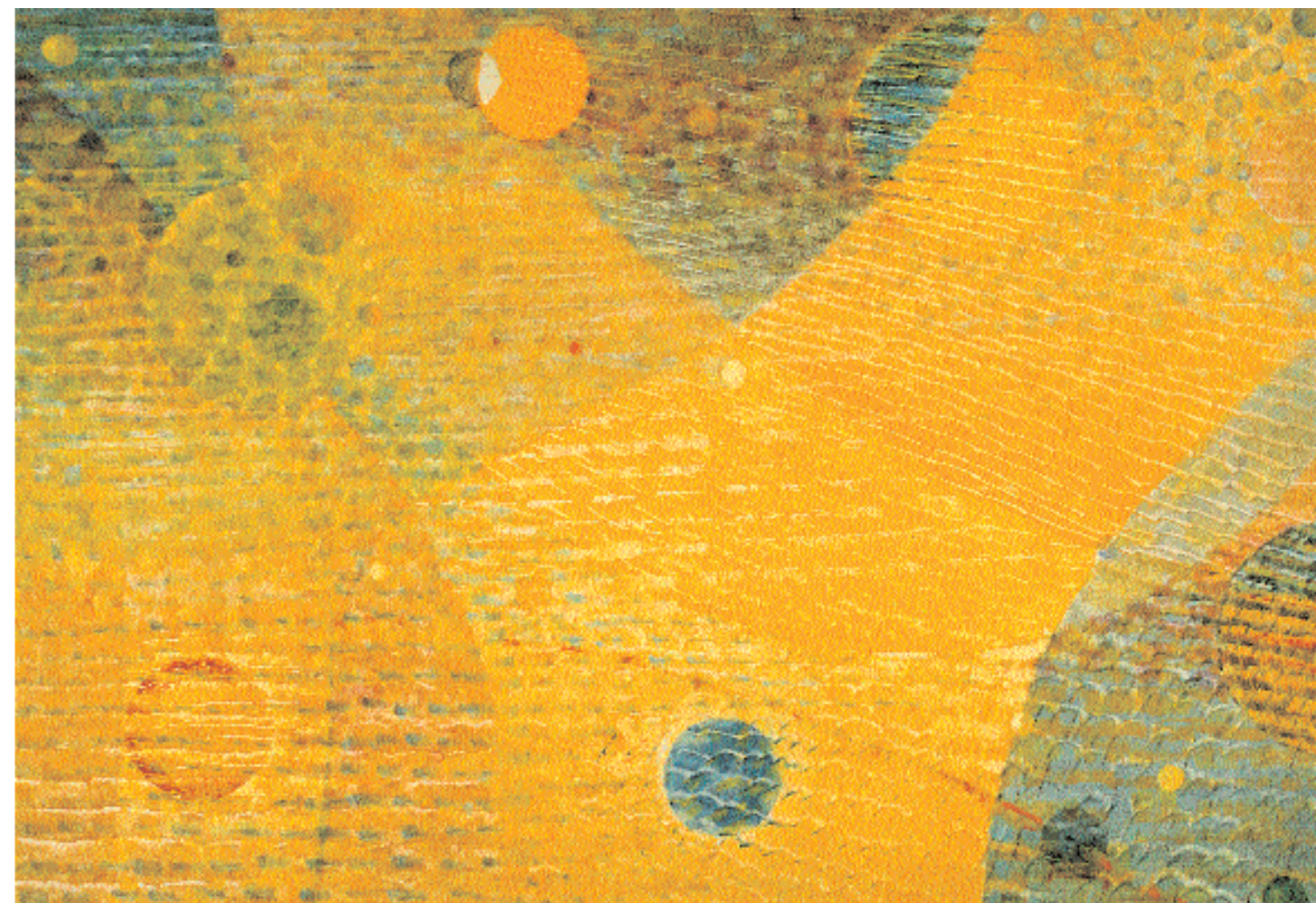
Több strukturáju közeg találkozása / Encounter of the Multi-structured Medium, 1974



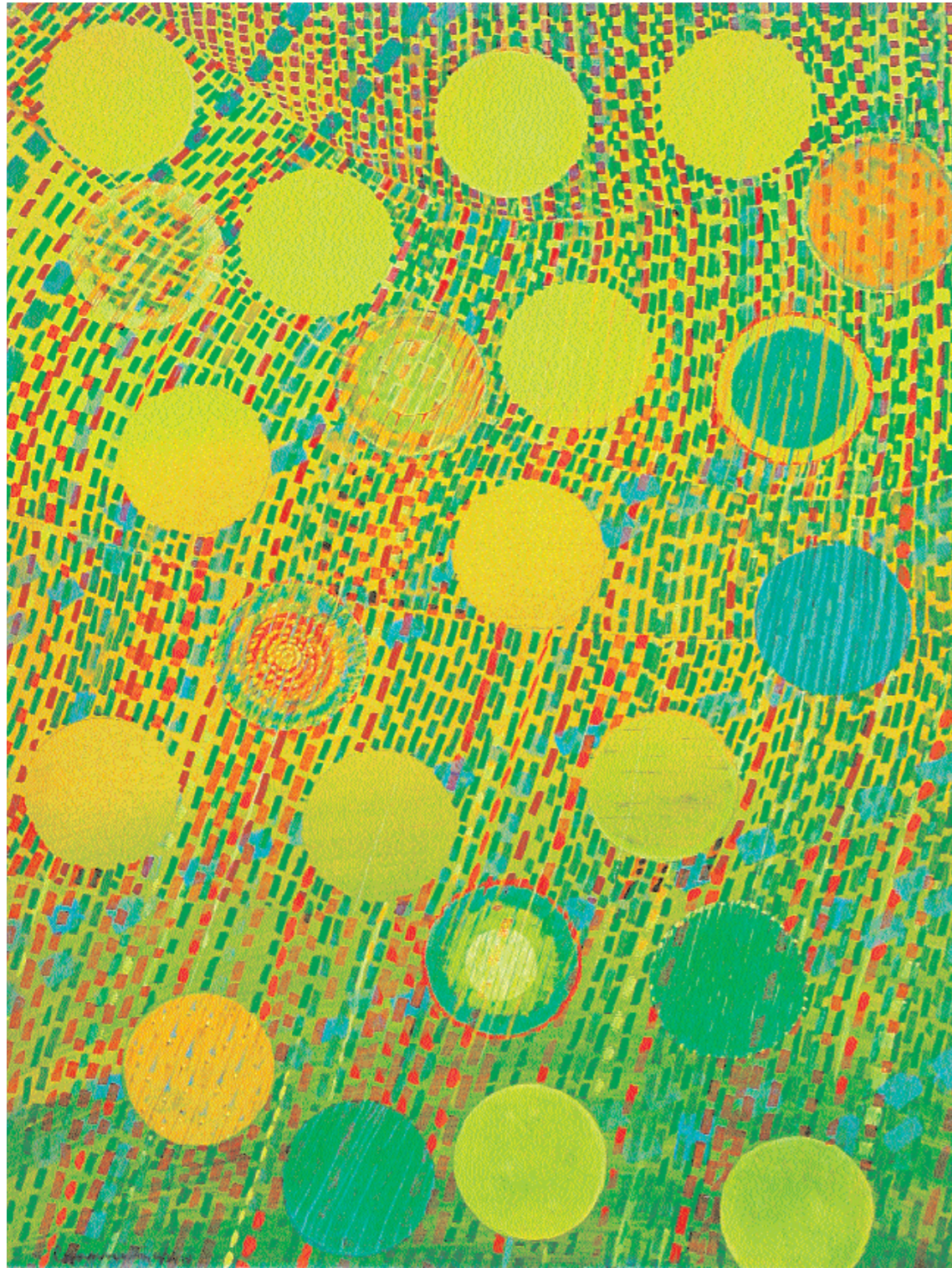
Sárga négyzet / Yellow square, 1971



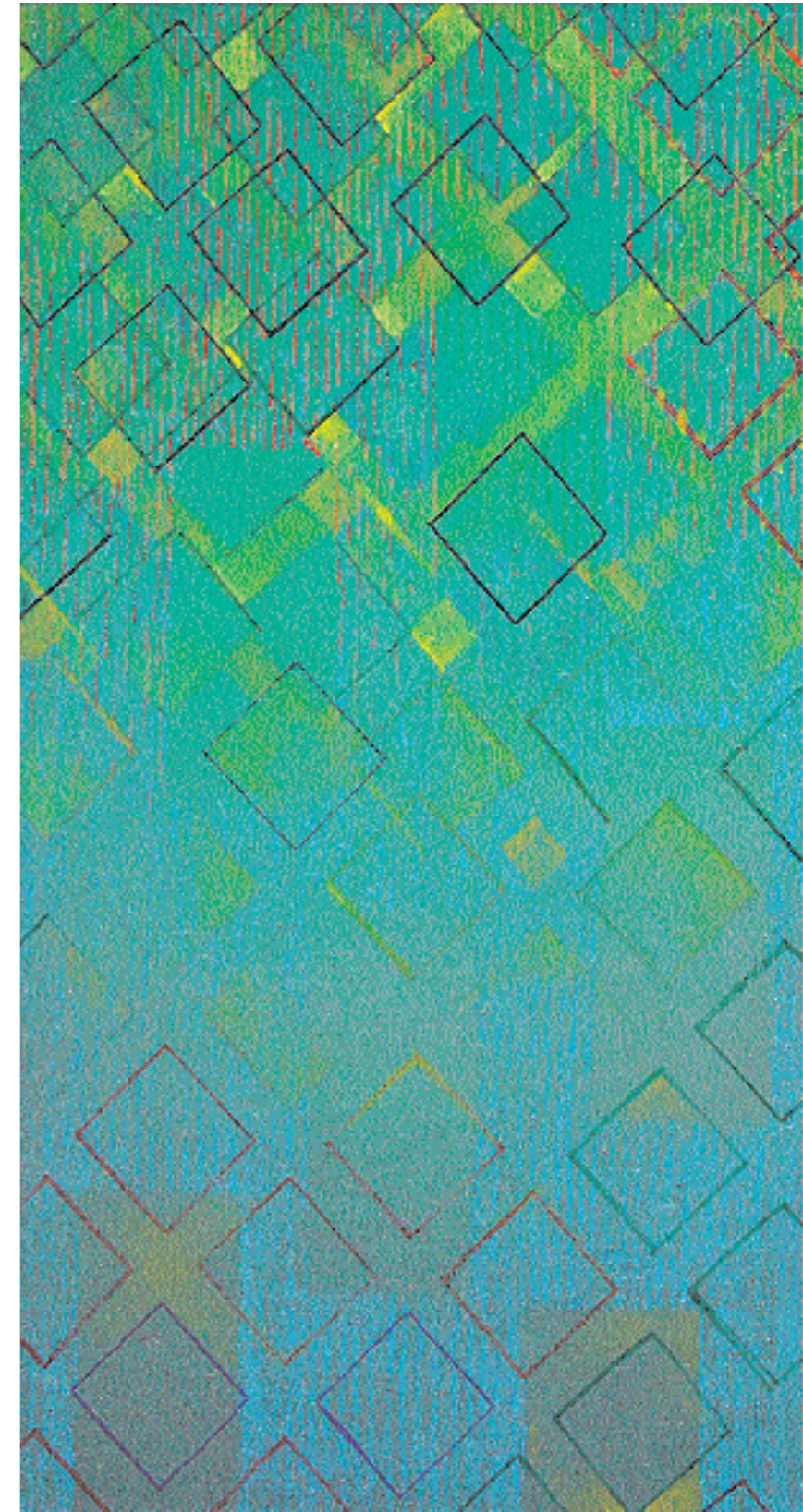
Szép lelkek / Esprit, 1969



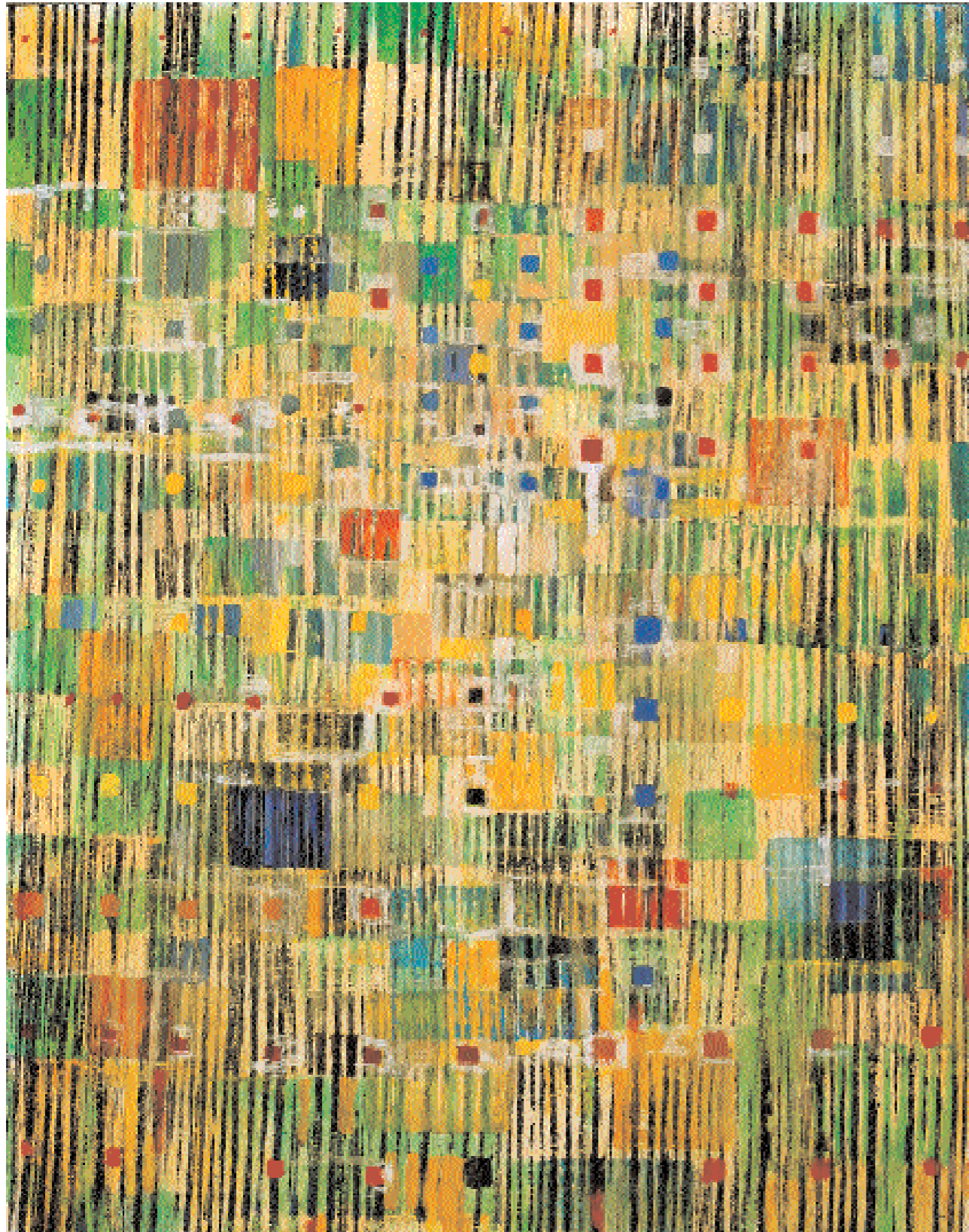
Körök és viszonylatok / Circles and Relations, 1971



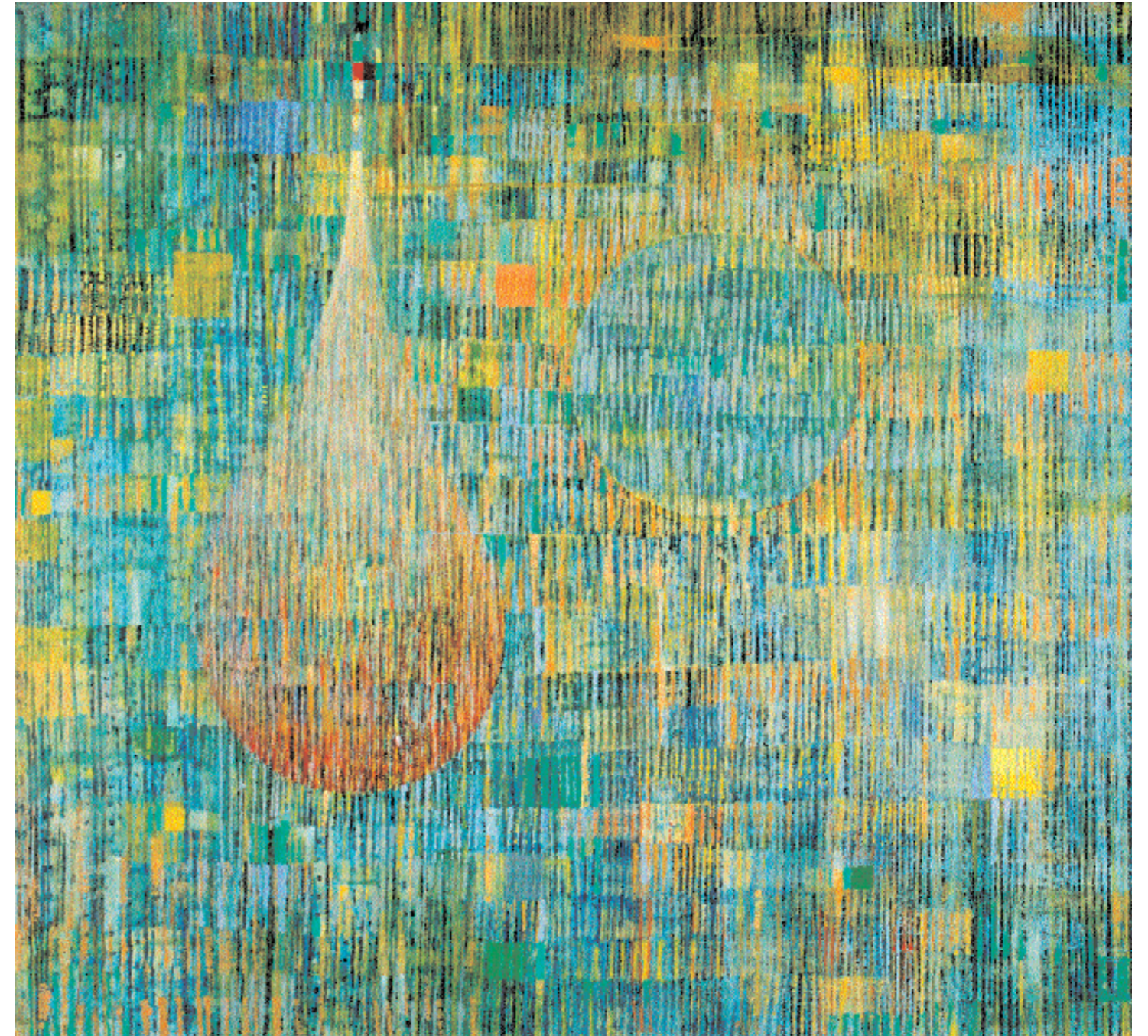
Érett-termés / Ripe Fruit, 1971



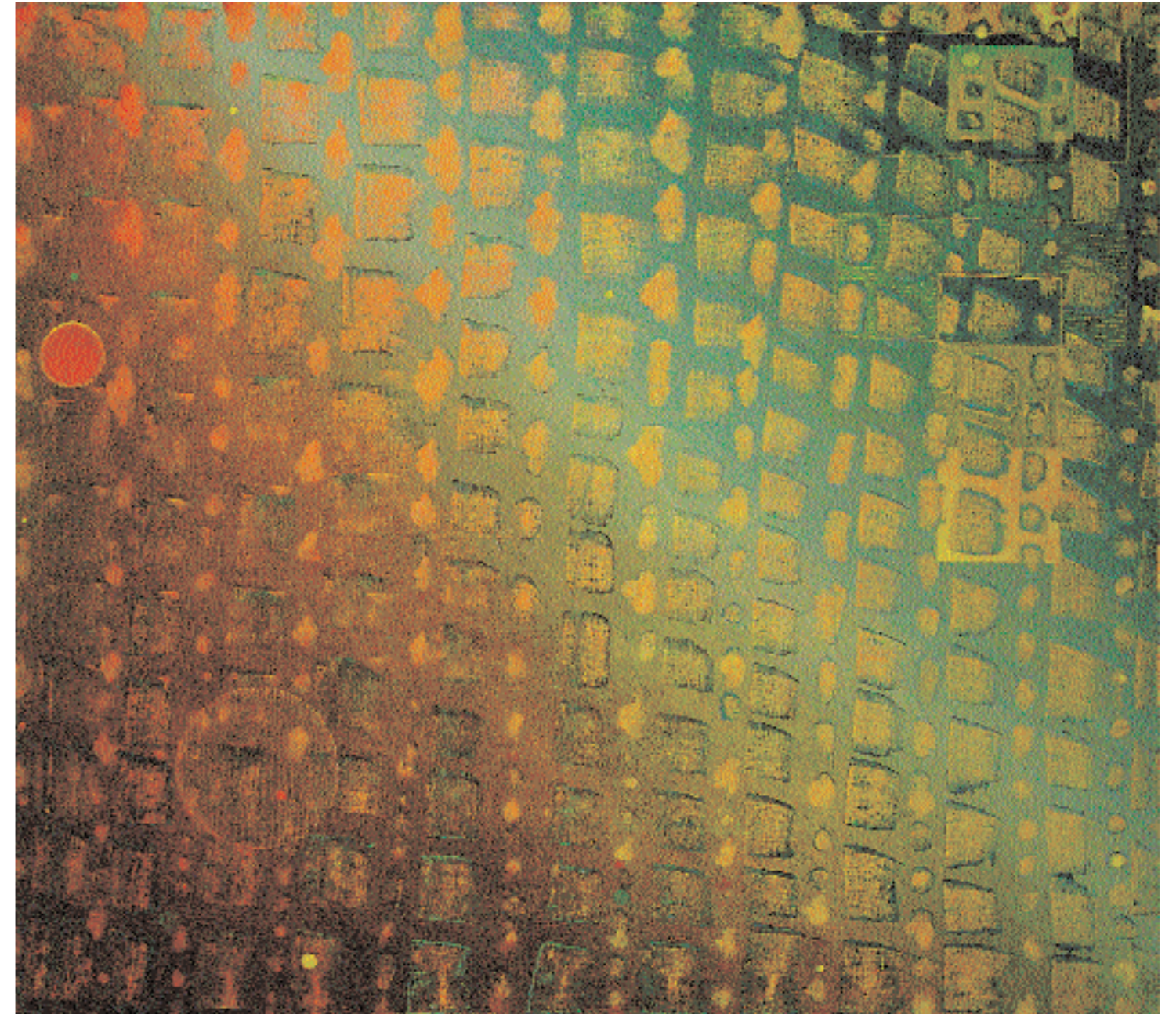
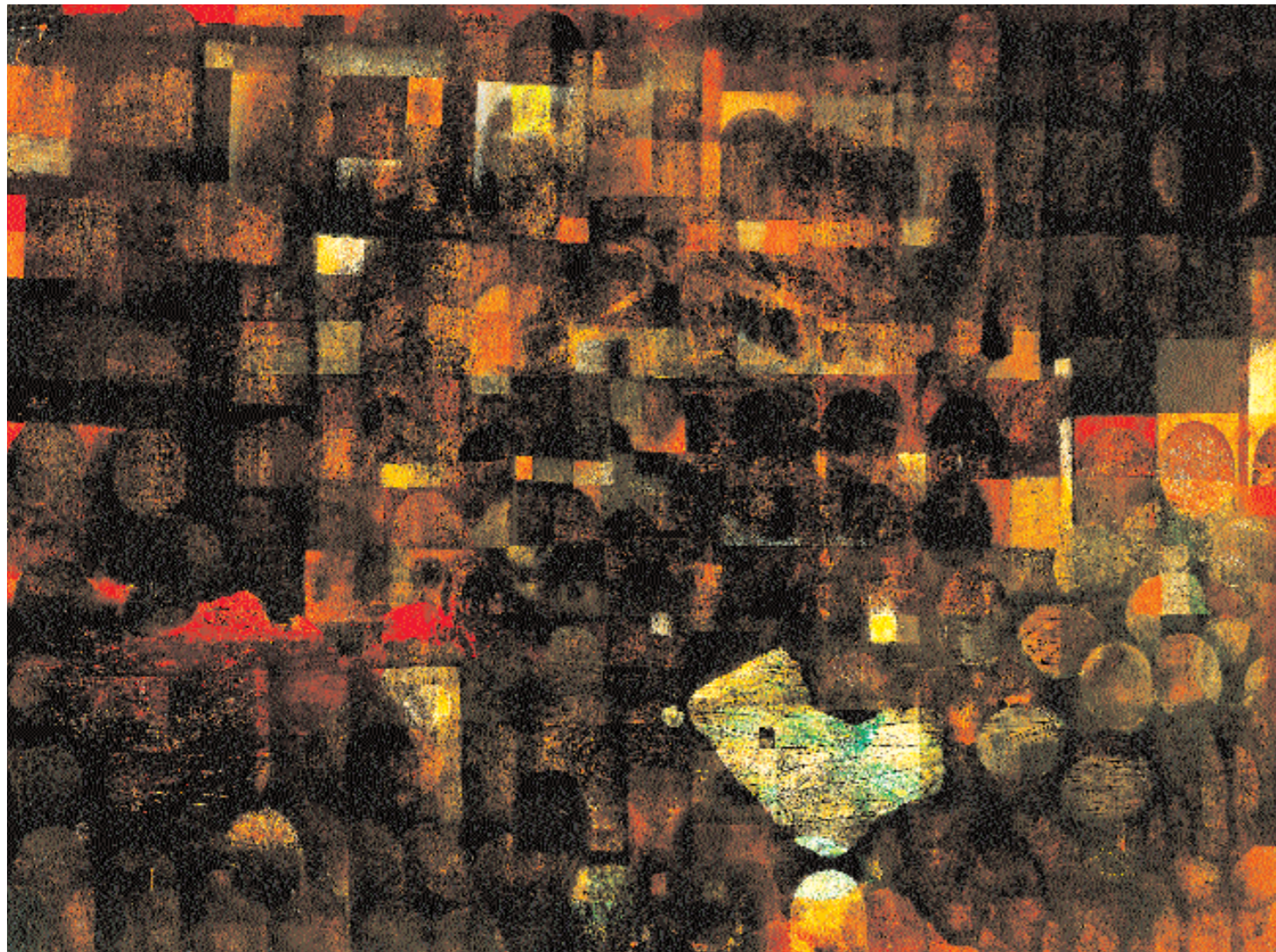
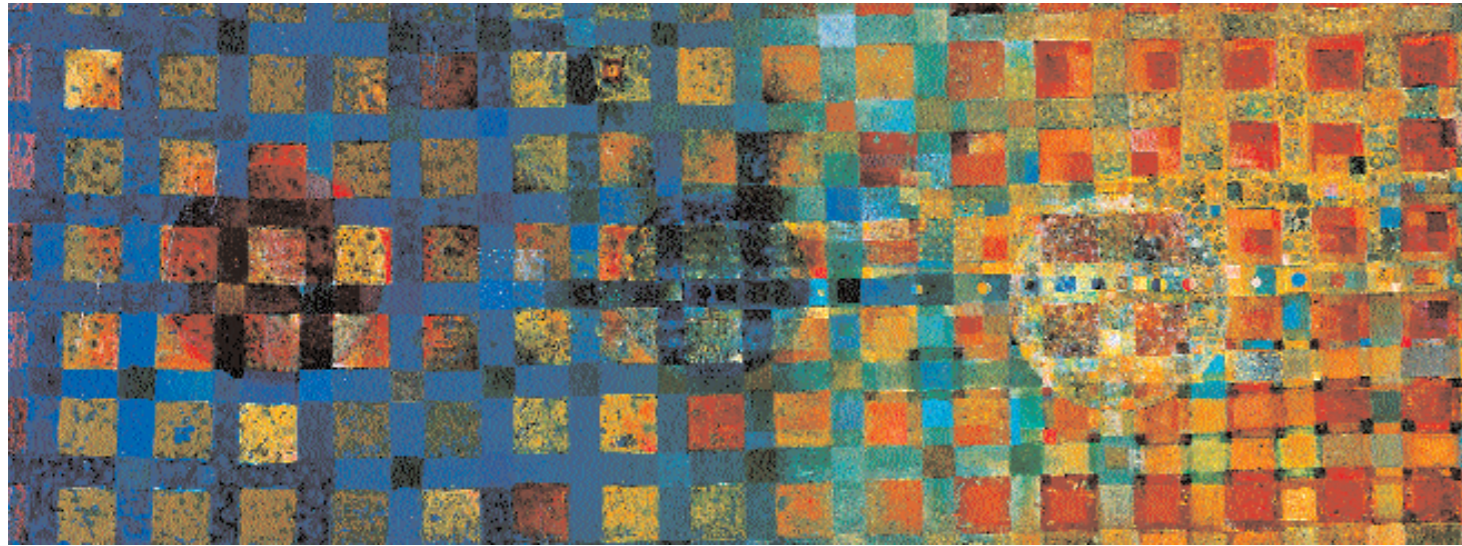
Igaz történet / True Story, 1974



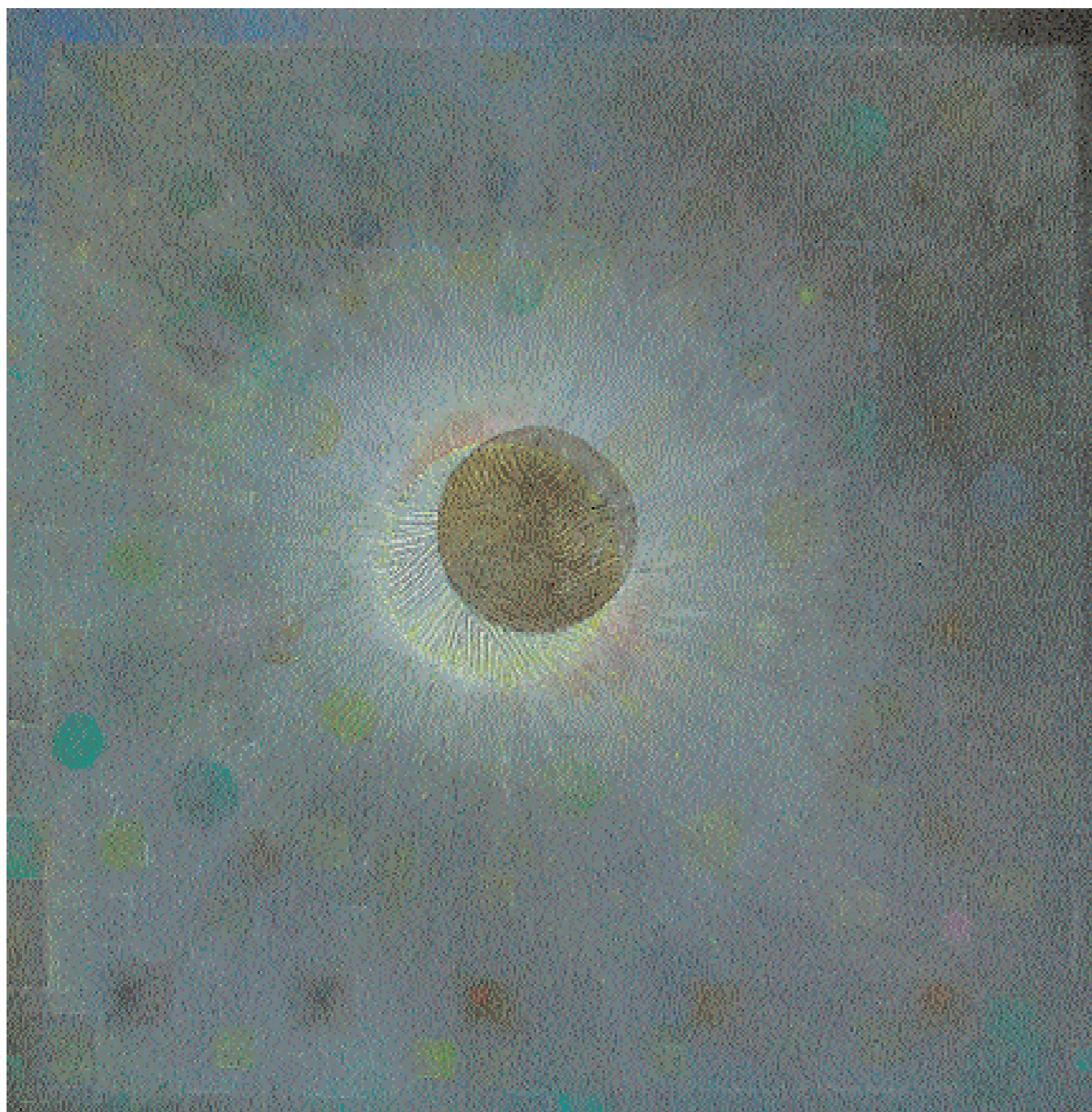
Muzikális tér / Musical Space, 1971



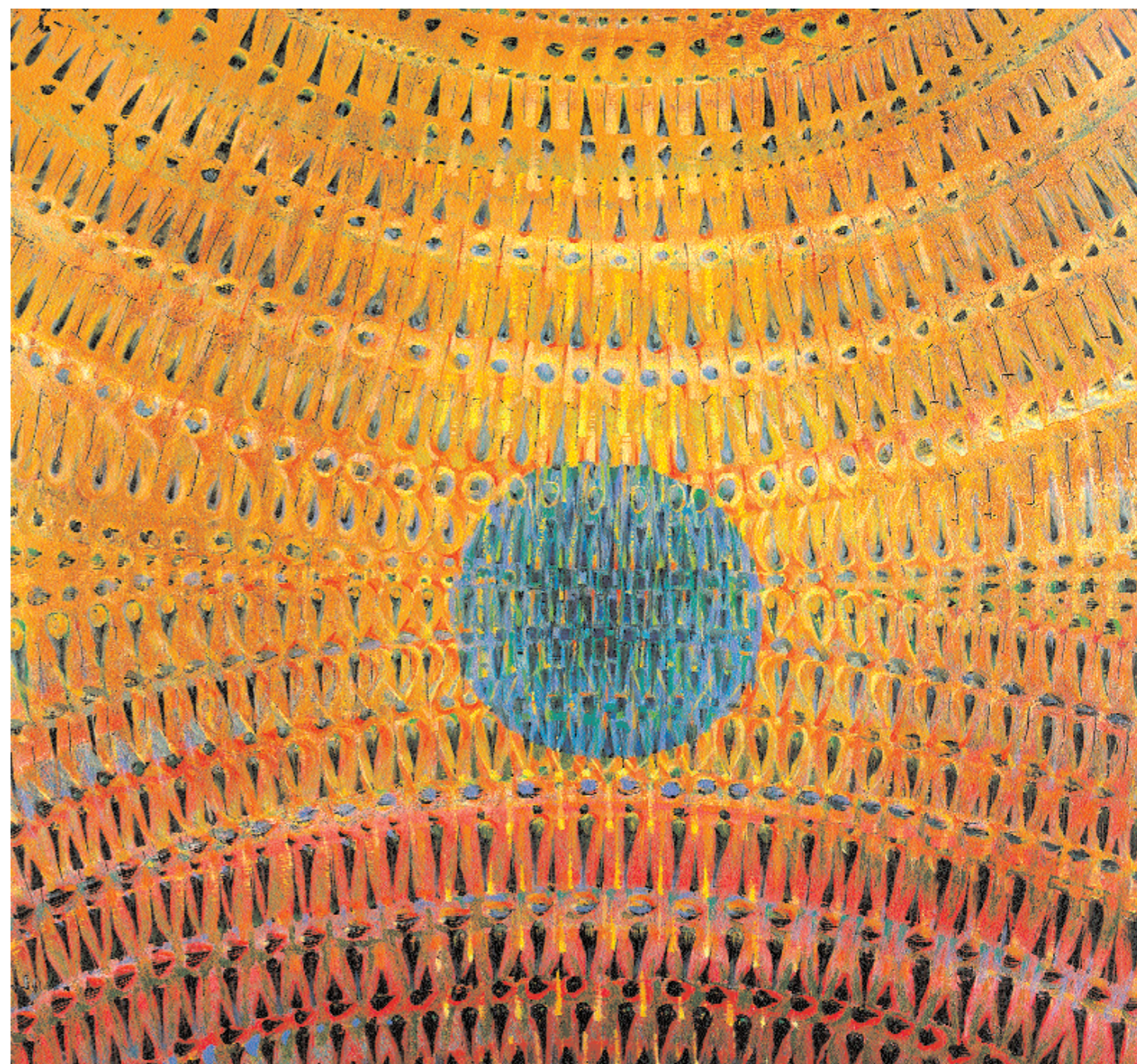
Súlytalan és nehézkedő / The Weightless and the One Gaining Weight, 1970



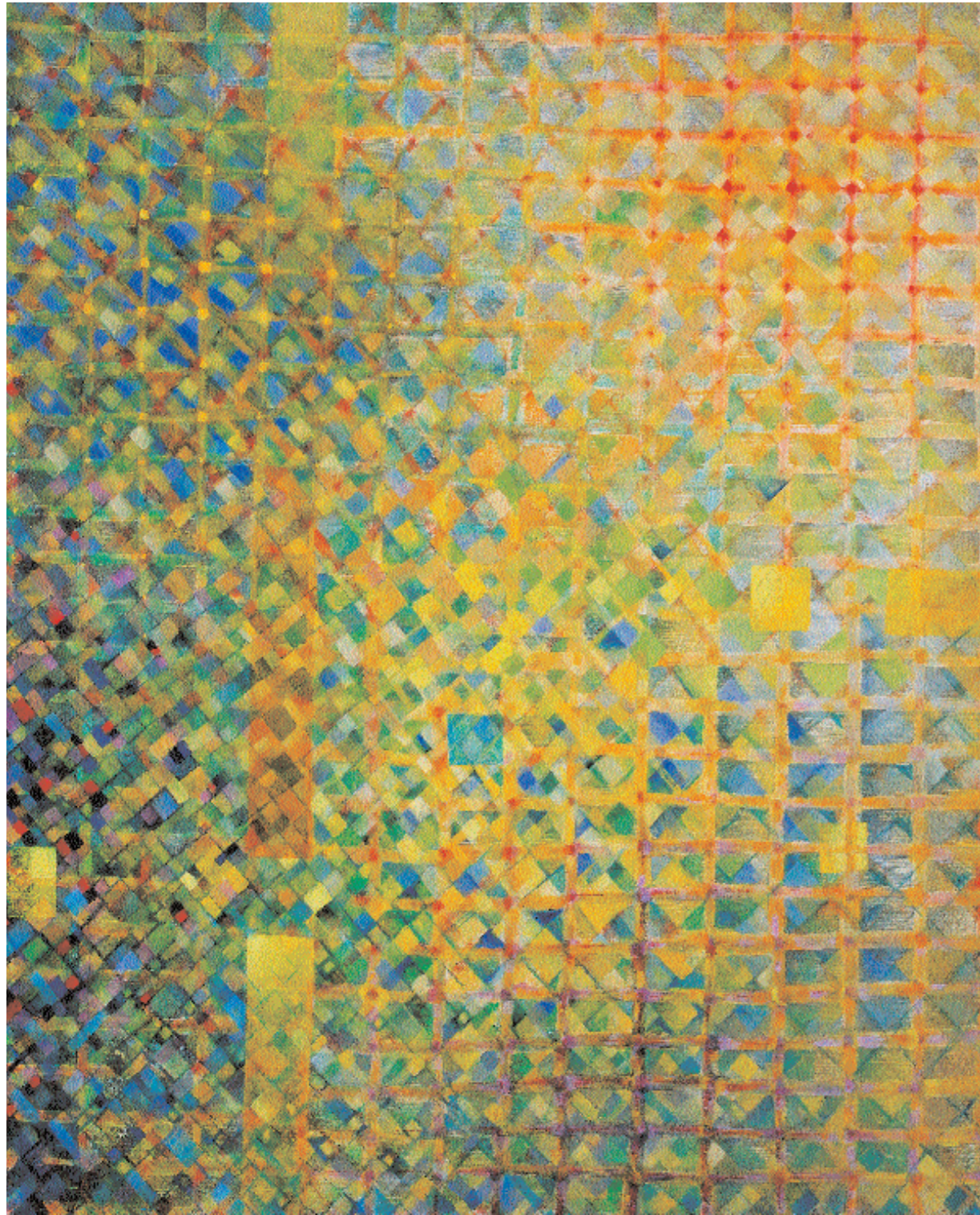
Felkelő és lemenő csillag (Afrika) / Rising and Falling Star (Africa), 1973
Struktúrák a térben / Structures in Space, 1969 ▶
Régi objektumok és építmények / Old Objects and Constructions, 1964 ◀



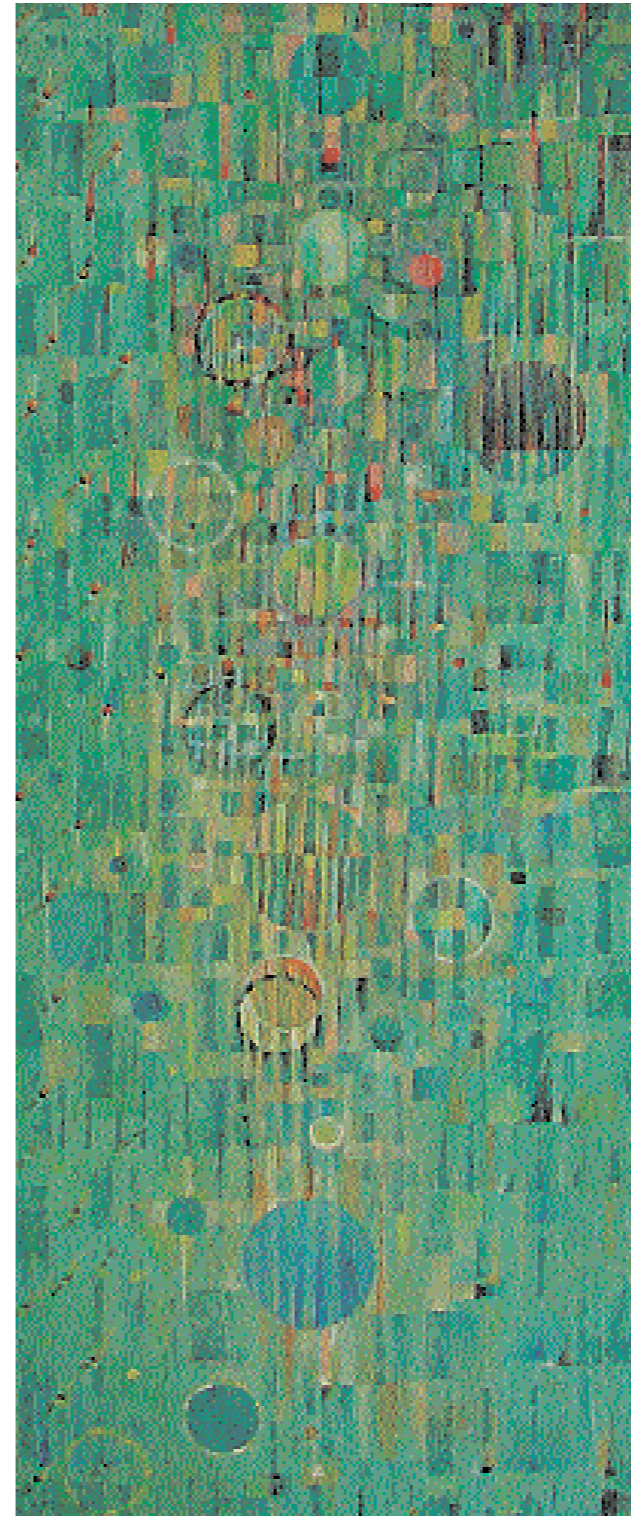
Ritka jelenség (Afrika) / Rare Phenomenon (Africa), 1973



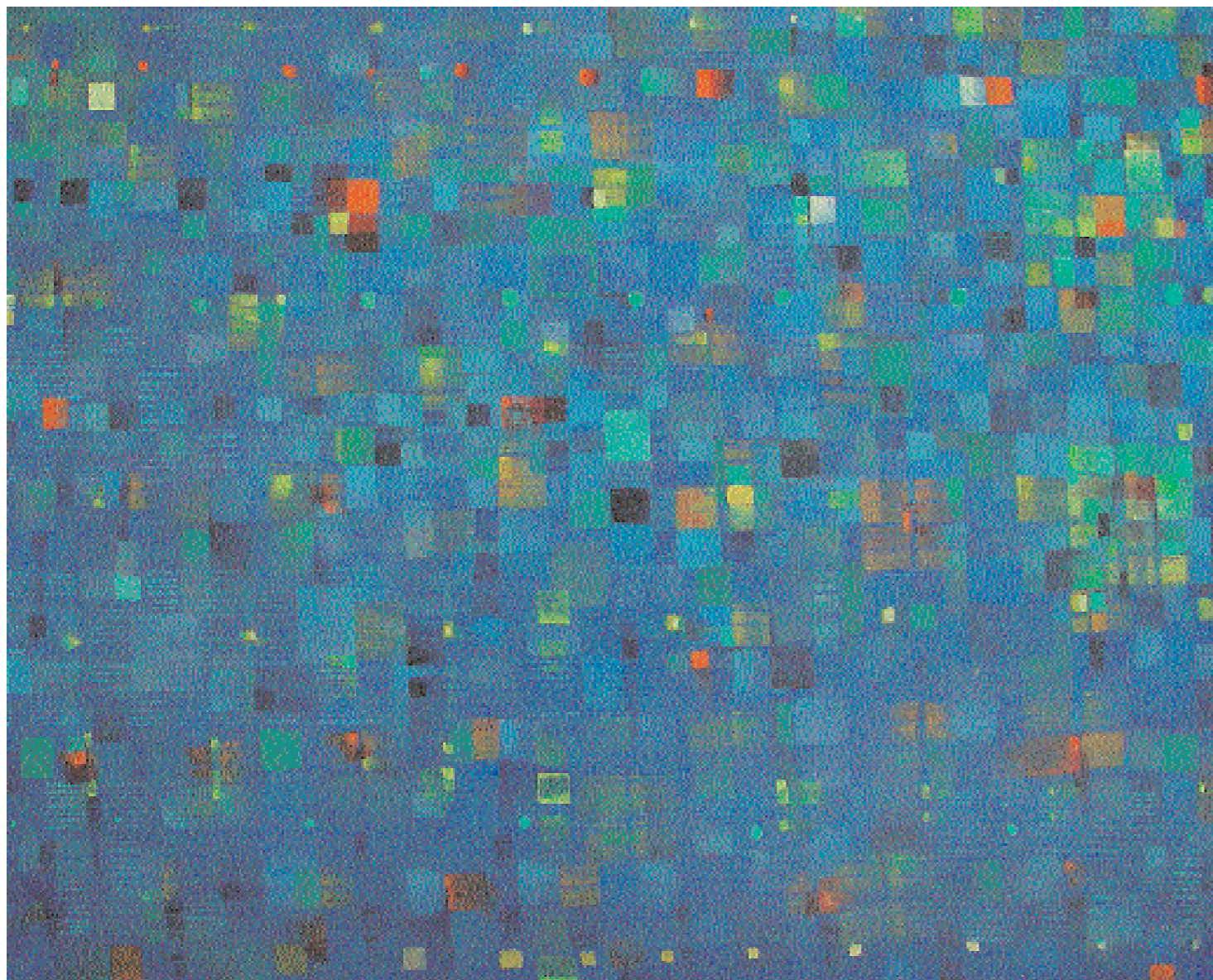
Parabola és hiperbola találkozása a végtelennel /
Encounter of the Parabola and the Hyperbola with the Infinity, 1971



Nem organikus és organikus (Afrika) / Non-Organic and Organic (Africa), 1973



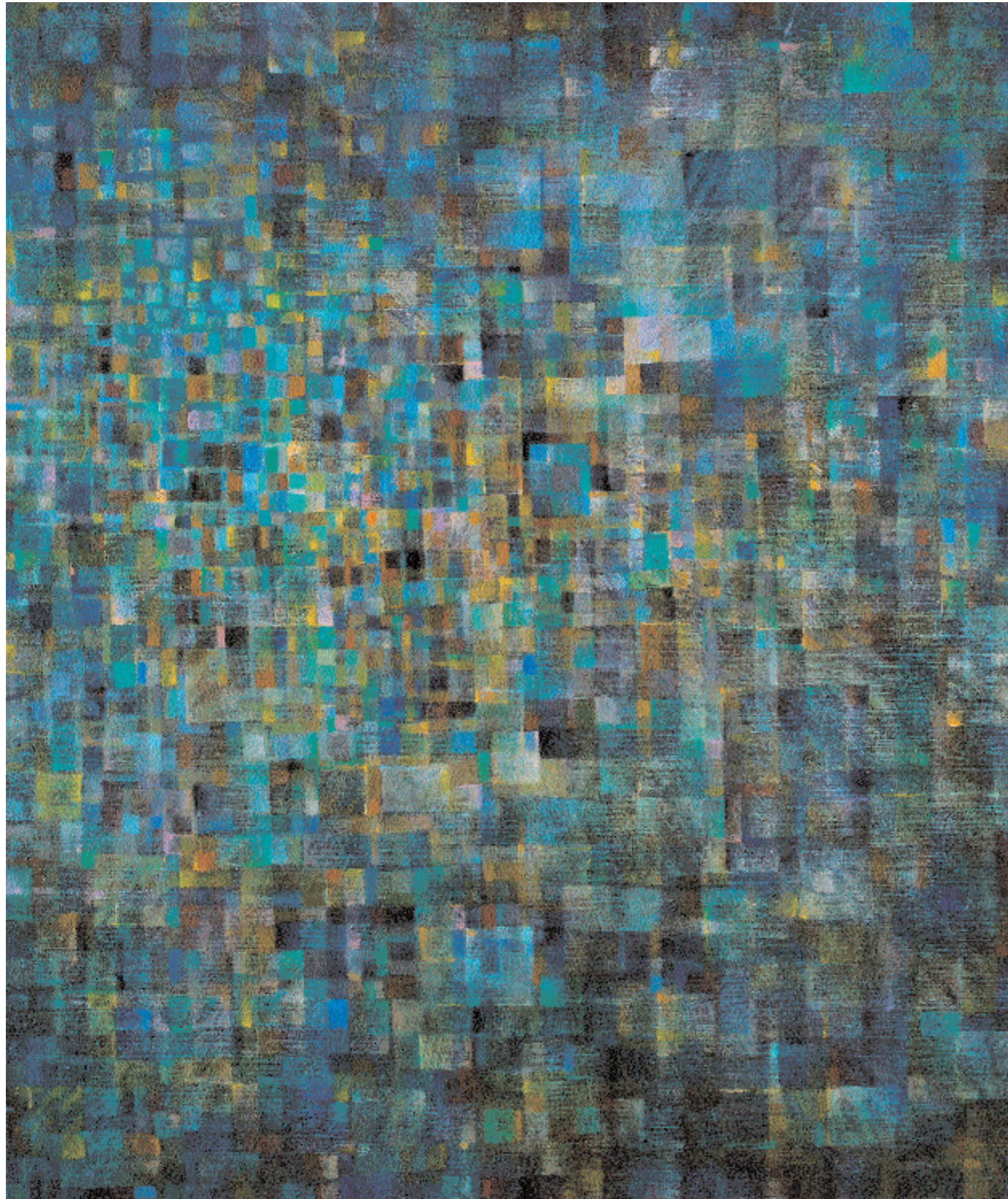
Súlytalanok / The Weightlessness Ones, 1972 ▶
A gondolat körei / Circles of the Thought, 1974



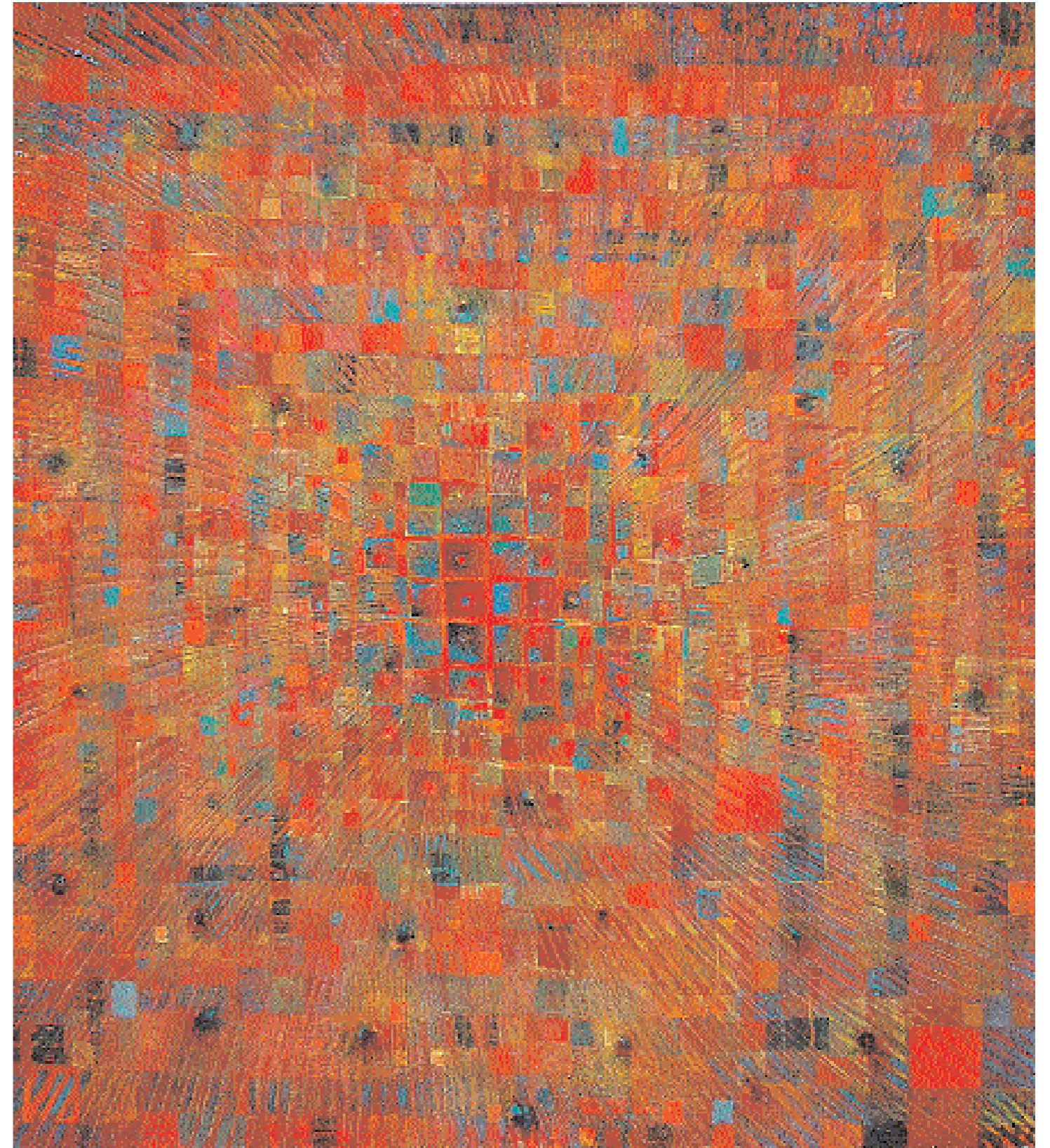
Kéken az ismerős érzetek / Familiar Sensations on Blue, 1973



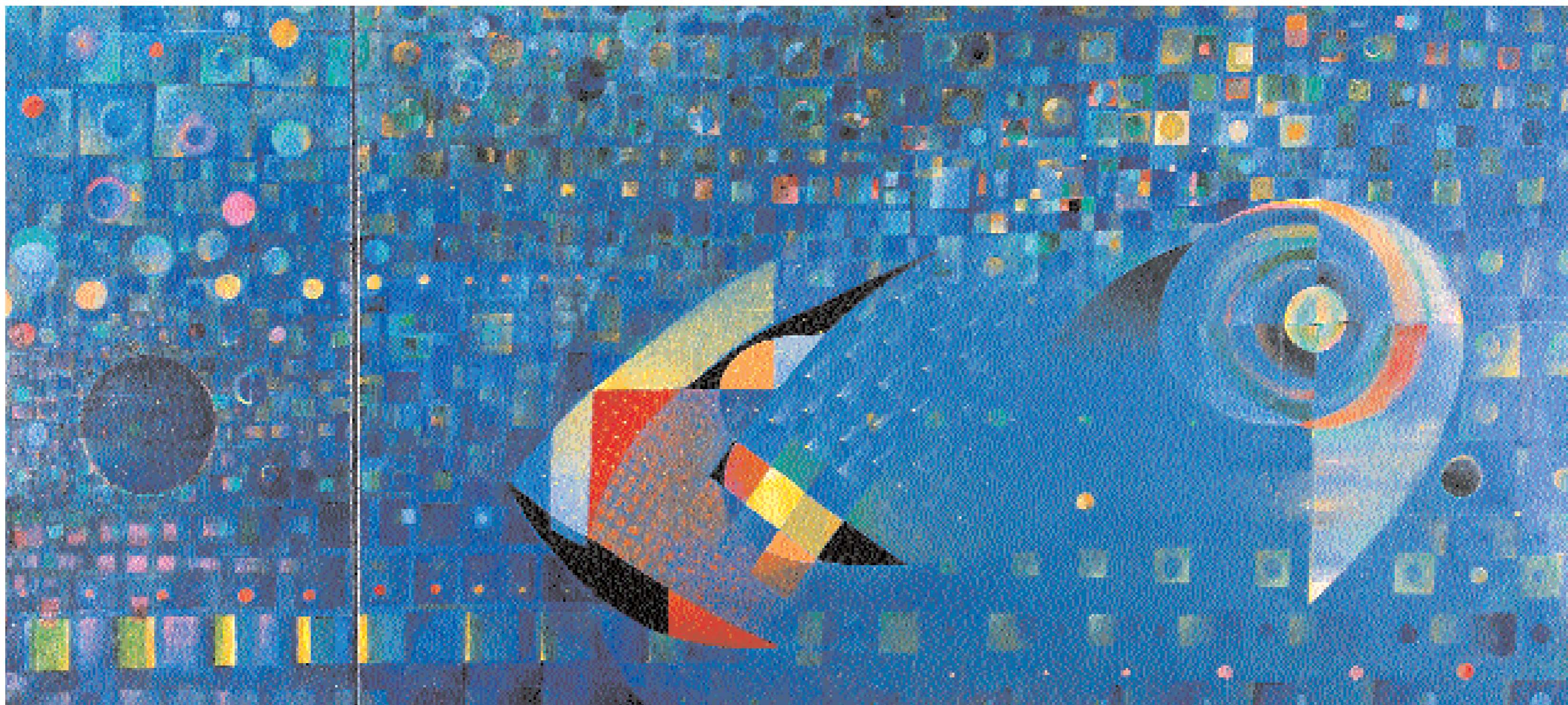
Eső utáni burjánczás (Afrika) / Proliferation after Rain (Africa), 1973



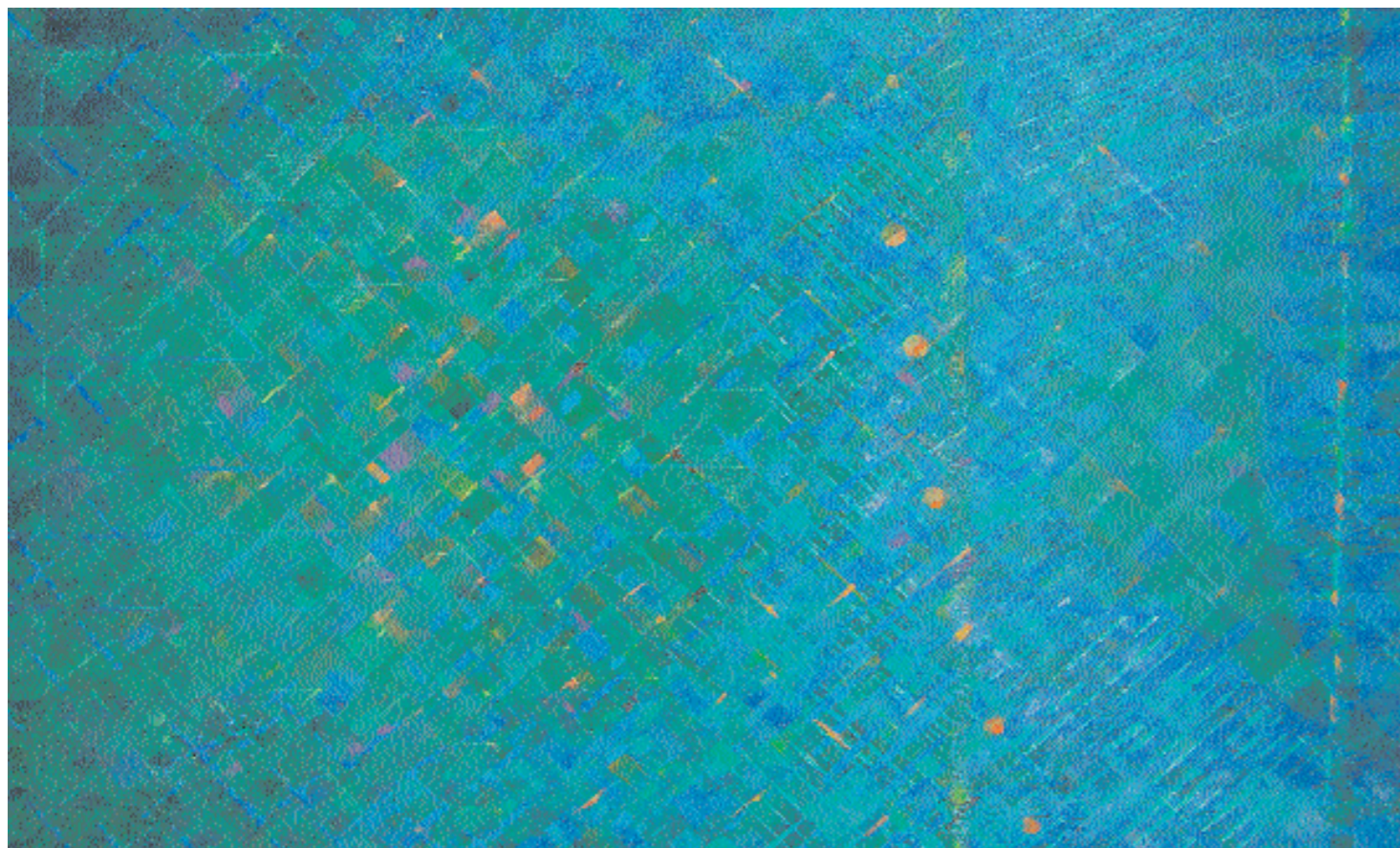
Város és fényei / The City and its Lights, 1976



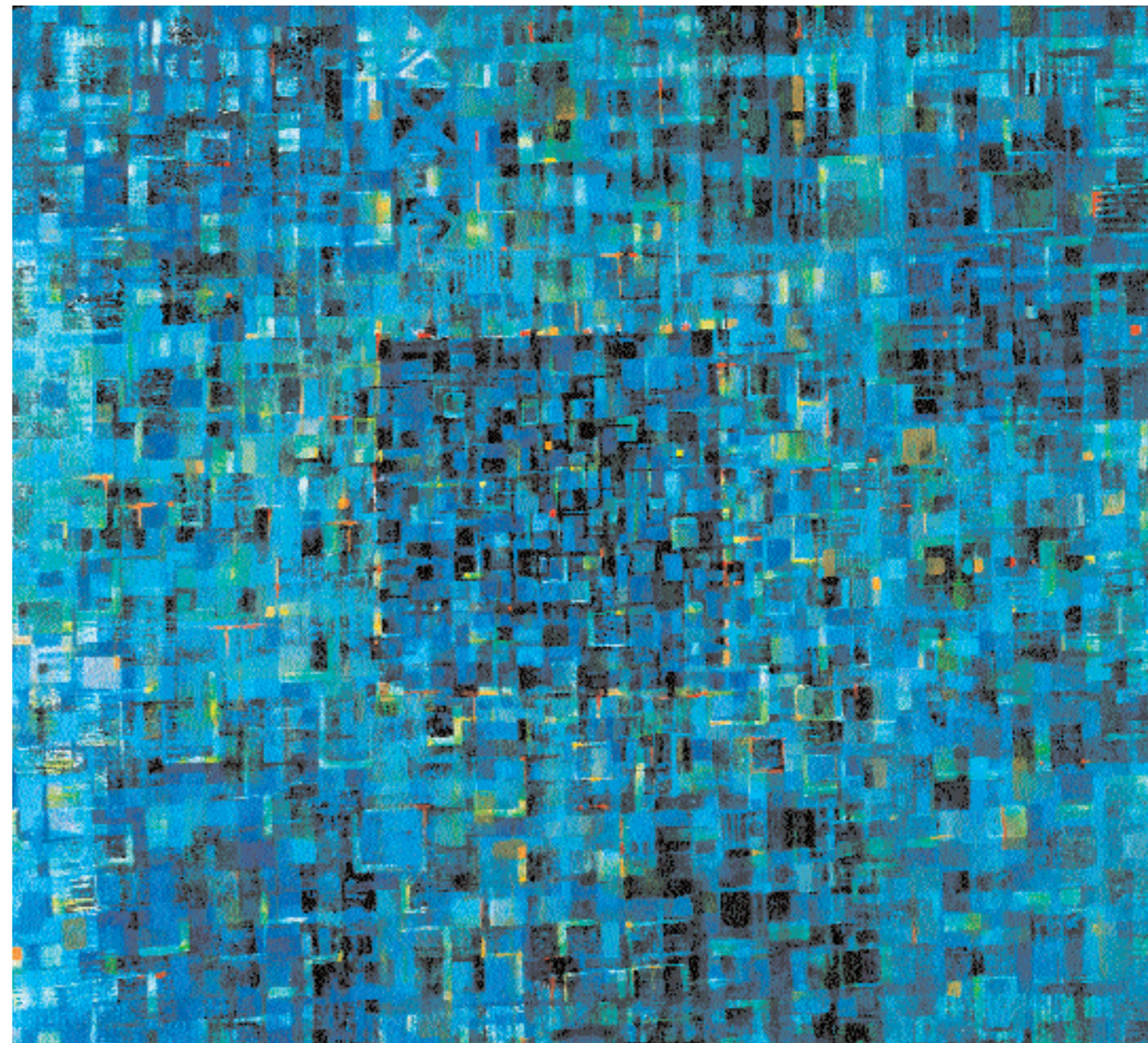
Vörös sugárzó centrum / Red Radiating Center, 1974



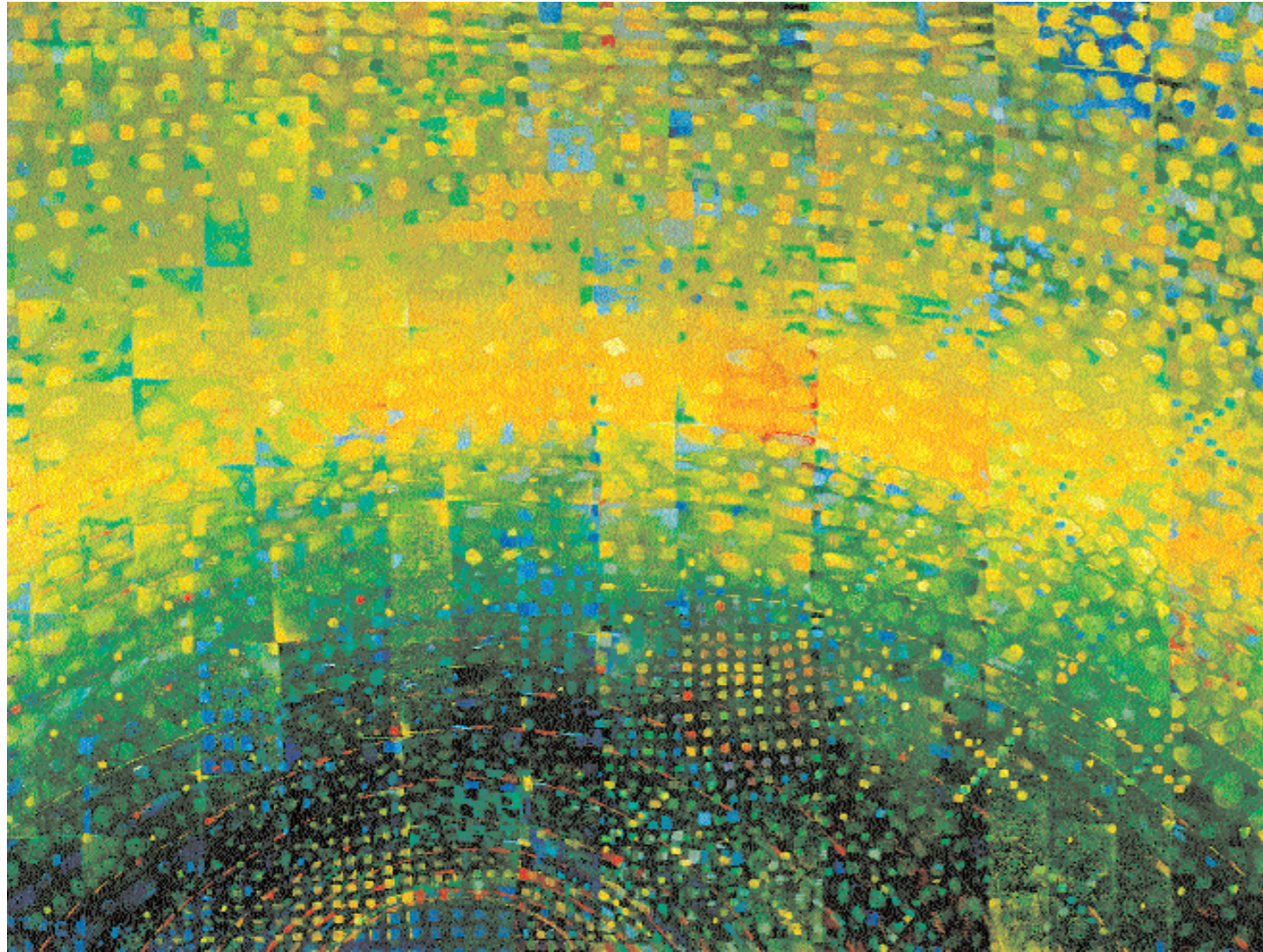
Hévíz Ciklámen, mozaik / Hévíz, Ciklamen Mosaic, 1974



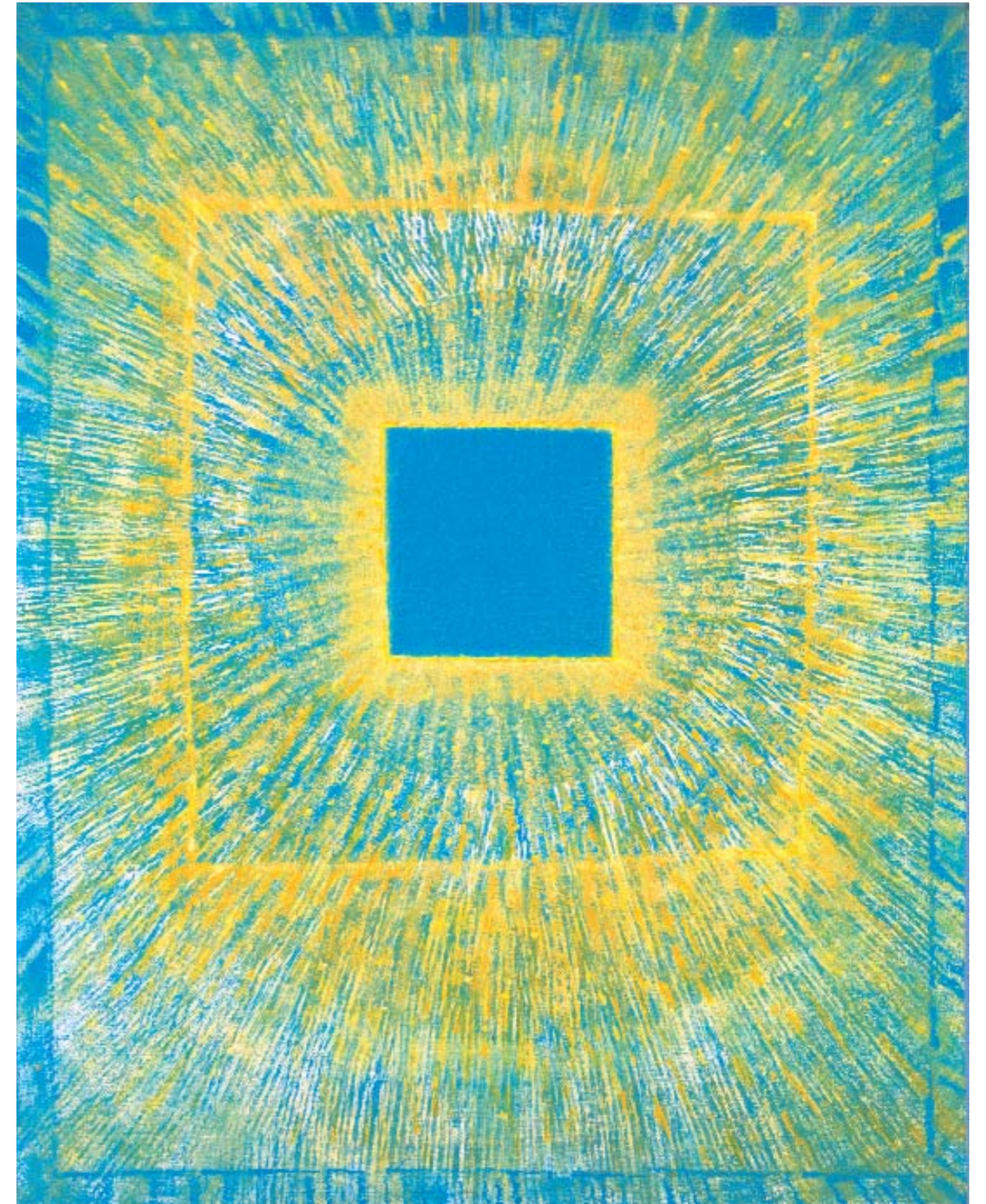
Konstellációk / Constellations, 1976



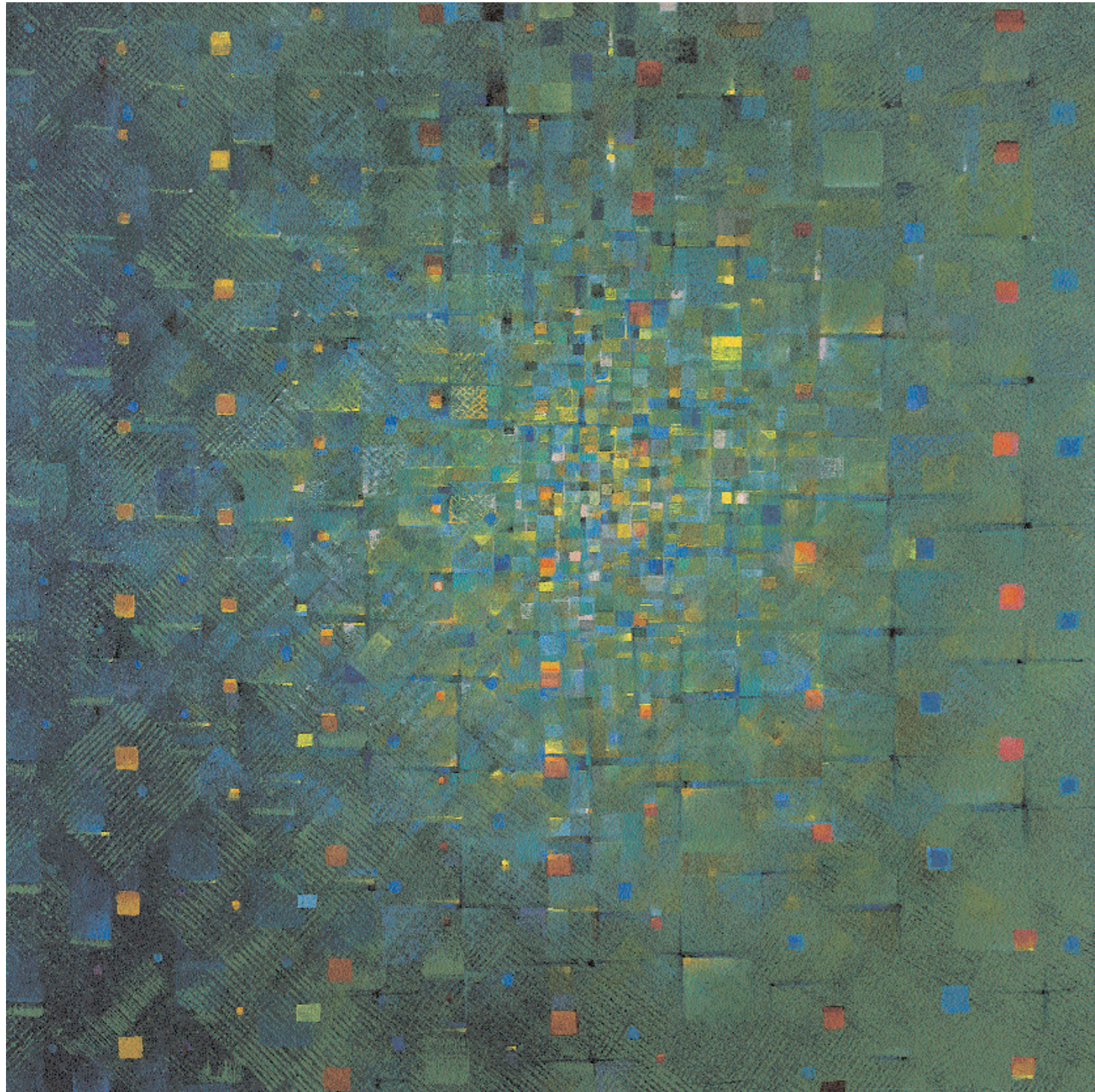
Izzó sugárzás / Glowing Radiation, 1976



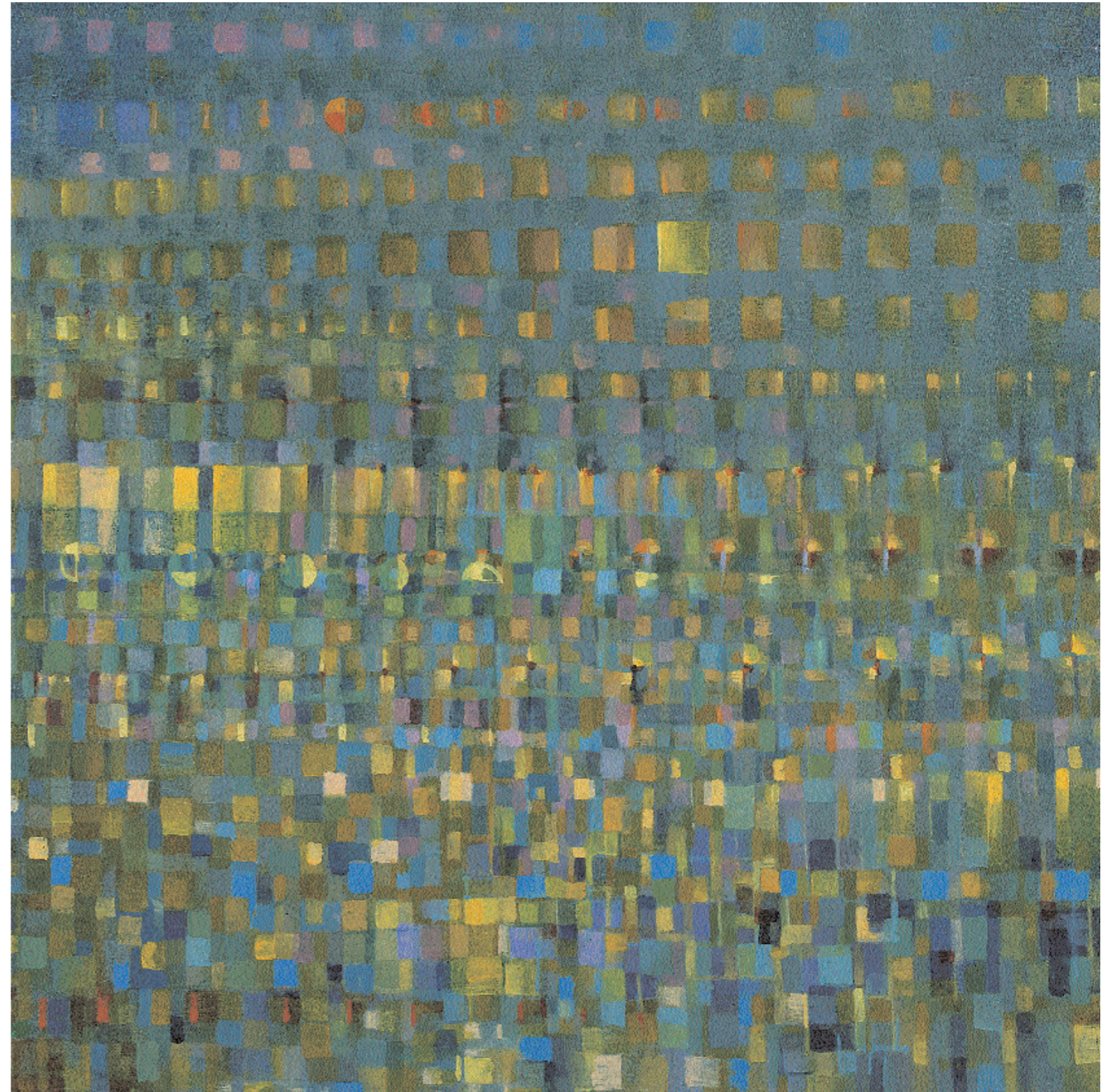
Nap a horizont alatt (Afrika) / Sun under the Horizon (Africa), 1975



Sugárzó energia XX. / Radiating Energy XX., 1975



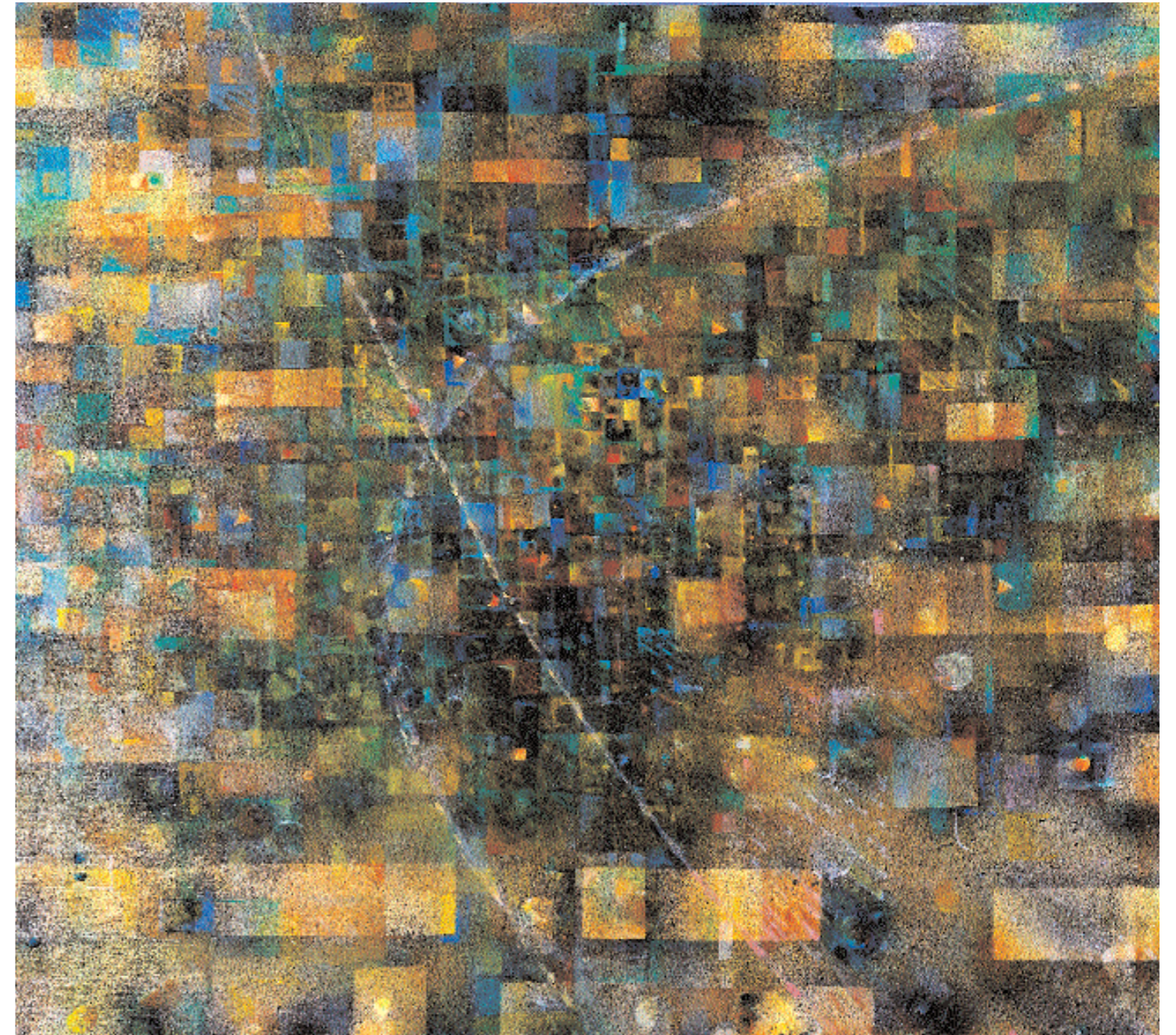
Átlós és vertikális mozgások / Diagonal and Vertical Movements, 1975



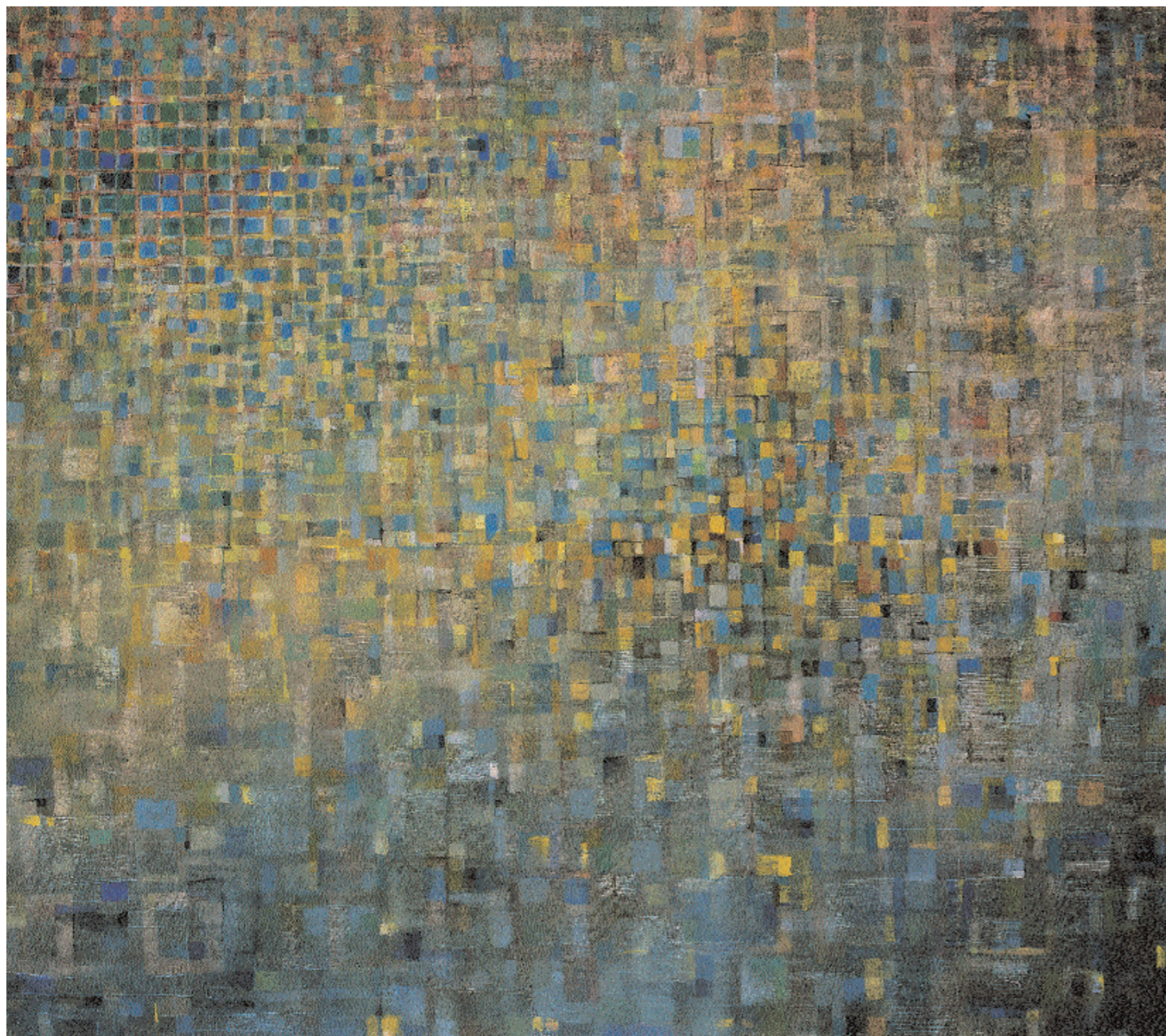
Reggel (Afrika) / Morning (Africa), 1976



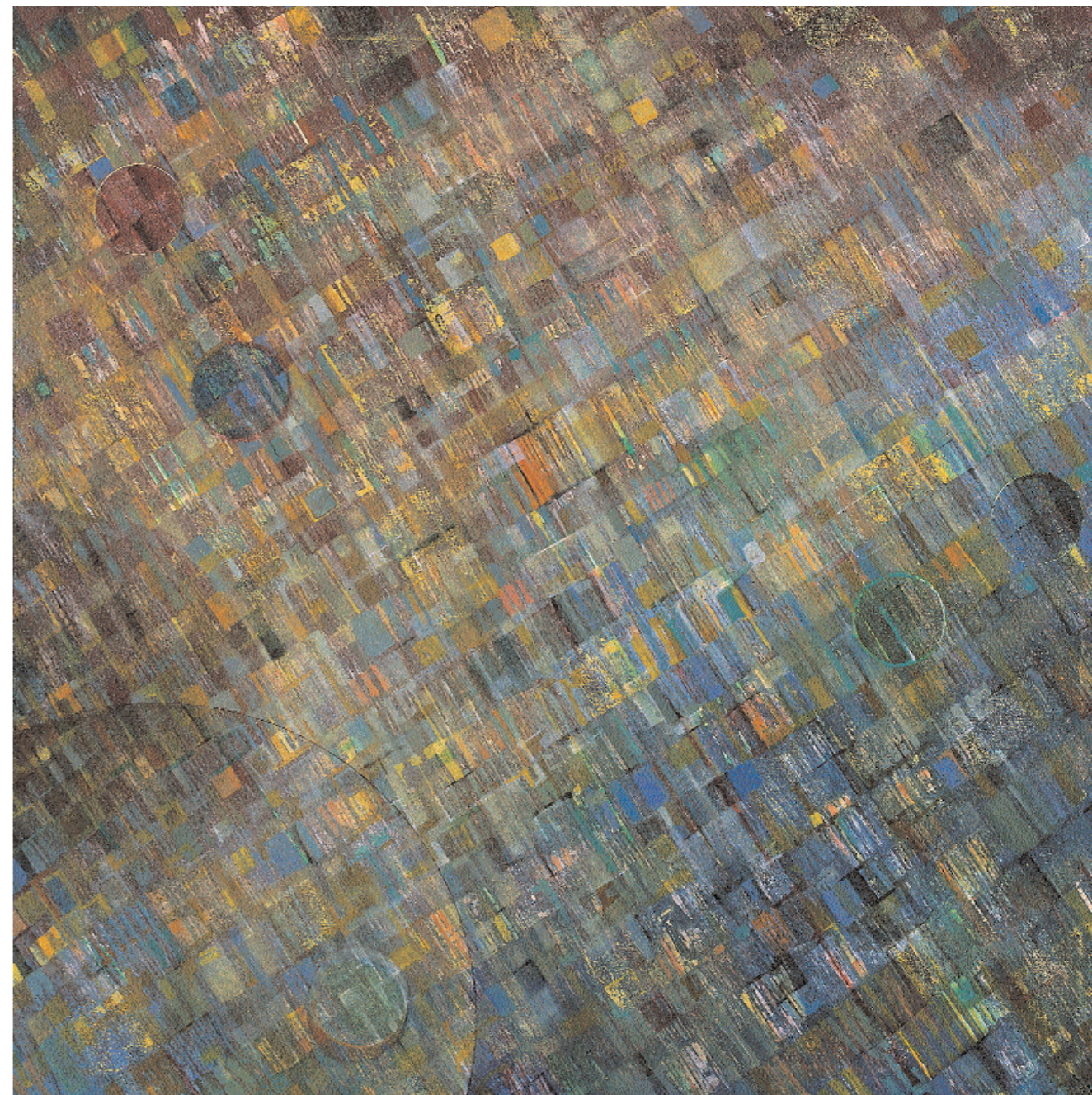
40° Celsius / 40° Celsius, 1977



A mi gondolati terünk a mikrostruktúra felé / Our Conceptual Space towards the Micro-Structure, 1978



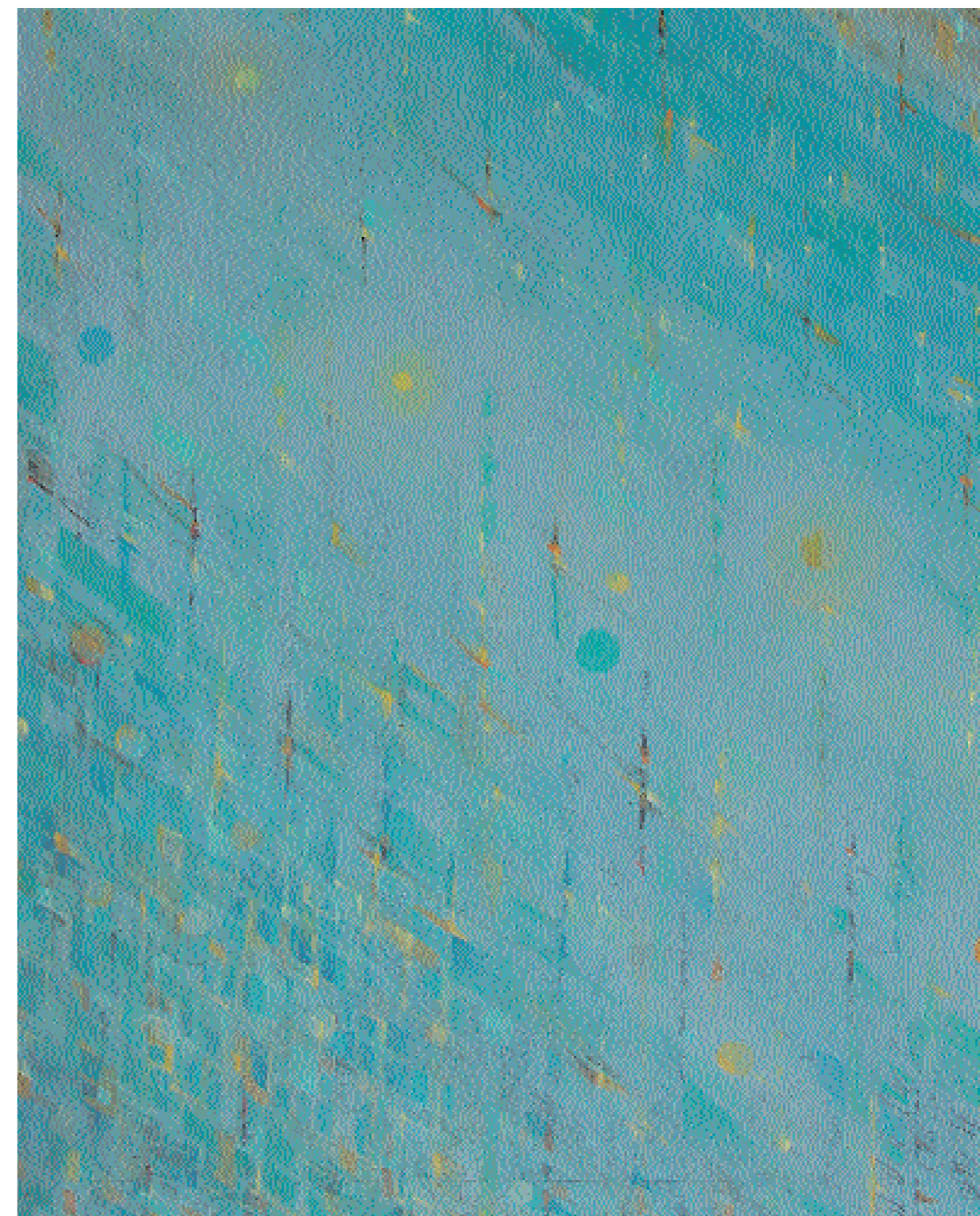
Halmazok összefüggése / The Connection of Masses, 1977



Hiperbolikus sugárzás / Hyperbolic Radiation, 1977



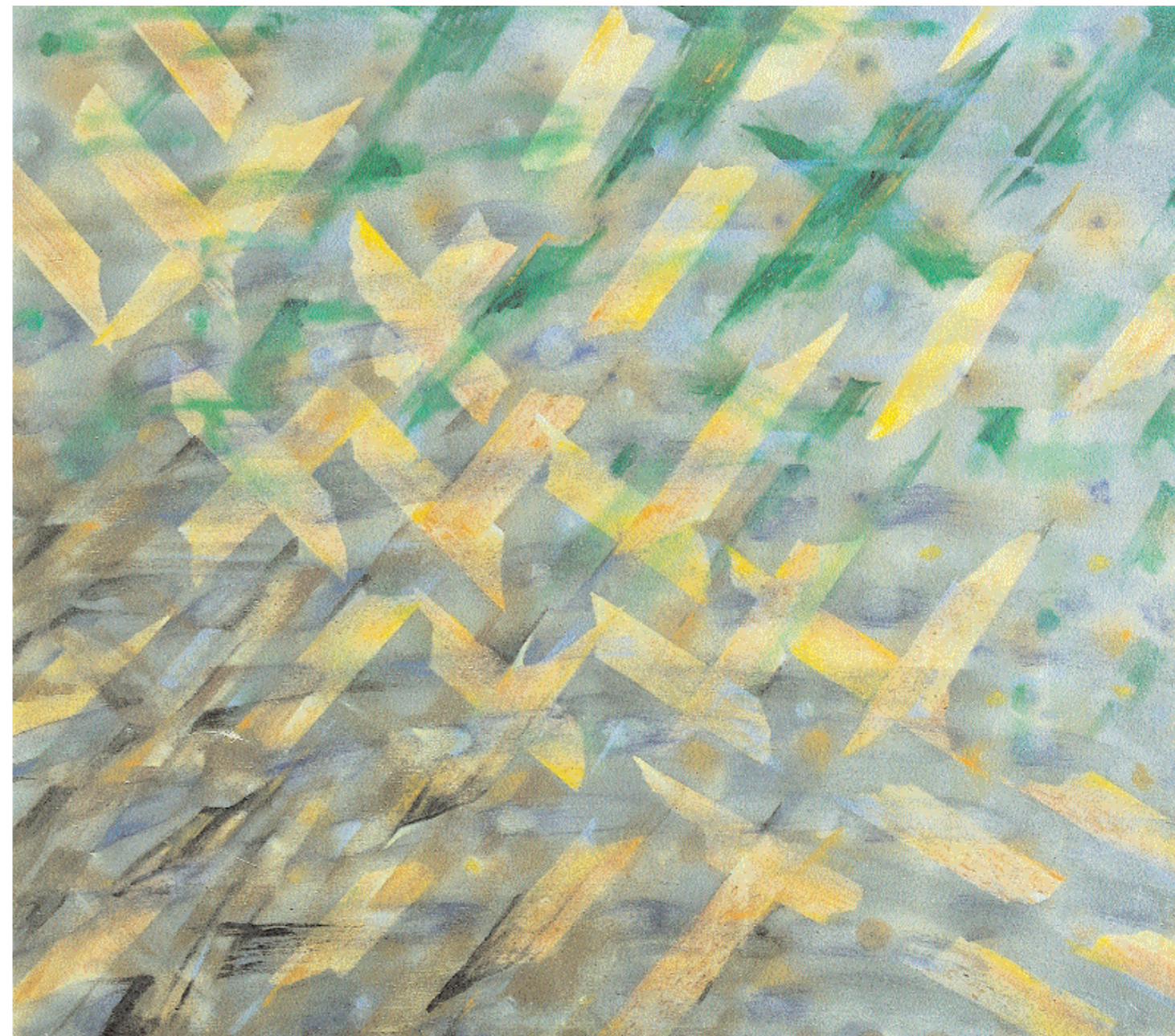
Tükröződés / Reflection, 1978



Rezgések a fényben / Vibrations in the Light, 1978



A paralell forgásban / Turning Parallel, 1979



Halmazban a mozgás struktúrája / The Structure of Movement Piled Up, 1978



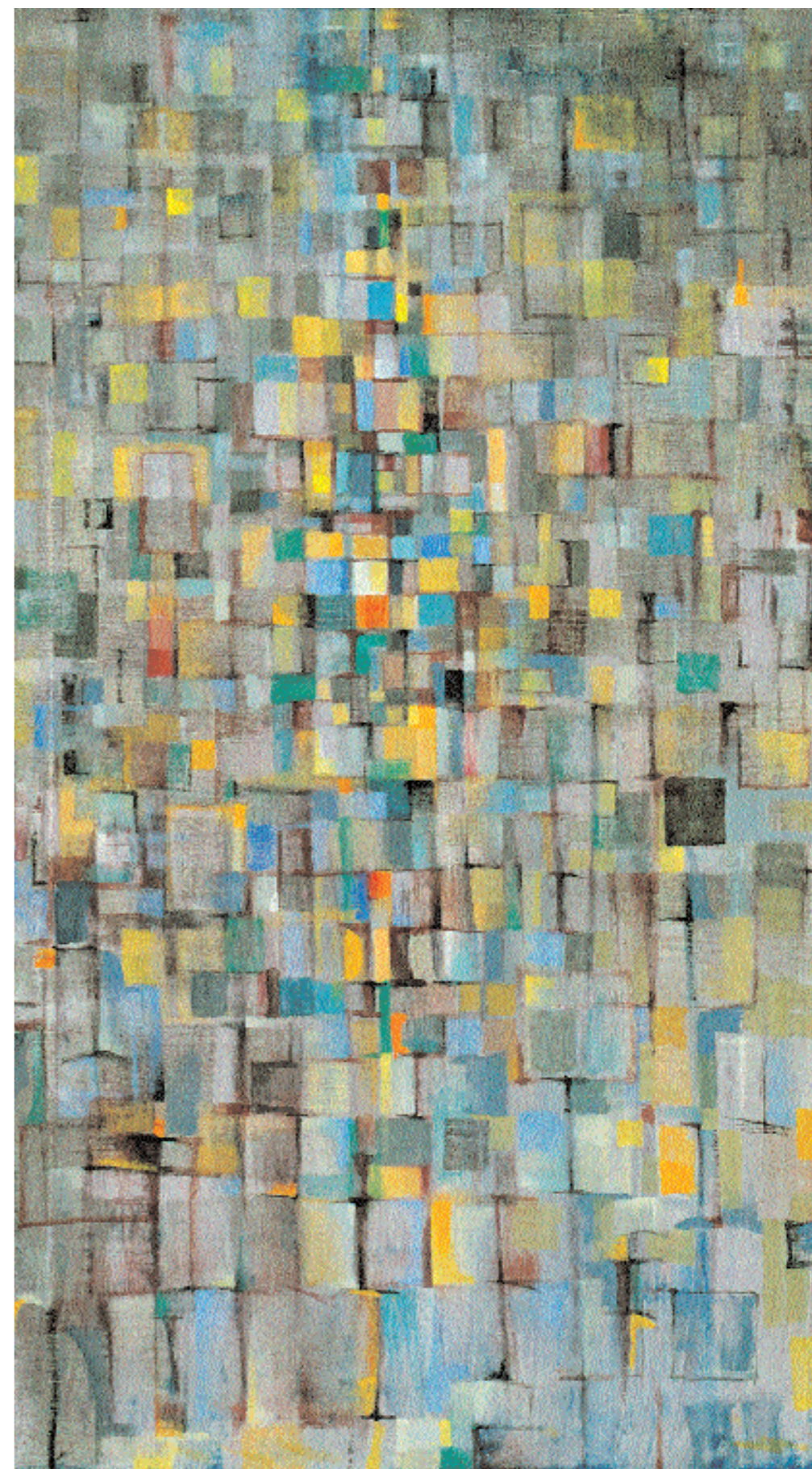
Horizontális árnyékok / Horizontal Shadows, 1977

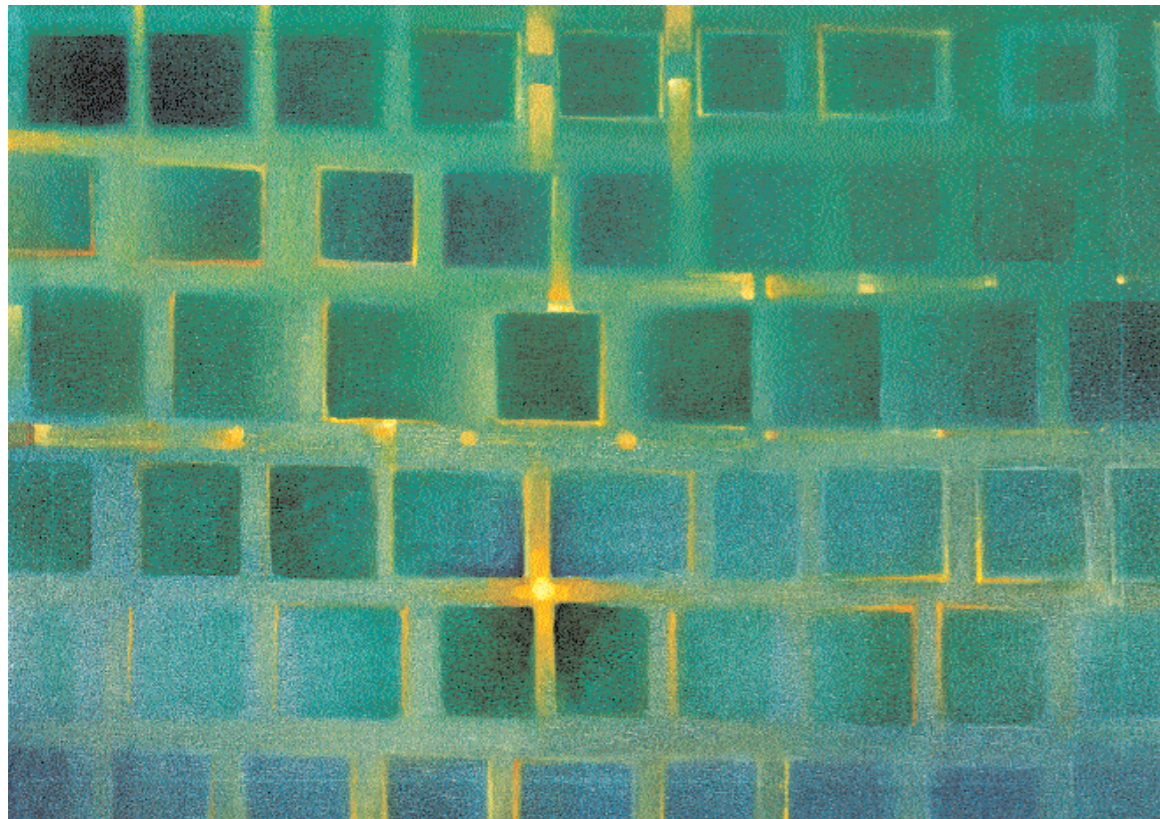
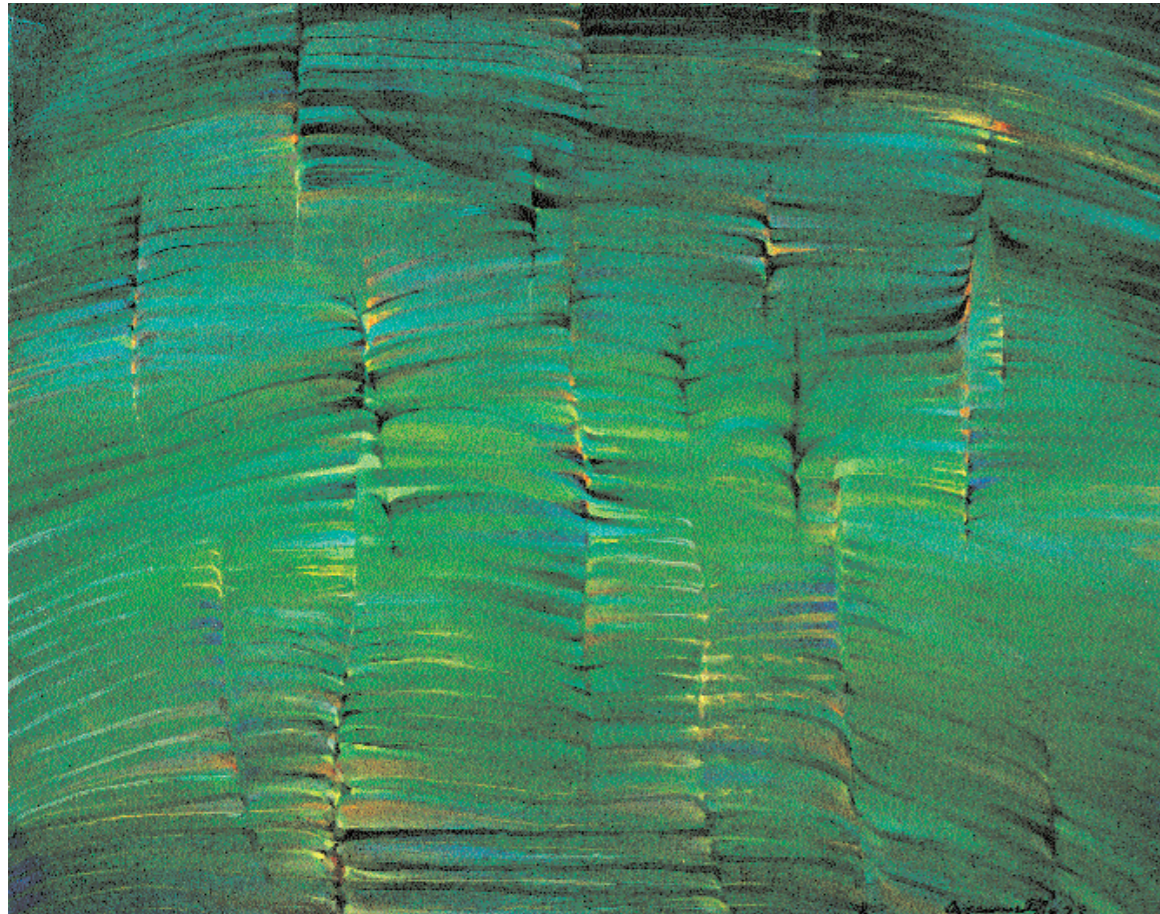


Vibráló fények / Flickering Lights, 1978

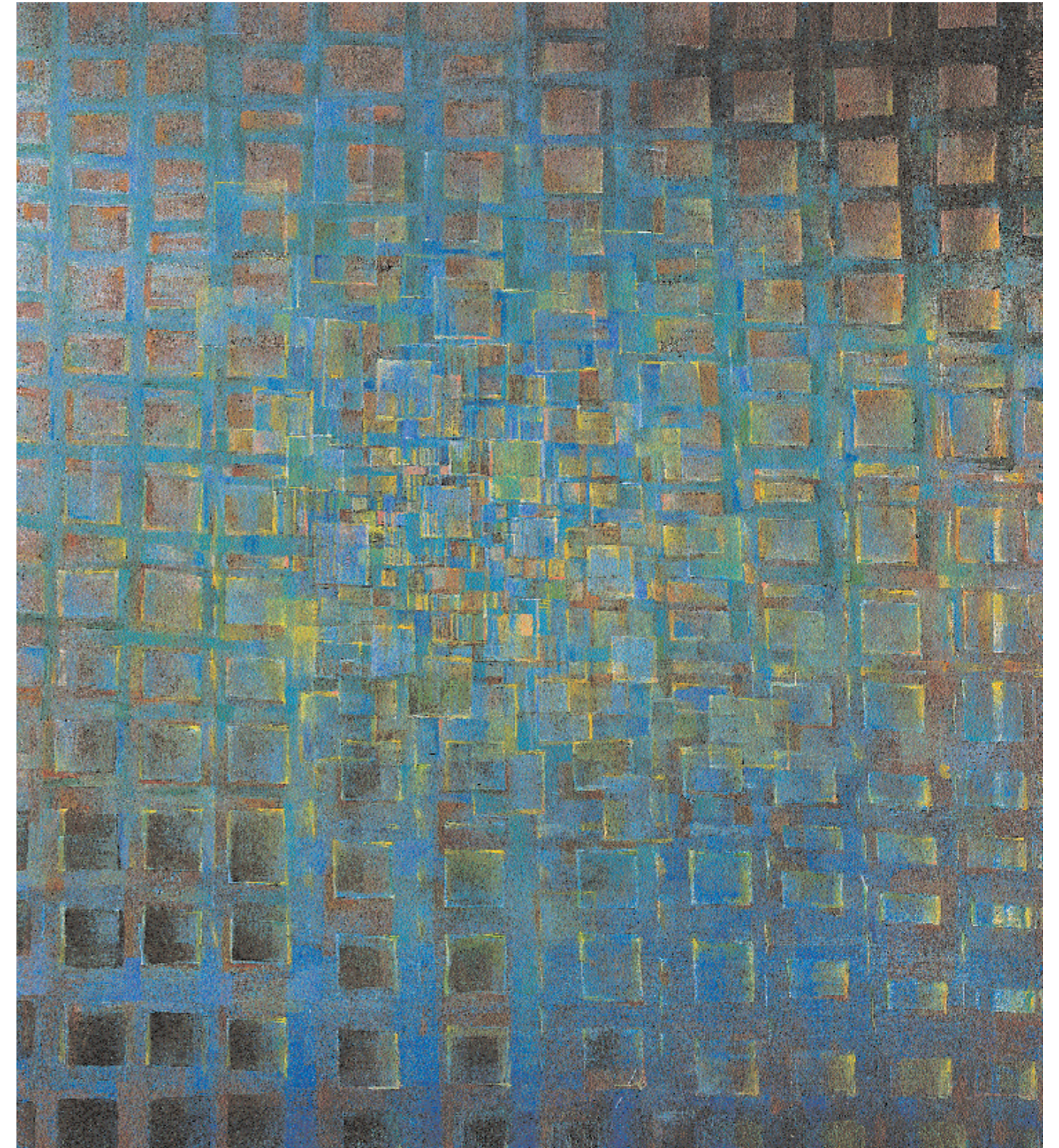
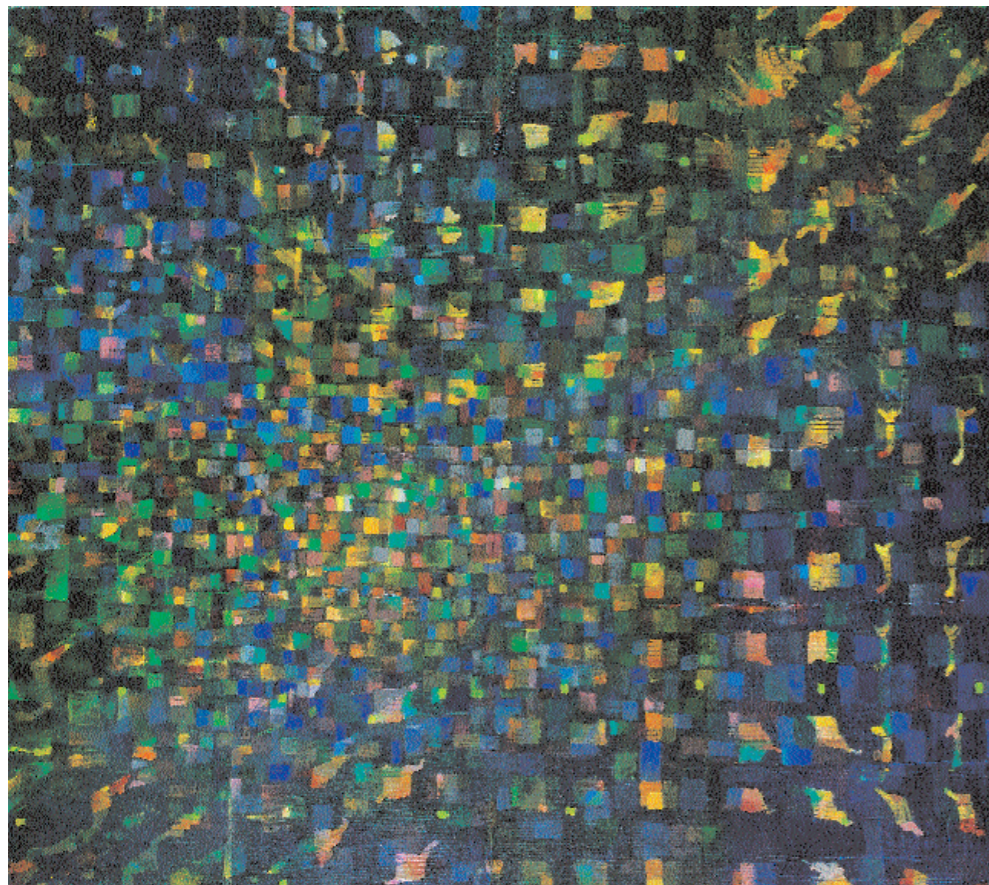
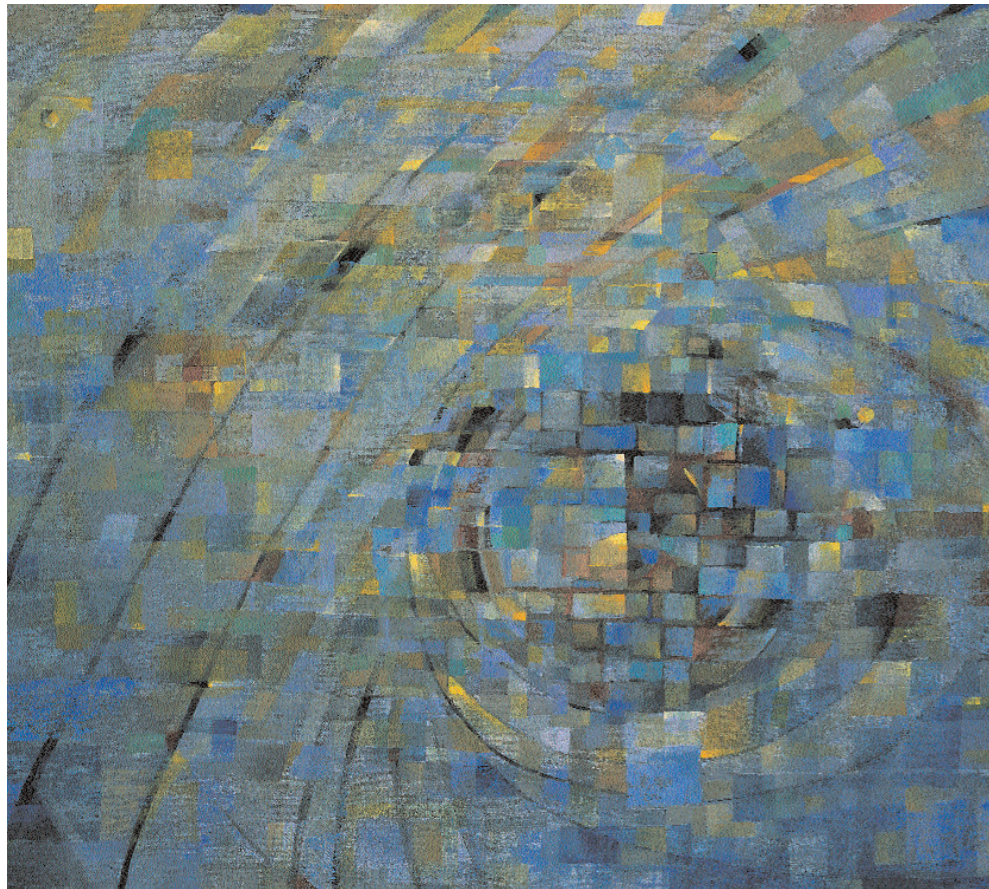


Terek / Spaces, 1980
▶ Felvillanó fények / Flashing Lights, 1979

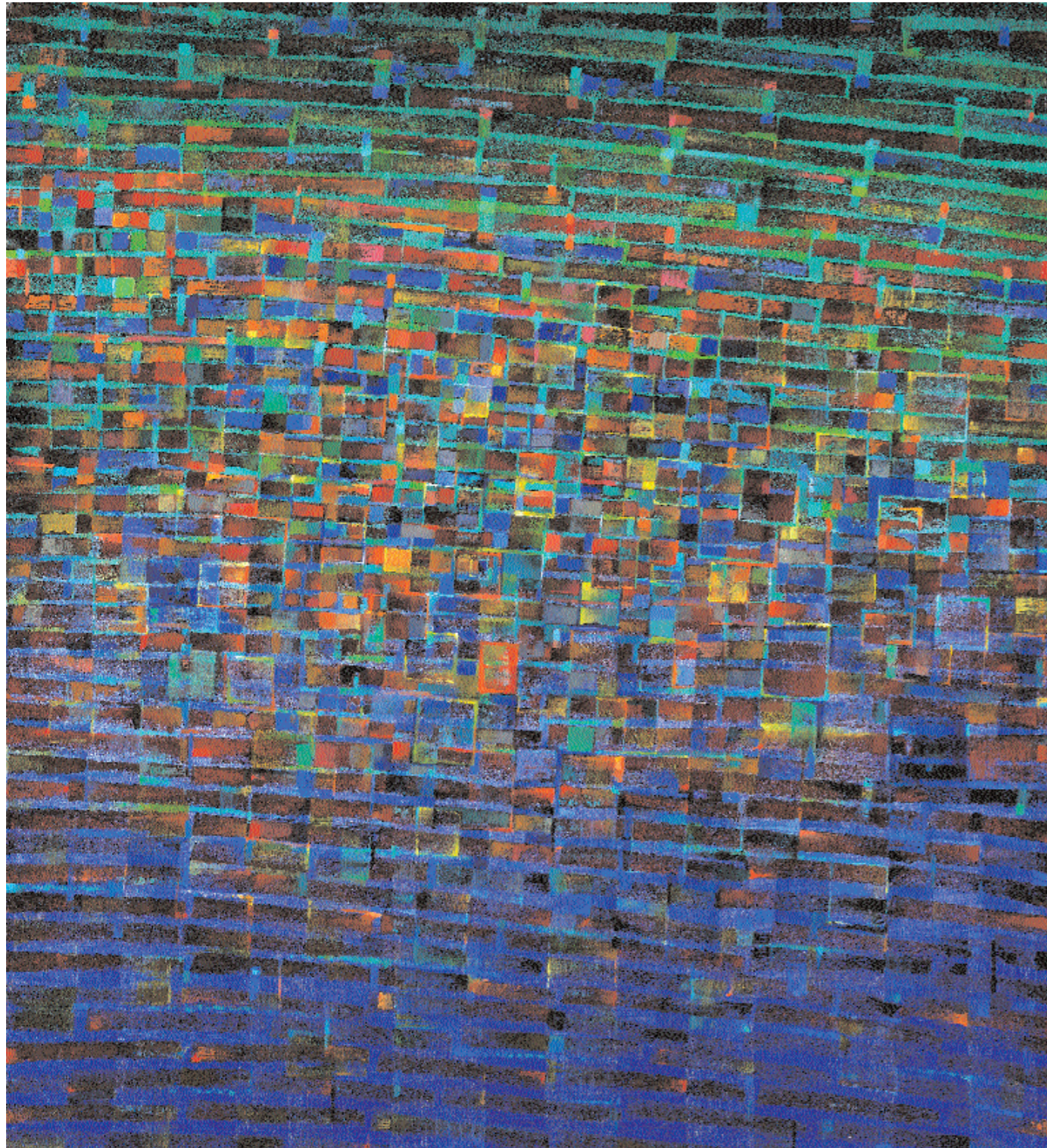




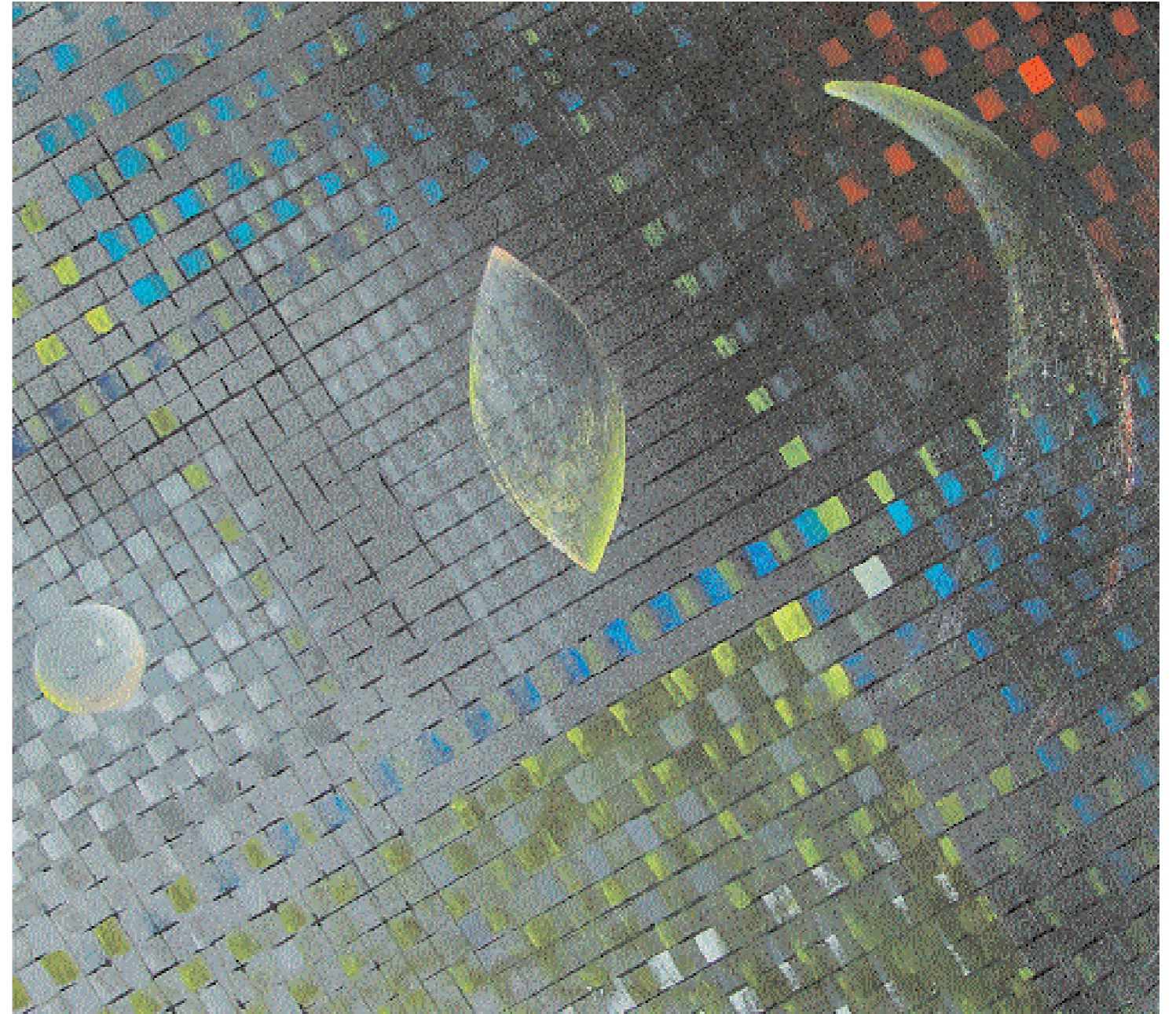
Bemérve a mérhetetlent / Measuring the Immeasurable, 1979
Felületi összefüggések / Surface Connections, 1978 ▶
Ritmusok zöldben kékben / Rhythms in green and blue, 1978 ◀



Átlós mozdulatok / Diagonal Movements, 1978
Távolodó mozgás / Receding Movement, 1980 ▶
Változó mozgások / Variable Movements, 1980 ◀



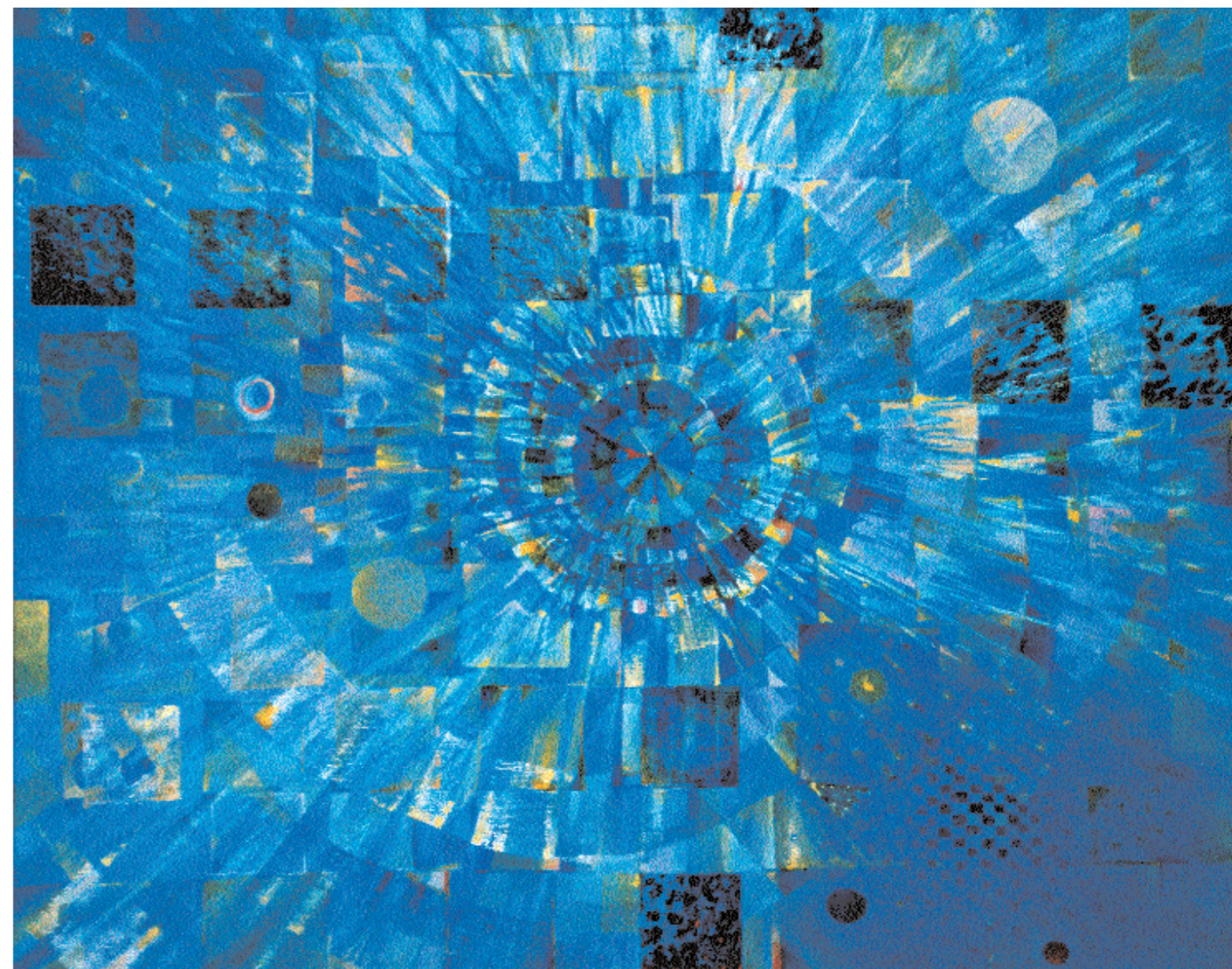
Tükröződés / Reflection, 1981



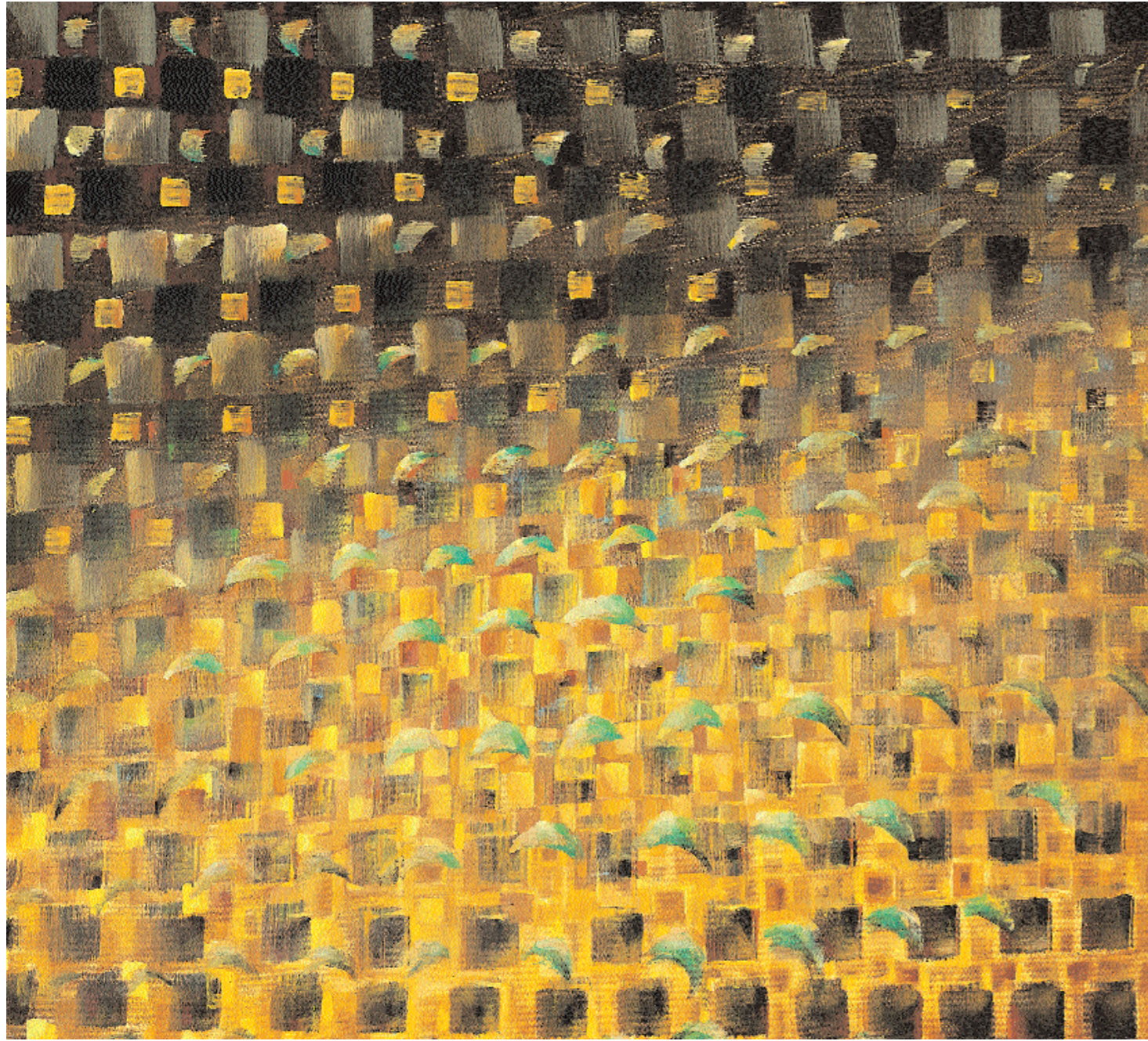
Mozgások rendje / The Order of Movements, 1980



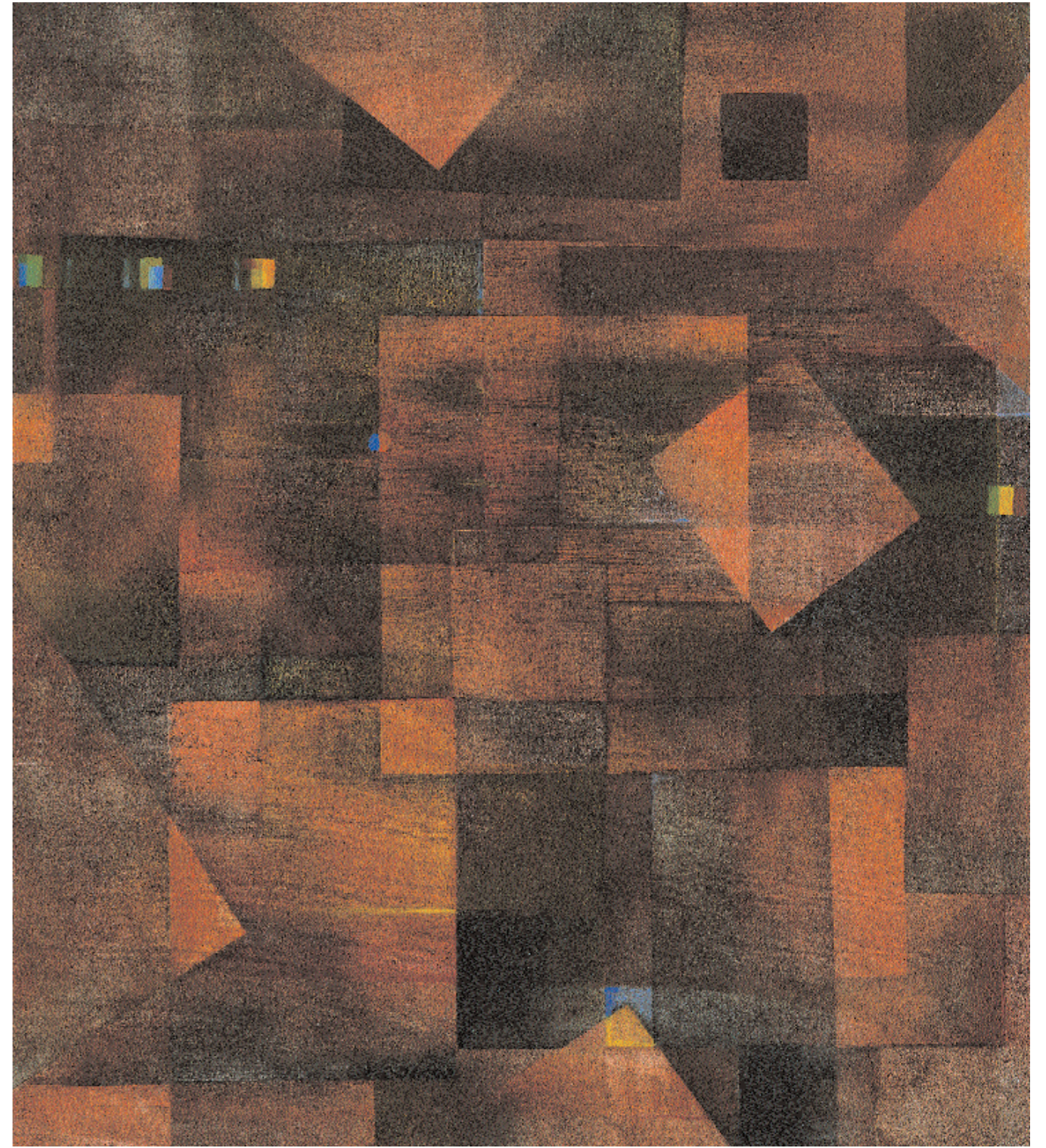
Viszonyított térben relatív mozgás / Relative Movement in Compared Space, 1980



Centrális sugárzású kompozíció / Composition with a Central Radiation, 1981



Organikus viszonylatok / Organic Relations, 1982



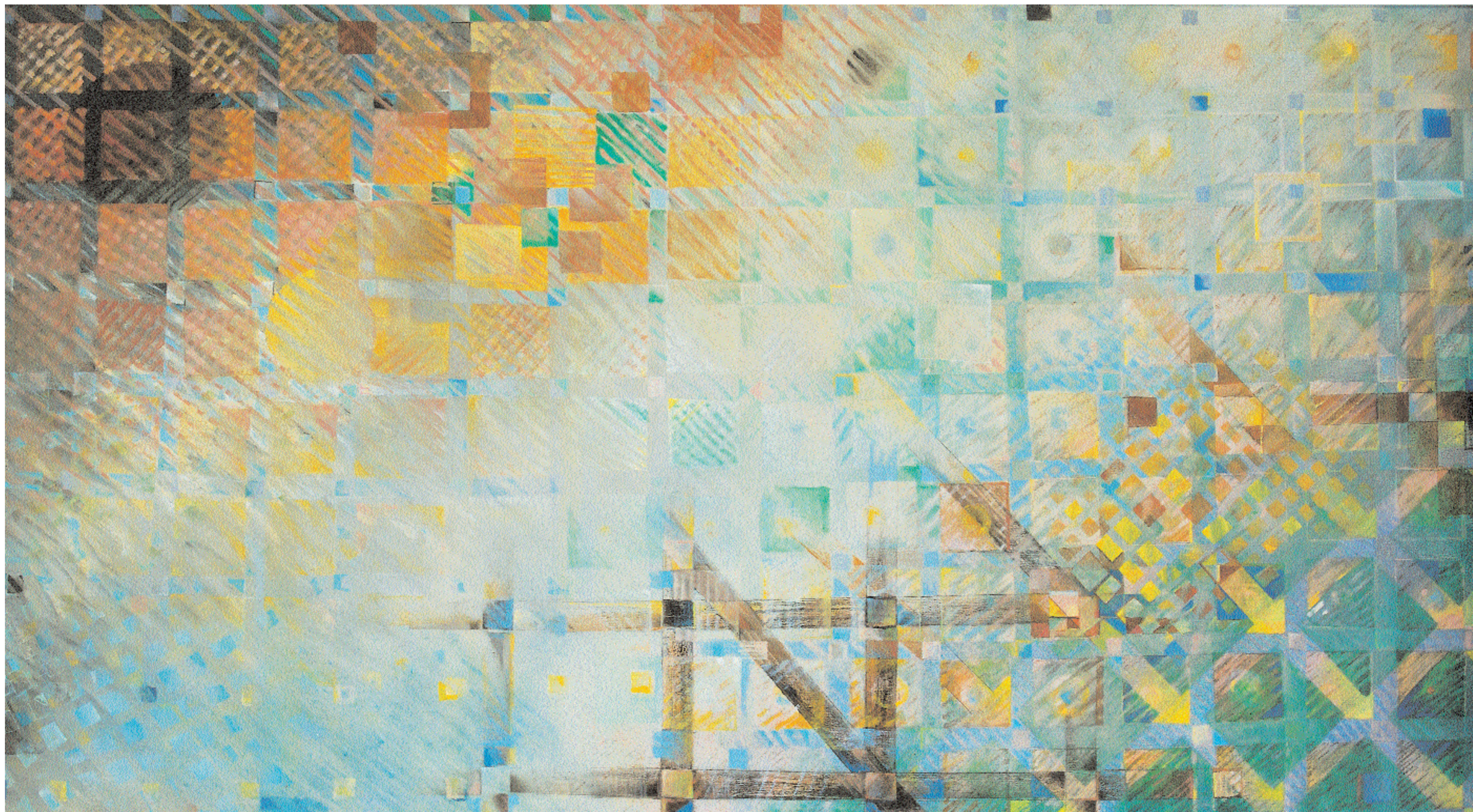
Aránylatok és viszonylatok / Proportions and Relations, 1982

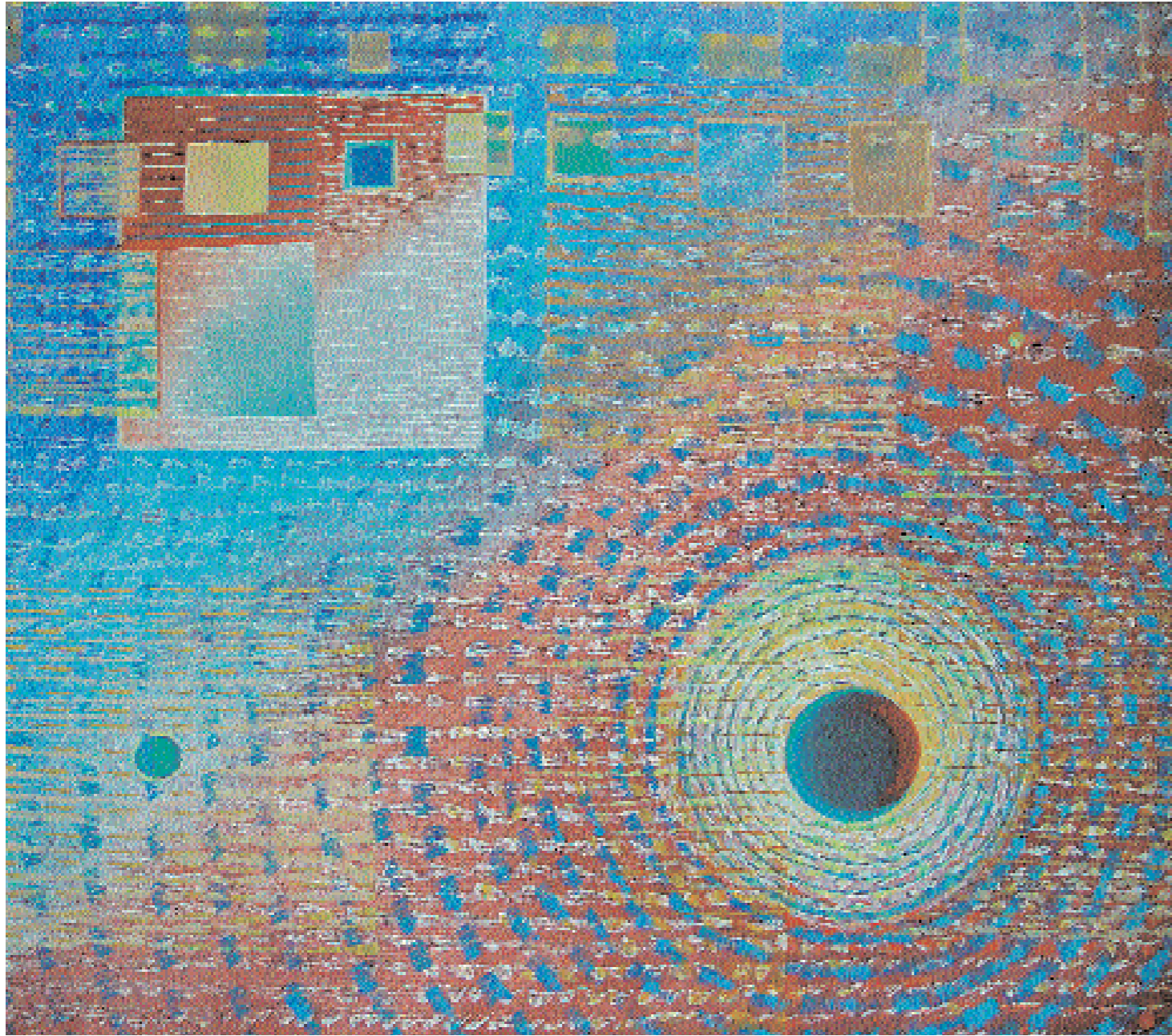


Bizánc / Byzantium, 1981

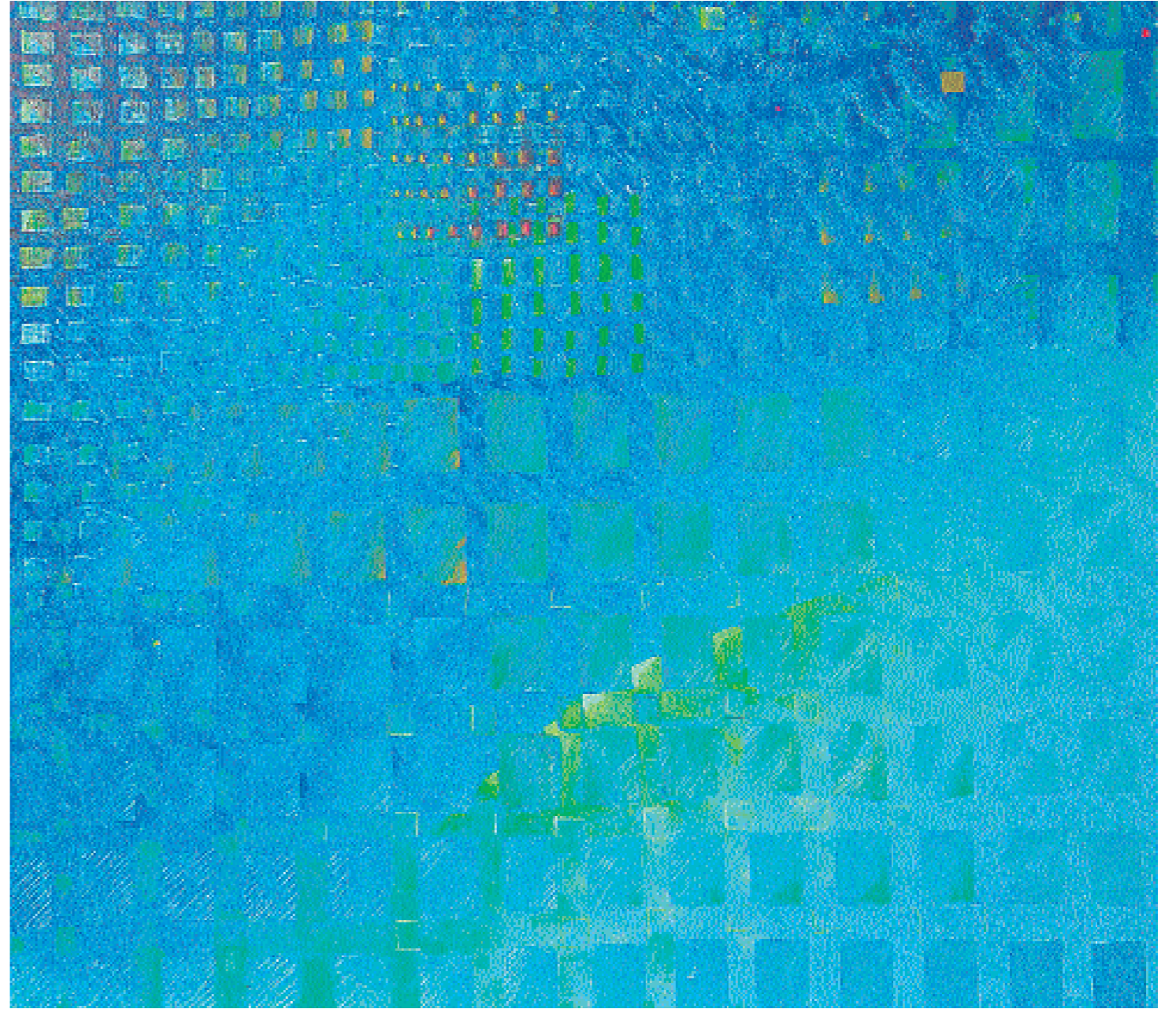


A csillag útja (Afrika) / The Star's Path (Africa), 1981
A gondolat tere / The Space of Thought, 1984 ▶▶

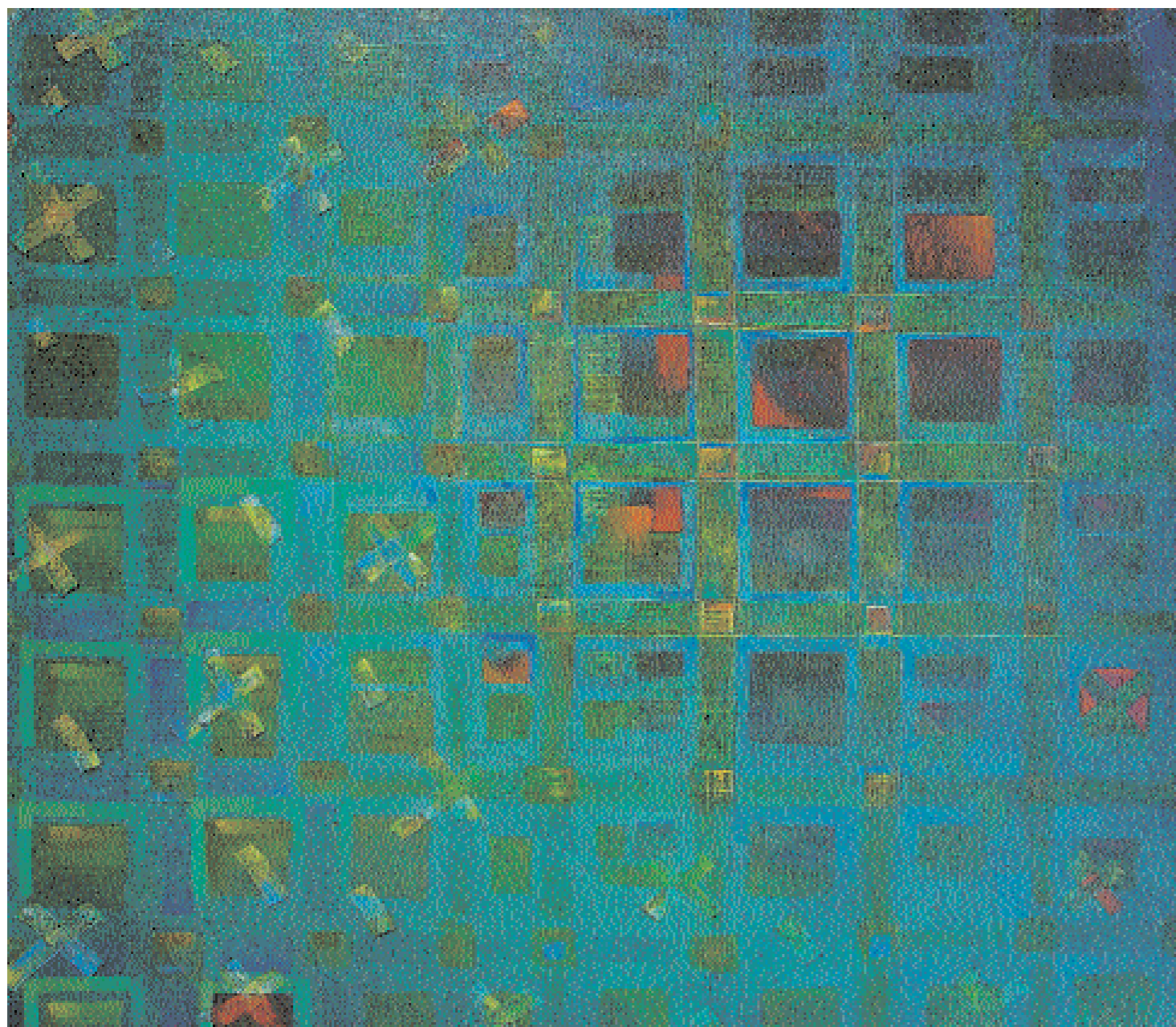




Mi is kozmikusak vagyunk / We are Cosmic too, 1983



Fényvisszaverődés / Light Reflected, 1984



Középkor / Middle Ages, 1984



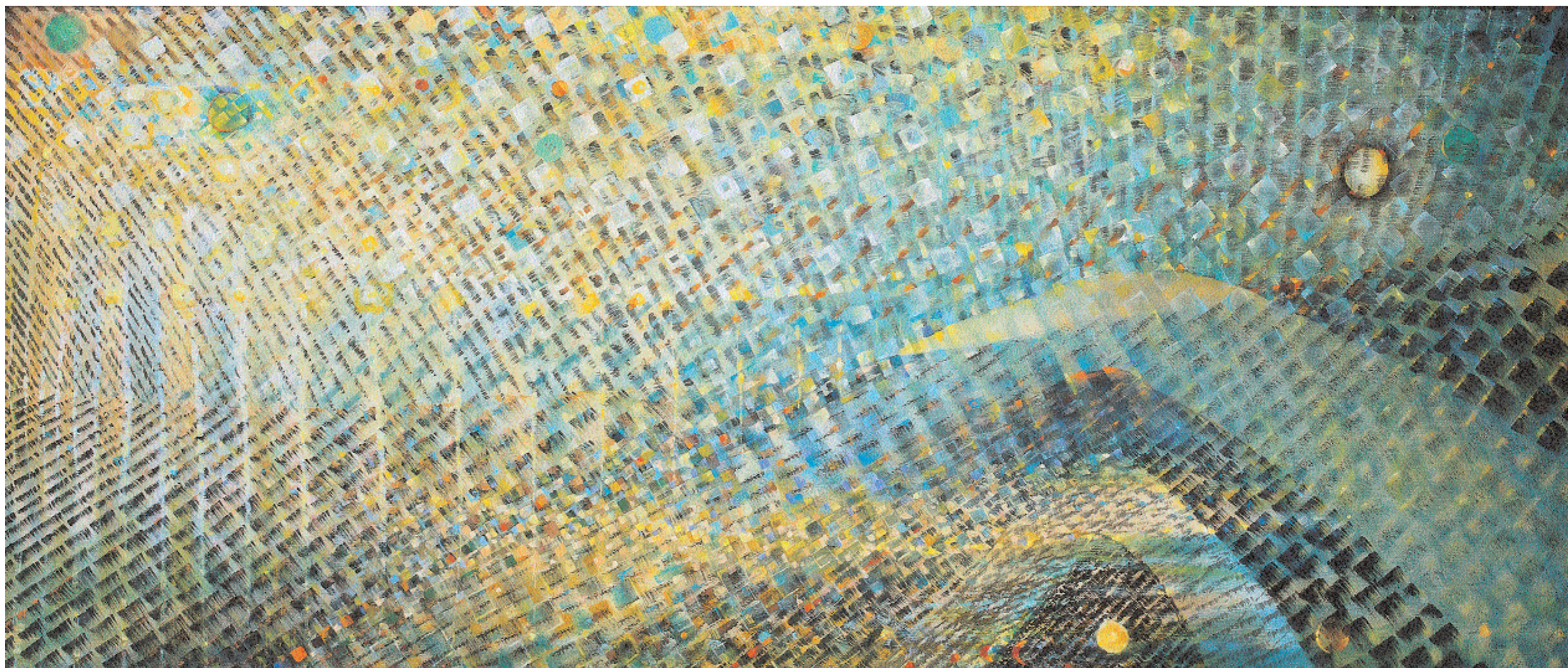
Kétirányú fények / Bidirectional Lights, 1985



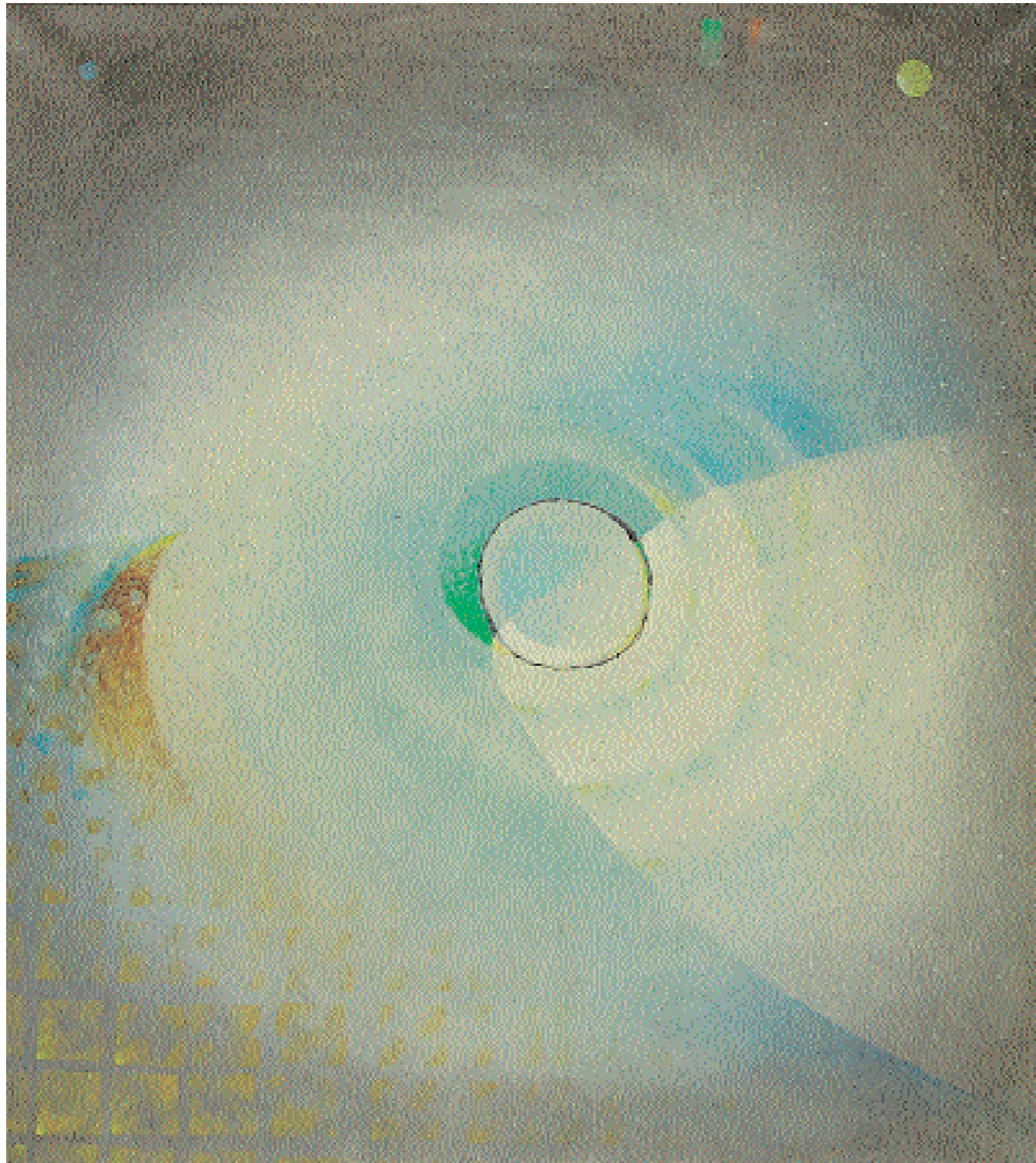
Beteljesülés / Fulfillment, 1985



Visszaemlékezés / Recollections, 1986



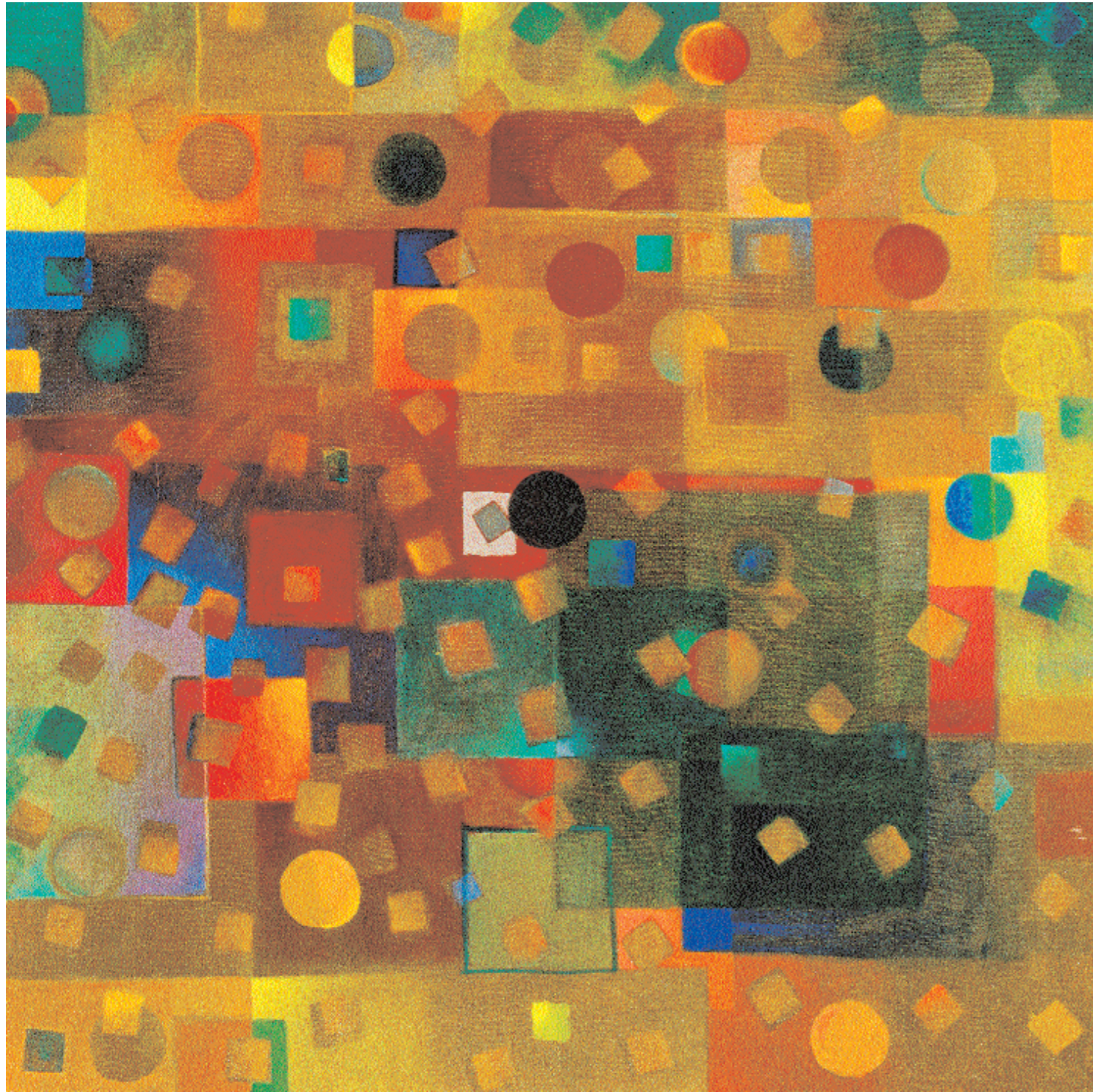
Relatív tér és anyaga / Relative Space and its Matter, 1984



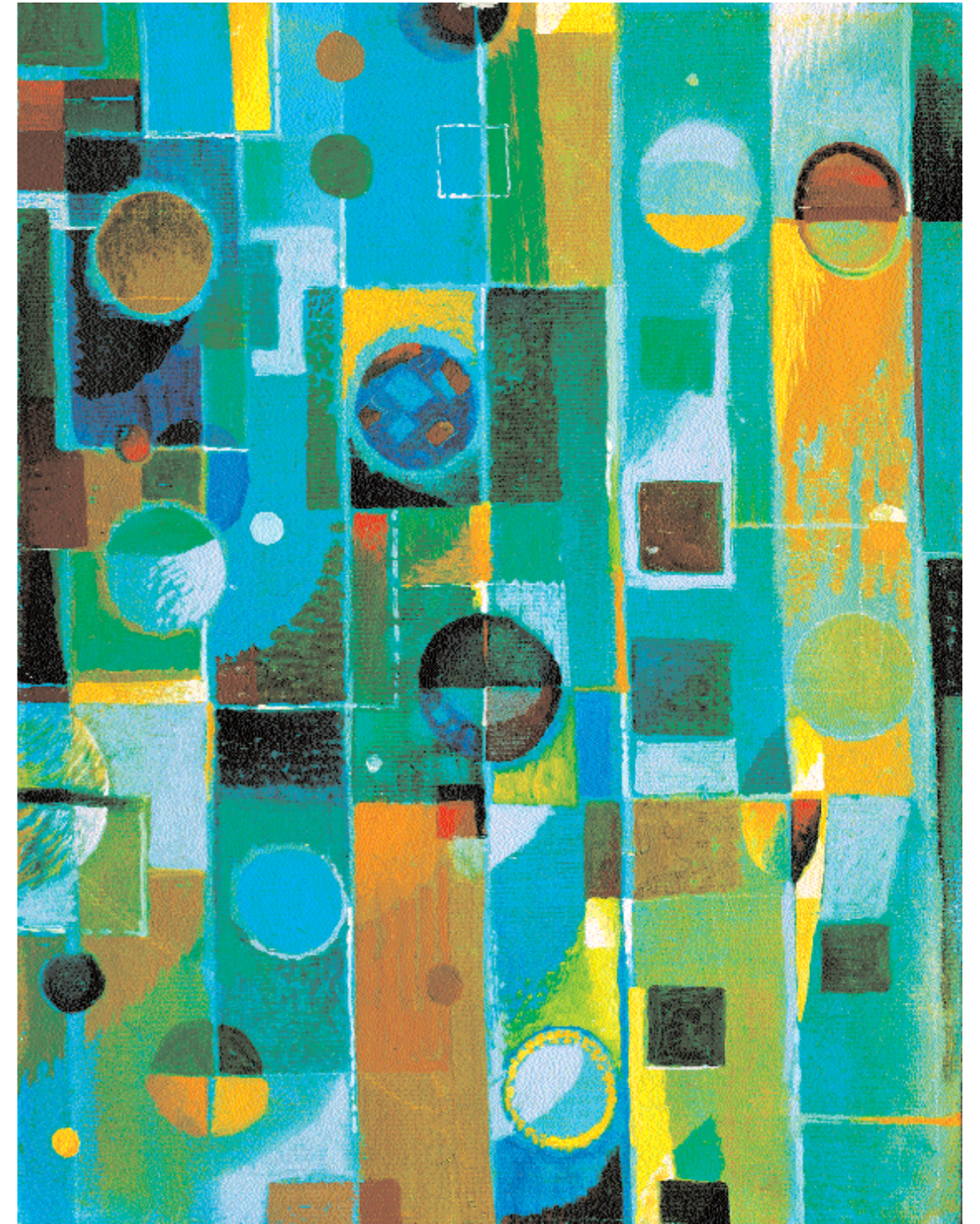
Relatív viszonylatok / Relative Relations, 1986



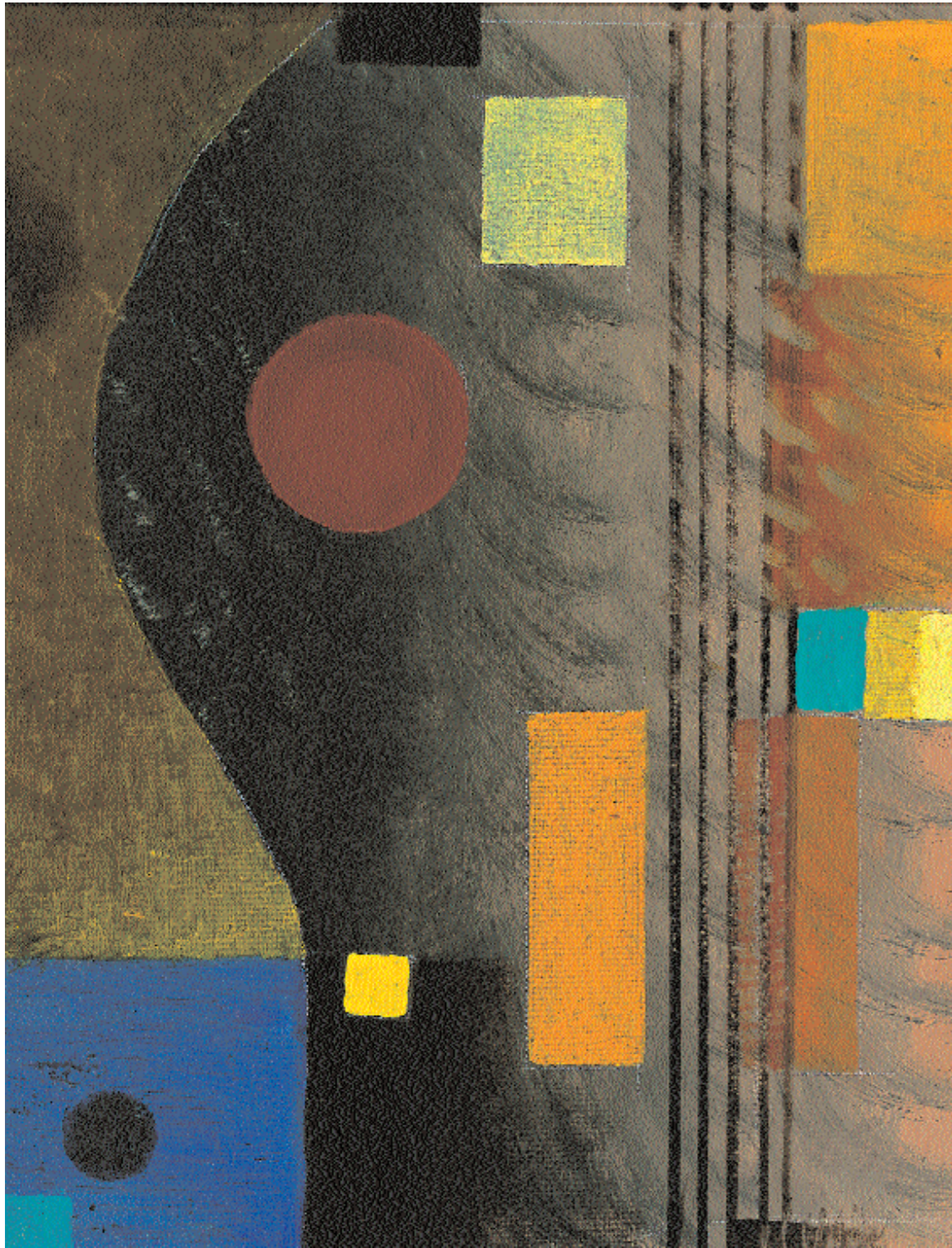
Credó / Credo, 1988



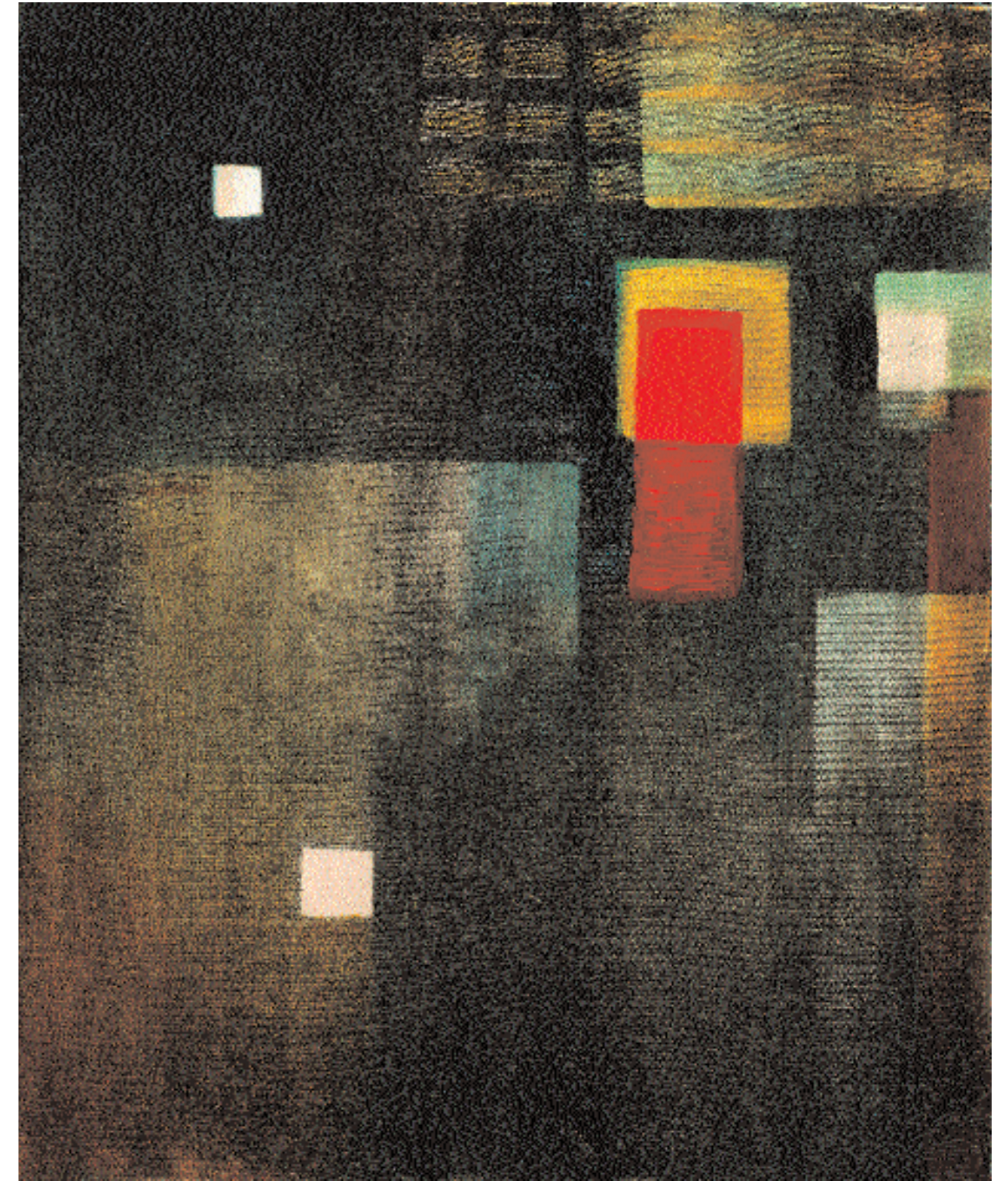
Mozgás / Movement, 1989



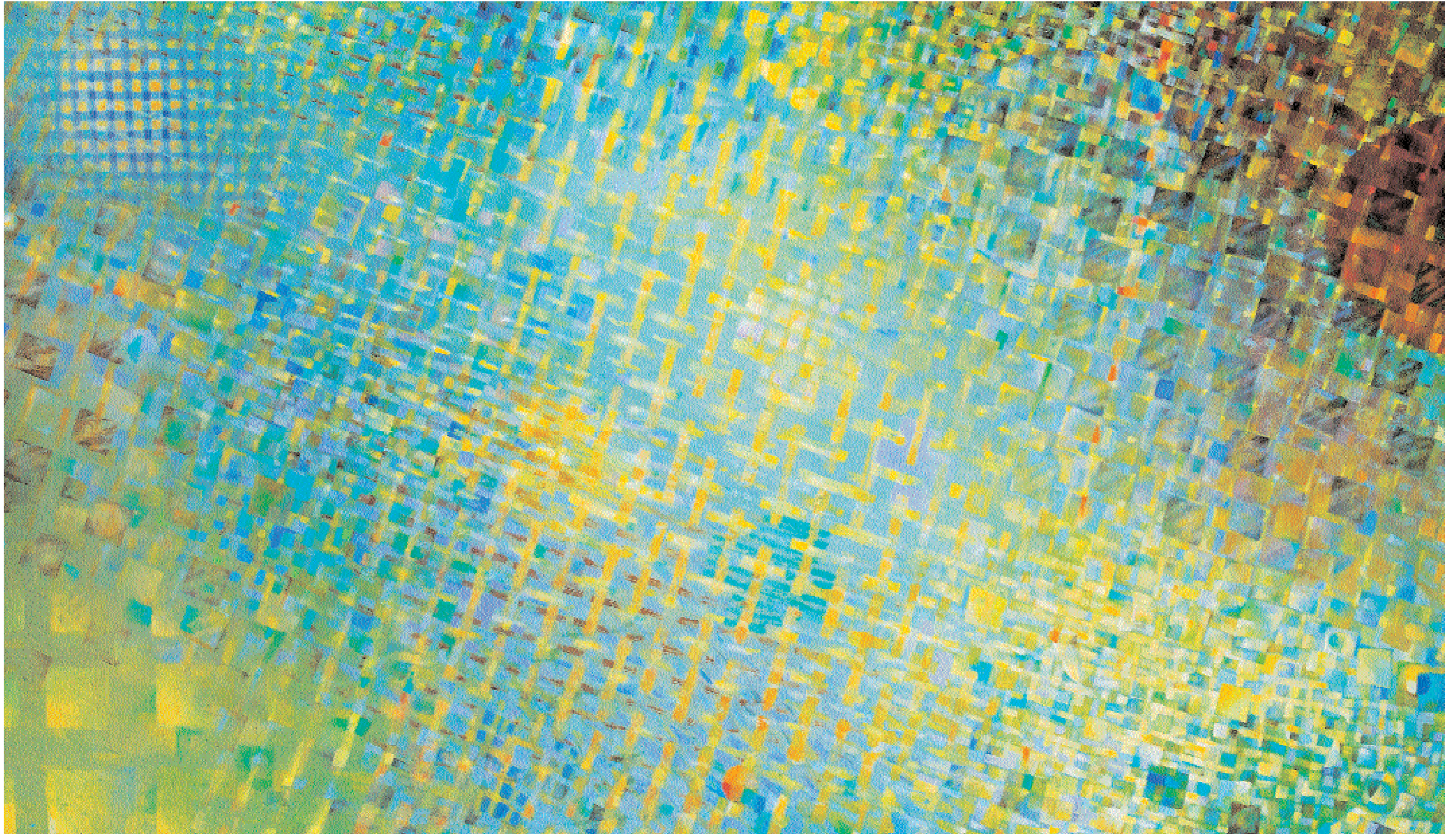
Tudat, térben és formában / Consciousness in Space and Form, 1984

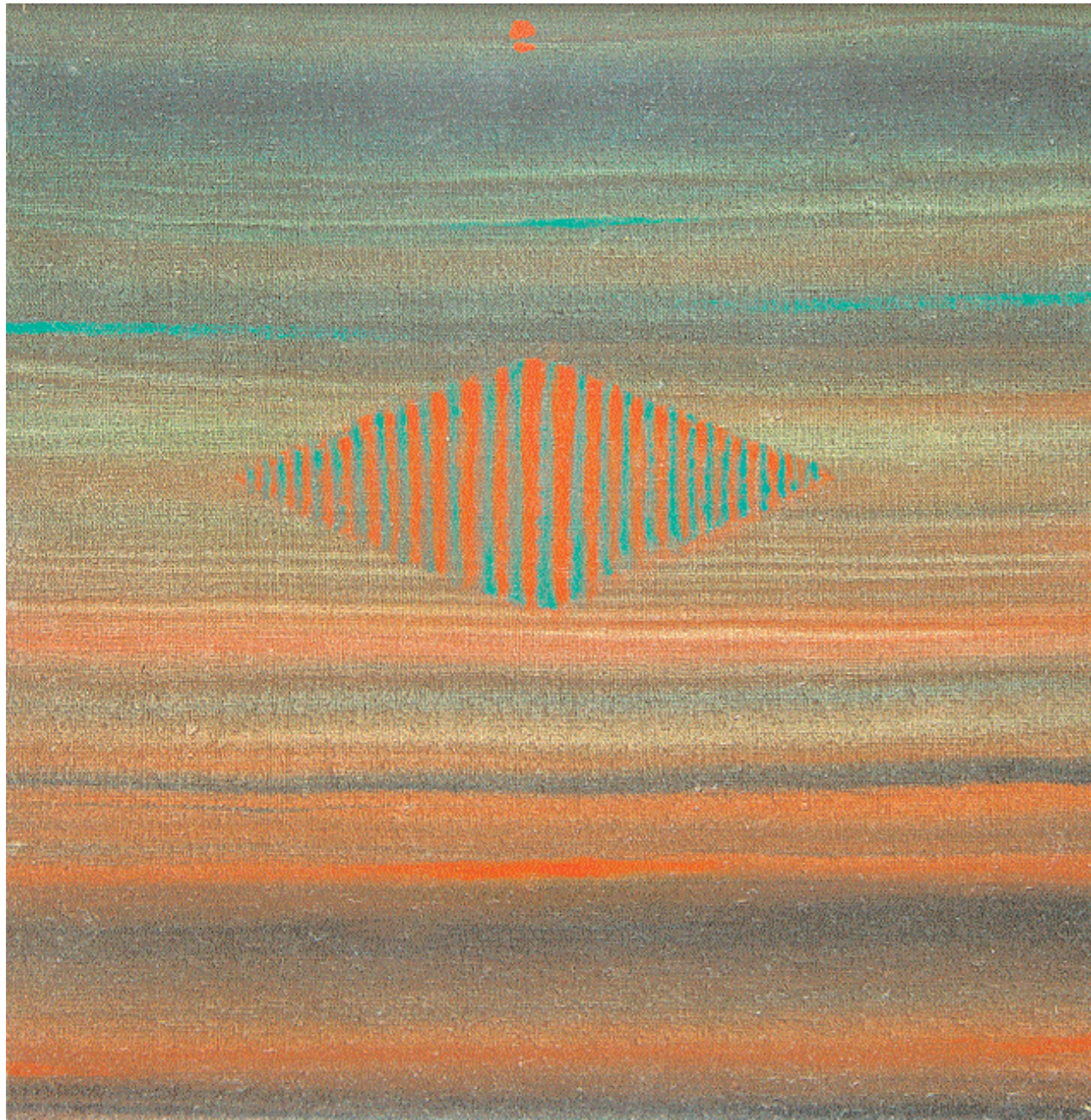


Indira Gandhi Halálára / Indira Gandhi's Death, 1984

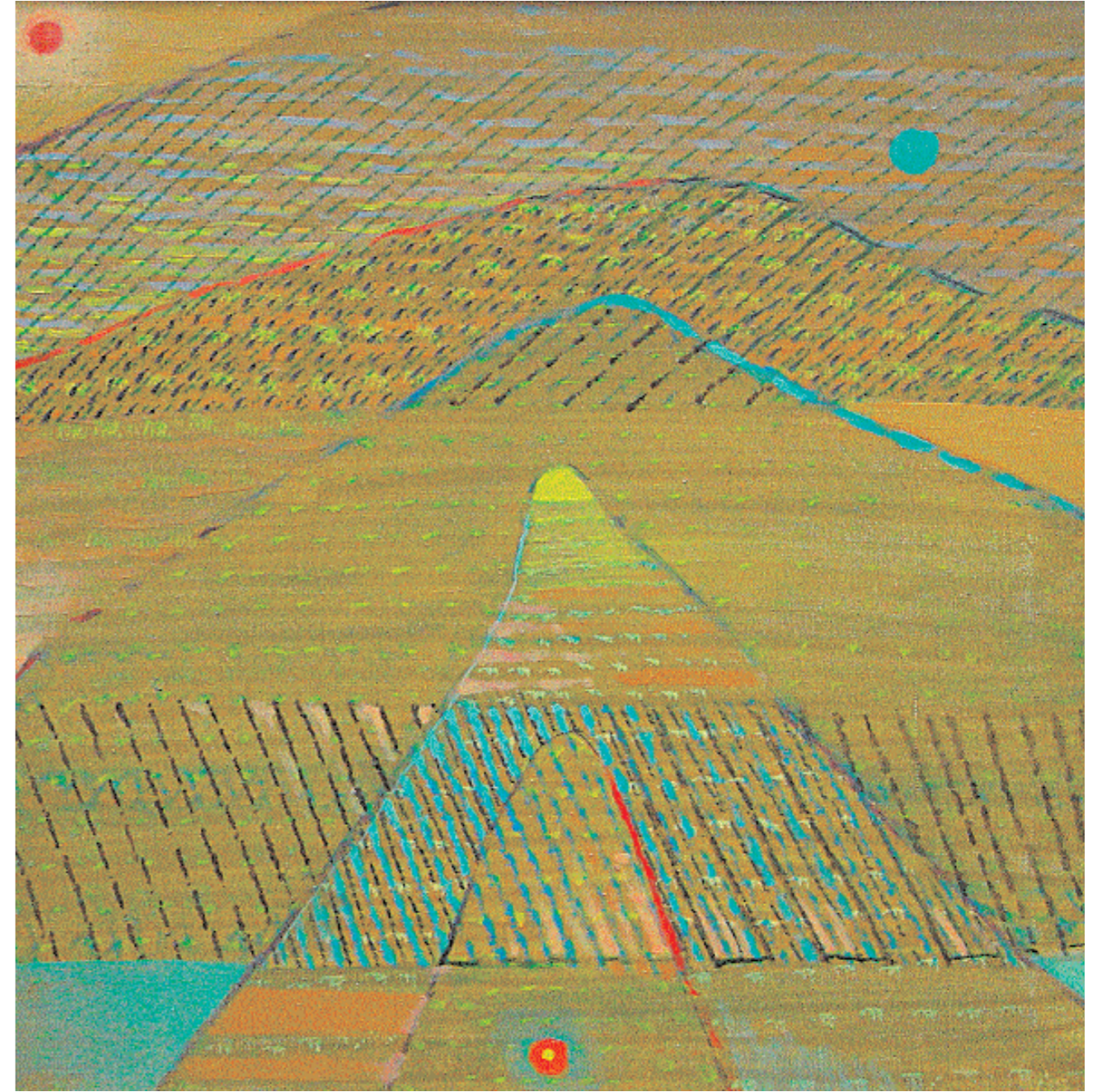


In Memoriam Barcsay / In Memoriam Barcsay 1988
Az ember és ami körülveszi (Kozmosz) / Man and What Surrounds Him (Cosmos), 1985 ▶▶

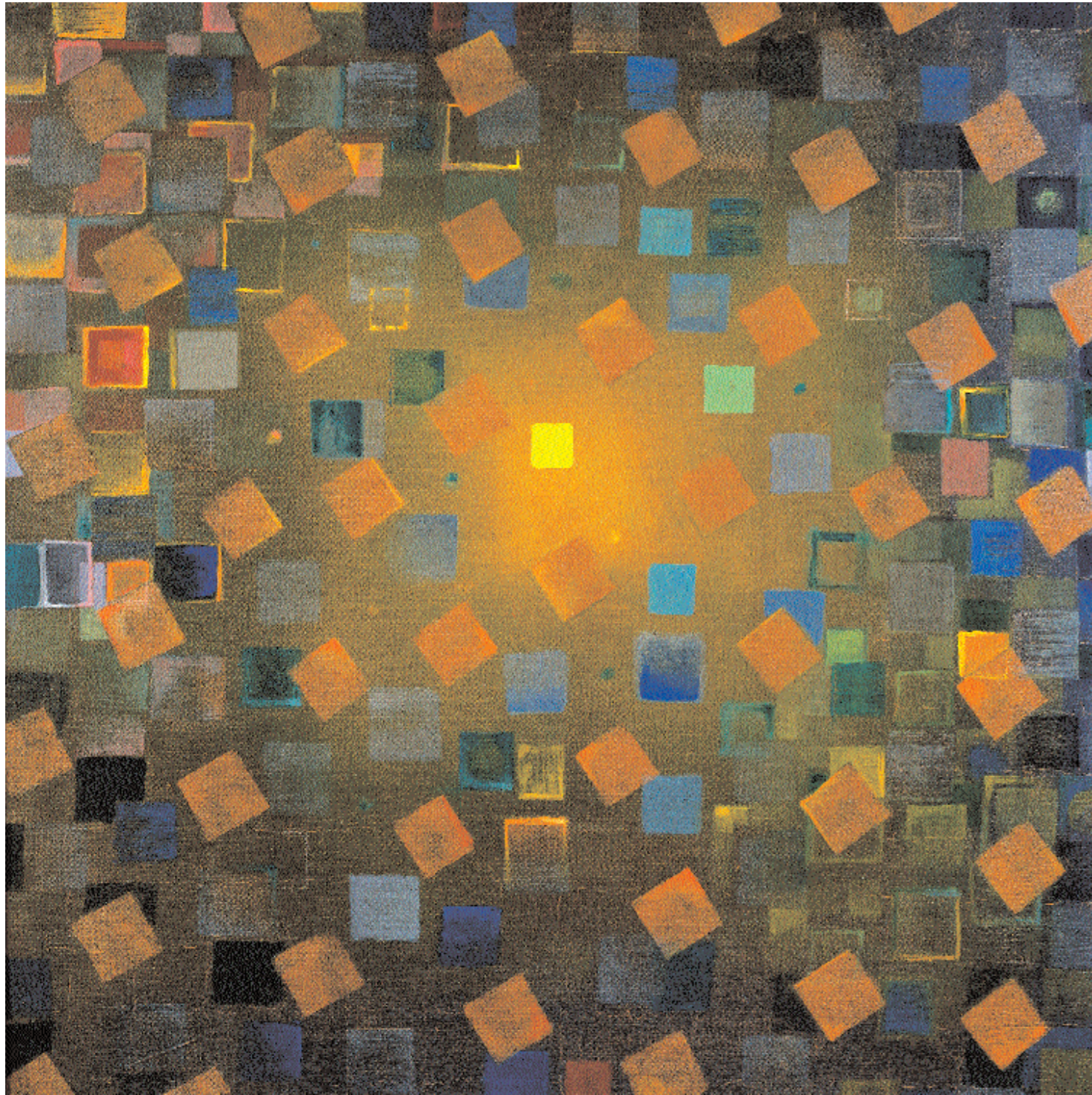




Frekvencia / Frequency, 1990



Horizont alatt / Under the Horizon, 1990



Centrális fény / Central Light, 1989

"Today, a picture is better if it doesn't depict but it means something with its color possibilities. If it depicts, the descriptive narrative is easily considered the essence of the picture. The picture is not the importance of logic and content, and especially not literature, but a spiritual projection of its own age."

Tihamér Gyarmathy, 1964

Introduction by the Editor

"Eras remain alive in the mirror of art through which their spiritual essence and quality can be identified. Human abilities are expressed and project their values in spiritual creations. The wholeness of these values represents the picture of an era for the next generation."

Tihamér Gyarmathy, 1964



This first publication in a trilogy of works looking at Tihamér Gyarmathy's creative artistic work, introduces one of the most important areas, his paintings, as part of a monograph series from the Körmendi Gallery. The second in the series plans an art history examination of Gyarmathy, the multifaceted artist, and his important and expansive graphic, photogram and sculptural works. The third work will provide additional information on art history to help a greater and deeper understanding of an outstanding career and life work for the profession as well as those members of the general public with an interest in art.

Gyarmathy has become a phenomena in modern Hungarian art in his own lifetime. His avant-garde advances appeared as a self-confident representation of the reemerging art world of 1945. He attempted, in his art, to approach such general laws in an intuitive and sensual form that are justified by the tools of the achievement of science in the 20th Century.

He received classical training at the Budapest College of Art where he was tutored by János Vaszary and later László Kandó. During the initial period, based on his brilliant talent in drawing and sense of color, he systematically deepened his security of composition, respect for structural order and instinctive use of artistic values.

This was the decade of great journeys in Gyarmathy's life after he appeared as an exhibitor at the Exhibition Hall (Műcsarnok) in 1934. He spent half a year in Rome in 1936 where he was taken by architecture, spatial direction and composition. It was whilst in Rome that he became familiar with the works of Fernand H. Leger and Paul Klee. From 1937–1939, he wandered around Germany, Switzerland, France and England. He had the opportunity to personally get to know Max Bill and Hans Arp as well as the artistic radiation coming out of Bauhaus. It was in Paris that, via István Beöthy, the sculptor, he became acquainted with and visited Piet Mondrián at the same time as studying the art of Henri Matisse and Pablo Picasso.

He had the chance to prepare one of the pavilions at the 1938 Zurich World Exhibition and he returned to Hungary just before the beginning of World War II. It was shortly after his return that he came into contact and later formed a friendship with Ernő Kállai. Gyarmathy got to know Hungarian progressive artists of the period through Kállai: Vajda, Kornis and Ámos as well as forming a close friendship with Lajos Kassák.

These relationships also helped to clarify his future path and goals. It was during these years that Gyarmathy was able to get to know that spiritual cross-section, basis of thinking, that helped him to form an opinion of his own era and its art.

Straight after the War he became a member of the newly formed “European School” which he left to join Ernő Kállai’s circle which went on to form the “Gallery to the 4 Points of the Compass”. It was in this period that he arrived at the formation of his own style which is perhaps described by the term “Lyrical Constructivism” and that is based on the hardly noticeable breaking down of geometric order. He combines the sensuality of colors with the fullness of poetic feeling without excluding other variations that are inspired by nature’s organic forms. Gyarmathy did not need technical innovations in his use of material and his methods of creation to form his own style. Not even the national politics of the most difficult decades of the last century were able to force him to compromise. Throughout his life he has stood by his artistic values that formed earlier on in his *Ars Poetica*.

Although Tihamér Gyarmathy has always been part of our artistic scene, the general public and even, in a wider sense, the profession was not able to form a clear picture of his work and development. The introduction to his work has been previously confined to monographs and various catalogues. The trilogy being written aims to show a complete cross-section of his closed oeuvre. This first work, a study showing his master painting, hopefully helps Gyarmathy’s work to take its rightful place in our artistic consciousness.

Finally, I would like to thank the art historians, Mrs. Margit Tökei Egry, Dr. György Várkonyi and Gábor Pataky for the professional help that they provided in the preparation of this book. We owe a special thank you to the members of the Gyarmathy family for their tireless efforts to ensure that this book be published.

Thanks are also due to the Hungarian National Gallery, the Municipal Gallery, the Janus Pannonius Museum, the Lajos Kassák Memorial Museum, the Dénes Deák Collection, the Budapest History Museum, the Savaria Museum in Szombathely, Szent István Király Museum in Székesfehérvár and numerous private collections and collectors for allowing us to reproduce their treasured works of art.

We have attempted to show a large selection of his work in this book with approximately 240 reproductions of his work representing his painting. We thought it important that work from the 1990s, previously unseen works as well as works made available by local and foreign collectors be also included. The notes that can be found at the end of the book were created with the use and taken from the following documents:

Based on the notes kept, articles and various documents collected by Mrs. Éva Gyarmathy Gobbi (until 1994); the use of Endre Aszalós’s handwritten oeuvre catalogue completed in 1983; János Frank’s 1986 Exhibition Hall (Múcsarnok) Tihamér Gyarmathy exhibition catalogue; György Várkonyi’s 1987 exhibition catalogue

titled “Works by Tihamér Gyarmathy in the JPM Modern Hungarian Gallery Collection”; Péter Sinkovits’s 1991 monograph titled “Gyarmathy”; the exhibition catalogue compiled by M. Egry, P. Fitz and J. Lorányi for the 1995 exhibition of Gyarmathy’s life work as well ‘Kortárs Magyar Művészet’ (Contemporary Hungarian Art) and the second edition Körmendi Csák Collection published in 2001. In addition to this notes from the six exhibitions organized by the Körmendi Gallery between 1993 and 2004 provided useful information in documenting the works.

Unfortunately many of Gyarmathy’s important works have made their way overseas over the decades. Despite all efforts we were unable to reproduce many of these works.

We are grateful to the Ministry of National Cultural Heritage and the National Cultural Foundation and the other sponsors for the financial assistance given in the publication of this book.

Last, but not least, I would like to thank my family, all my dear friends and all the staff at the Körmendi Gallery for the support that they have offered in publishing this book.

March 2004, Budapest,

Ferenc Csák
Art Historian

Tihamér Gyarmathy



1.

This is not a case of an interpretation as symbolic forms of geometric formulae forming Gyarmathy's picture language but rather the concept of symbolic shapes used by Cassirer and Panofsky (László BEKE: Panofsky és az ikonológia [Panofsky and iconology]. In: Erwin PANOFSKY: a jelentés a vizuális művészetekben [Meaning in the Visual Arts]. Gondolat, Budapest, 1984. pp. 382-396.), or even more so W. Hofmann's interpretation (A Modern Művészet alapjai [The Basics of Modern Art] - see note 6 - subtitle: Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába [Introduction to the World of Symbolic Forms in Modern Art]).

2.

Erwin PANOFSKY: a képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához. [The Problem of Description and Content Interpretation of Art Works] In: ibid. p.258.

When describing Tihamér Gyarmathy's life work we can say that "the inventory is complete" without the slightest fear. The same cannot be said about the interpretation of the Gyarmathy phenomenon. The painter has fulfilled his programme whereas art historians have been left with plenty of work to do. This is despite the fact that his personal details and the visible results of his creative efforts are known. Research has revealed the intellectual medium influencing the various stages of the oeuvre (the Pécs "inheritance", the spiritual environment of the European School and the Group of Eccentric Artists). Researchers were not lacking in authentic historical sources or structured, and at the same time, self-analytical statements of the artist in many different forms. The revelation of Programme and Practice appeared so perfect that the interpretation of all his active years could be made from the analysis of one or two well-chosen, representative paintings. All of this provided enough ammunition for interpretation based on a spiritual background and the deciphering of the "Weltanschauung" coded in his work. Gyarmathy's ripened painterly language distilled in terms of form and his reduced symbolism provided the perfect criteria for artistic interpretations based on symbolical form and iconological interpretation methodology in nonfigurative painting.¹ The absolution of the engagement of the programme and work of art unavoidably leads to the conclusion well-known from cultural history, spiritual history and art history writings as well as the interpretation of the work as a document. The application of this fertile, though not universally valid, method provides more than the average opportunity for us to lose sight of the creating individual as a *personality*, a flesh and blood being and the unpredictable demiurges who creates an oeuvre. Erwin Panofsky, the last theoretical member of the iconological school developed from the Warburg circle, warned that the task in interpretation is the uncovering of not only the intentional but also the unintentional content. In addition to this he also refers to the artist only knowing "what he parades" but not knowing "what he betrays"².

The task then is self-explanatory: beyond accounting for the sources once again, we need to study the Gyarmathy phenomena with no preconceptions or prejudices unless we want to accept the fact that the oeuvre can be linearly modeled with transparency and no mystery. The real or apparent contradictions in the creation of his works, and in the artist's character, can only go to challenge the above assertion which, and justifiably so, is a side product of the interpreter's point of view. This puts Gyarmathy's spiritual intransigence and his development as a painter, constantly approaching extreme nonfigurativeness but never reaching its purist consequences, into the ethical dimension.

If we accept those fundamentals of aesthetics and art philosophy that say that the work is a mirror, a mirror to the visible (and invisible) world, mirror to personality and most importantly mirror to the point of view of a member society, we have to realize that our task will not be a simple one. Here, after all, is Gyarmathy's

personality in front of us with all that it shows and all that it conceals, so we do not need to reconstruct the individual from his life’s work. This is a complex personality, a keyless individual, agile with an ameba-like ability to change its shape. All this does not go to contradict what has been written about his consistency, as his changing does not mean changes of direction. His multifaceted nature is not related to any intention to disguise or camouflage.

*

From the perspective of the psychology of individual development, the huge difference between the beginning of the young talented artist’s career, the painterly world of his earlier years as a child and as a young man (1930s) and his work as a nonfigurative surrealist painter can be interpreted but it requires some explanation. The main reason for this being that the phases of gradual transition in his individually known paintings cannot be detected. Thanks to his wife’s Eva Gobbi’s devoted and precise documentation, his works were individually recorded and catalogued. We do not exactly know the points of progress of becoming a sovereign painter, therefore there is a certain amount of uncertainty around the place and the time of the “turning point” (if we can call it that). His works dating from the early 1940s (as with many other Hungarian artists) fell victim to the Second World War. Even in this situation we can witness the progression of the earlier and later years

The moments referring to contradictory intentions found in both, and the hiatus of these few years in his work, do not explain the assumption that the about turn was the result of ‘deus ex machina’.

But let’s put together what we know of his life and his work. Gyarmathy’s high school art teacher in the second half of the 1920s was Jenő Gábor. Gábor had been a one-time member of the Pécs Art Circle that had run 1920–1921. He categorized himself as one with a significant tendency for expressionism. His life became more fortunate or more complicated after the disbanding of the Baranya-Bajai Republic³. He kept in regular touch with his colleagues who were going through a temporary Bauhaus phase (Farkas Molnár, Henrik Stefán, Hugo Johan, Marcel Breuer, Andor Weininger). Research into the working of the circle and the period following⁴ shed light on an apparent ambivalence but not truly contradictory formula which had cubist, constructive, even functionalist coloring, radical avant-garde direction and Arcadian inspiration as well as later the symbiosis of novecentista neoclassicism, that also meant periodical change. If we admit that the two directions were rooted in different backgrounds in terms of worldview but with Utopias still not the opposites of one another (Arcadia and Bauhaus are an example of this), we can consider Farkas Molnár as a more organic whole from the idyllic nudes to the architecture of his images and Henrik Stefán’s wending and winding way from his Italy portfolio⁵ to his official church art. This duality and similarity is also shown by the work and teaching experience of Jenő Gábor, coming from the Cubist-Expressive Pécs Art Circle. The Italian-like impulses appearing a little later (Martyn was also effected by *pittura metaphisica*) and the art deco-like effects of the “decorative avant-garde” created a harmonious mix. The “middle of the road” avant-garde of Jenő Gábor played a similar mediator role on the malleable but still unformed young painter who had no direct contact with radical influences such as the Munich Hollósy Circle and the “fine naturalism” of Bastienne Lepage. Gyarmathy was 19 years old when he painted his carefully constructed **Self-portrait (Önarckép)** with

3.

About the historical and political connections of “state-configuration” in greater detail: Emil SZÜTS: *Az elmerült sziget. A Baranyai Szerb-Magyar Köztársaság* [The Sunken Island. The Baranya Serb-Hungarian Republic]. Pannonia Könyvek, Pécs, 1991.

4.

BAJKAY: *Expresszívek a Pécsi Művészkörből* [Expressivists from the Artistic Circle of Pécs]. Jelenkor, 1997/9. pp. 835-848. György VÁRKONYI: *Árkádiából Utópiába* [From Arkadia to Utopia] In: *Közép-európai avantgárd rajz- és grafika 1907-1938* [Central European Avant-garde Drawing and Graphics]. Exhibition catalogue. Győr-Bratislava. pp.2001. 33-40.

5.

Farkas MOLNÁR, Henrik STEFÁN: *Italia, 1921*. They made lithographic plates based on the experience-material gained, preserved in drawings, during their travels in Italy, in 1921. They published a series of two sets of six plates in Weimer, in Bauhaus, in 1922.

its searching look and the attributes of an artist’s life. It shows the hard outlines and definite model stance which results in the above mentioned duality, which similarly holds the perspectives of constructing-dismantling and classicist directional progression. **Női arckép (Portrait of a Woman)**, which he painted two years later in 1936 has a renaissance-like composition and has the same Pécs hillside background that appears in numerous drawings of Jenő Gábor’s and Farkas Molnár as well as being the original inspiration for Johan Hugó’s architectonic hill climbing panoramas.

At the time of the birth of these pictures, Gyarmathy was already a student at the Budapest College of Art where he was touched by contradictory influences. His tutor was the liberal spirited János Vaszary who was considered a groundbreaker in modern Hungarian painting and when he left it, the society success and completely weightless László Kandó followed him. The informal colleague relationships and friendships played a much more important role in the formation of his character. This was with the likes of his studio fellow, Menyhért Tóth, who was composing sovereign visions even as a student or Gyula Derkovits (who he knew through István Cserepes) who was then painting the finest of his last creative period. a Derkovitsian, powder-paint-colorit extraordinary richness of shade, breaking down into patches of vibrant-vibrating paint surface, crumbling softness and the tectonic division of intersecting-cutting compositions can be seen in several of his paintings. The paintings and **Mother on the Bridge (Anya a hídon)**, **Miner’s Mother (Bányász-anyja)** and **Brick Factory Neighborhood (Téglagyár környéke)** from 1935 also bear witness to the empathetic rather than experienced acceptance of the extremely polarized social view of the great role model.

The double portrait **My Younger Brother and I (Öcsém és én)**, from 1935 indicates what is perhaps the most significant and most sovereign trend of alignments and the individual style forming around them. This is even more valid for a reclining nude titled **Nude (Akt)** from the year before that had spiritual sensuality, refined sensitivity, was simultaneously mysterious and concrete and free of all falseness. This is what could not be observed with Jenő Gábor, in the Gebauer-Martyn style school or with Vaszary. This is what had nothing to with any idiom of “Roman school” classicism. Maybe it is here, for the first time, that ethereal light appears to radiate from within and this went on to become one of the most important links in cosmic compositions.

*

In 1937, Gyarmathy, before having completed his college studies, went on a lengthy study tour to Italy that, according to his own recollections, had a decisive effect on the creation of his works. He traveled in pre-Bauhaus Italy with his fellows from Pécs (Molnár, Stefán, Johan) but it wasn’t the Mediterranean cultural landscape and historical architecture that it held in its lap that held Gyarmathy’s attention but rather the study of the classical works housed in museums. His experiences, as he mentioned on many occasions, did not satisfy him. He drew conclusions similar to Csontváry’s who compared himself to Raffaello: his task was to overcome the seen. Naturally it is not Csontváry’s pathological sense of duty that is at work but rather he makes the classical avant-garde his own with his young head (the cubists, the expressionist, the dadaists and the representatives of the anti-art trends). The realization that the special interpretation illusionarily depicted

with central-perspective tools based on Euclidean geometry belonged to the past. These conventions were no longer able to convey a new sense of reality. Gyarmathy did not chain himself to the Italian Ideal that in that decade, with the appropriate Gerevich-Hóman cultural political following wind, set the way for excellent and not so excellent Hungarian painters in the direction of novecentista neoclassicism with temporary or permanent force.

Instead of this, our painter headed north where his next stop was France. It was here that he came into direct contact with those radical innovations, the developments that formed the basis of 20th Century art. He had only previously heard of such things from the likes of Jenő Gábor who had made short trips to Paris (1926) and Berlin (1931). It was István Beöthy / Etienne Beothy (living in Paris) who guided him to Piet Mondrian and André Breton. It would be foolish to say that the recognition of these key figures in the modern art movement (and spiritual anti-poles) was the moment that the Janus face determined by the balance of Bios and Logos, chaos and law, Apollinaire's Adventure and Order which appeared increasingly clearly Gyarmathy's creative periods. The dual inducement was firstly virtually dependant on genetically coded qualities and secondly a Kállai-like relationship played the main role in its manifestation that was a proceed of the European trip that upset and determined everything.

Now let us discuss Mondrian and Breton a little. By this time Mondrian had moved beyond asceticism and the final point of linear and colorific distillation⁶ conquered with philosophical relentlessness. Its orthodoxy consisted of merely the basic colors (black and white) and the exclusive use of horizontal-vertical directions. This example demands respect in its own crystal clarity and extreme solution could not have a direct and fertilizing effect on the young artist searching for his way to sovereignty. But one of the basic dogmas of neoplasticism, horizontal-vertical, perpendicular structure as a system of coordinates marking out basic directions for human orientation all got built in as mottos in Gyarmathy's painting. This motif was to become so dominant that that every other system, diversion, free gesture was only interpretable in relation to it. Neoplasticism and Gyarmathy's mature period's picture forming methods based on geometric base shapes and organized in a horizontal-vertical mesh are both rooted in the revision and objection of the Arberti-like interpretation (the window metaphor). In opposition to the starting point art philosophy, of Breton, the "high priest of surrealism", that again compares the picture to a window though this "window" is no longer the same as the plane cross section of the visual pyramid⁷ and not necessarily in an optical sense. It does not have what Panofsky described as "Raumkasten" behind it but rather a *mental space* (that can be opened both inwards and outwards) that will be the venue of pictural events. It was not Breton's post-war artistic theories that had an effect on the abstract-surrealist work of Gyarmathy (and other members of the European School). Even less so because the polarization within the surrealist movement confronted Breton with his previous comrade. Both rationalism and romanticism influenced him but the projection of these two manifested itself in abstract or "half abstract" forms. We cannot argue with the fact that the young man's artistic thinking was at least, if not more heavily, influenced by Breton freedom as it was by Modrian discipline. The mental space revealed from the Breton window does not in the least resemble the mental space of the aging Gyarmathy that was based on natural sciences. The man is not an onlooker but an uncertain dependent part of the universe expanded in the direction of the macro- and micro-cosmos. The Beöthy-

6.

Werner HOFMANN: a modern művészet alapjai [The Basics of Modern Art]. Corvina, Budapest, 1974. p.65., ill. pp.253-261.

7.

Erwin PANOFSKY: a perspektíva, mint „szimbolikus forma” [Perspective as a "Symbolic Form"]. In: ibid. pp.170-171.

8.

Ernő KÁLLAI: „Bioromantika” [“Bioromanticism”]. In.: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok [Art Under a Dangerous Constellation. Selected articles and studies.] (ed.: Éva FORGÁCS) Corvina, Budapest, 1981, p.152.

9.

Éva BAJKAY: "Die KURI-Gruppe". In: Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. (Ed.: Hubertus GASSNER). Jonas Verlag, Marburg, 1986, pp.260-266.

10.

Ernő KÁLLAI. ibid., p. 150

Gyarmathy relationship created a base for an opportunity for Gyarmathy and many of his peers, who became part of the Hungarian Group of Eccentric Artists, to become members of a surrealist world exhibition organized by those rebelling against Breton in Salon des Réalités Nouvelles in Paris in 1947. For this, the hardly documented turning point that we have previously mentioned, he had to mature further into what led to the unmistakable slow forming Gyarmathy phenomena. This was mostly described by the painter as a new stage in his career that reflected an altered "spiritual state".

The study tour included stops in Italy, France and Germany before ending in Switzerland. Gyarmathy traveled to Zurich in order to help with the preparation of pavilions at the World Exhibition. It is here that he got to know Hans Arp and met Max Bill who sent a portfolio with the young painter to Ernő Kállai, who was an old and greatly respected adversary of his who had turned away from constructivism. This is how Gyarmathy came to meet Kállai who had returned home from Germany and in who he found a friend, a catalyst of his hidden inclination and the theorist of his forming worldview. Kállai, being spiritually close to romantic rationalism and seeing Hungarian and European art as a whole, with experience in international writing and criticism on modern art, was the most appropriate figure to become an inspirer, scheduler and "spiritual" leader. Without the indirect Bauhaus impulses gained in Pécs and the relative experiences during his western European travels, Gyarmathy would not have been anywhere near able to form a partnership with the dynamic theoretician who was 25 years his senior and who had, in a theoretical sense, entered the synthesizing period in his work (as he had never written a summary of his theoretical work). Their finding one another, as with several other moments leading up to that point, can really be considered as extraordinarily fortunate. Kállai's past and his dedicated relationship with the many forms of universal constructivism and his later biromantic studies leading up to the "New Worldview" of Hungarian nonfigurative surrealism, indicate the same polarization as the seemingly contradictory influences that cause the style creating dilemmas for the young Gyarmathy. Kállai, who was methodically studying the "Hidden Face of Nature", was now able to overcome the antagonism of poles influencing the orientation of both in terms of philosophy, psychology and natural science. The theoretical space already formed a whole worldview in the critic while it was only accessible to the painter by taking careful approaching steps. This point of view can manifest itself in completely different forms of imagery as it was referred to by Lajos Vajda's work which ended in 1941. It acted as an example of the "constructive surrealist topic" methodology put together by Vajda and Korniss that had a strong effect on the European School.

Kállai, who considered romanticism as a national defining characteristic in Hungarian art, described his biromantic theory in 1932 and, despite all, seeking rational balance, he considered it a case of spiritual alteration that "can be experienced in different life stages as a definite rejection of the rationalist, materialist utilitarian world of our time." "Art returns to genesis."⁸ These sentences could be considered as criticism of the KURI Manifesto⁹ utopian imagery created in the Bauhaus period by Farkas Molnár, inspired by Doesburg.

There is no contradiction in the fact that the irrational shock at the sight of the micro-cosmos, "the closeness of which can only be related to the phenomena of the macro-cosmos, procreation and death"¹⁰ can only be attained by the rationally developed tools of natural science and its attitude of positivism. The horizon of reality is expanded by the fact that the as yet unseen becomes part of the visual world and so is able to out do human imagination. The best examples of this are Gyarmathy's photograms from the 1950s,

which will be discussed in more detail later. These realizations lead to the logical conclusion of the opposition of the “abstract” and “concrete”, establishing the theoretical base of non-figurative surrealism. There is an abstract painting remaining from the Gyarmathy oeuvre, **Mirage (Délibáb)**, possibly painted in 1942. Similarities can be drawn between the painting with its “sprouting forms” and “ancient biological symbols” and Kállai’s proposition, “the visual internalization of a natural image”¹¹. Beyond **Mirage (Délibáb)** there are only two other nonfigurative paintings remaining from the first half of the 1940s, the uncertain status of which only goes to support the conventional visual faithfulness of the portrait dating from that year, **Portrait of my Father (Apám portréja)**, and a good many other paintings. It would seem that the painter’s visual labor did not revolve around the geometrically, architectonically modellable and/or the alternative of a worldview describable with organic, amorphous shapes, but rather the it experienced the more general conflict of the learnt and suspected reflection of reality and the traditional and its denying picture interpretation. Neither can we ignore the fact of a World War that took up part of his early work and that of his friends such as István Cserepes. This was the generational experience that triggered the intertwinement of the nonfigurative and the surreal all over Europe.¹² Gyarmathy’s theoretical self-discovery, as well as finding his place in a spiritual community, can be strongly linked to the cataclysm that he experienced that makes the passionate, romantic temperament and the shift in stress towards the tragic more obvious. As Kállai wrote (biromanticism), “Brave enough to contemplate our civilization with no emotion or even pessimism.” Gyarmathy’s constructive intention is not suppressed by the world’s “demonic, pre-human face”, longing for the “mire of death and deterioration” and the “ancient bases of life”¹³.

At this time, in the mid 1940s, besides the meaningful rich interweaving of curved forms embracing one another, organic life and tectonic composition of geometric forms, operating with the slow rhythm of the universe, appear in one or two paintings. (**Cosmic Composition 1945 (Kozmikus kompozíció); Memory of the Past 1946 (A múlt emléke); Plant Rhythms, 1946 (Növényi ritmusok)**). This geometry does not rule the worldview and is not a suggestion of immanent order that means the optimistic interpretation of harmony between man and the natural universe. Although it seeks escape from chaos, he tends to inform of the phases of the struggle of dark dramatic forces that can result in only temporary and fragile balance. Unfulfilled and unrevealed potentials of Atavistic and Utopian cravings are struggling with each other in a virtually undoable tangle (characteristic of the period and also a few of his pictures). We should only consider this match as a game as with a gladiatorial struggle or Russian roulette. It is a deadly game taking place in a language of simple though not obvious signs, “ornamental ancient meanings”¹⁴ on a stage clouded in mist. There is hardly any light and, when it does appear, it does not illuminate but rather shocks in an incandescent manner.

Within set constraints, romance and reason, vision and geometry, surrealism and abstraction (as aesthetic thinking has been aware since the mid 18th Century) the two can form a whole. Béla Hamvas refers to this in the art philosophy literature of the period (1947). “The difference between the two modern views is nothing more than that surrealism relates geometry through dreams and abstraction relates dreams through geometry. The two views practically and historically flow into one another in every case.”¹⁵ Gyarmathy’s creative abilities and the two directional impulses of his craft and his worldview studies, the contradictions of the post war mental state (sense of loss, mourning and starting again from nothing) perfectly establish this dual view.

11.
Ernő KÁLLAI. *ibid.*, p.147

12.
Péter GYÖRGY, Gábor PATAKI: Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja [The European School and the Group of Eccentric Artists]. Corvina, Budapest, 1990. p.52.

13.
Ernő KÁLLAI. *ibid.*, pp.148-149.

14.
HAMVAS Béla: Az ornamentika értelme. In: Béla HAMVAS - Katalin KEMÉNY: Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon [Revolution in Art. Abstraction and Surrealism in Hungary] Second, amended edition. Pannonia Könyvek, Pécs, 1989. p.98. Hamvas also considers it as “Gyarmathy jumped from a later phase of impressionism to abstraction with virtually no transition” and what he touched “was nothing but the collection pool of all painterly motifs.” *ibid.* p.97.

15.
Béla HAMVAS: Vízión és geometria [Vision and Geometry]. In: *ibid.* p.105.

16.
Ernő KÁLLAI: Új romantika [New Romanticism]. In: *ibid.* p.327.

The time of synthesis had still not arrived, the painter was only able to combine what his ability of the time allowed. It took a good three decades for him to be able to say, “The unknown is known”. The die had been cast. Gyarmathy committed himself to a natural philosophy approach, the perspectives of which were discovered by Ernő Kállai for himself and his similarly thinking peers. In 1945, they had founded the Hungarian Group of Eccentric Artists that had parted with the European School, rejecting its style pluralism. It attempted to approach a new relationship between life, man and community.

The “splinter” group (an abstract fraction) had an exhibition space in a small bookshop in Misztótfalu the name of which is also indicative, “Gallery to the 4 Points of the Compass”. It is no coincidence that the members and art historians used the term “gallery” as a reference to the whole group as an organization. This is where the exhibition “New Worldview” was held on 2nd February 1947 that aimed, in a didactic manner, to demonstrate the relationship between abstract and surrealist art and modern natural science, technology and architecture. The organizer of the exhibition, Ernő Kállai, published his work entitle: “The Hidden Face of Nature” to coincide with this exhibition. This was intended to map out what the new achievements in technology and the new developments in scientific thinking (mathematics and special geometry) had made accessible. Next to the works of art in the exhibition, stood microscopic and x-ray images, engineering diagrams, mathematical formulae demonstrated in the form of plastic models, logarithmic spirals and crystal structures showing the expansion of the world sphere. The group of “natural” forms and the exact description and order of these new experiences were approachable from a logical or sensory perspective.

The object of “reflection” had changed and the original expression, *speculo*, “to think” was one of the two meanings of the term that gained growing emphasis. The “Eccentric Artists” along with Gyarmathy were Martyn, Lossonczy, Marosán, Zemplényi, Martinszky and Jakovits, saw justification in their dedicated ground breaking steps and the establishment of their newly formed programme in this exhibition as well as in Kállai’s writing. a mental space, of two meanings, opened up in front of them in the same way as the universalism that was the basis of the European School. This achieved a new dimension, beyond geography, by stepping into the micro- and macro-cosmos from the middle ground. The realization pulled up the stakes marking the borderline of art’s possibilities and challenges as the alteration of reflection accompanied the necessary revision of traditional Albert-like picture interpretation. The *window*, if it existed at all, definitely carried a new meaning now because the position of the artist had shifted. The artist, new romantic man, “does not appear as a super human monument, a pathetic individual but woven into the tangle of natural and spiritual forces, virtually melted into and spread into this tangle.”¹⁶

Of course, the recognition, acknowledgement and acceptance, with its repercussions, of this new situation were still incomplete. Gyarmathy moved as an explorer in these increasingly knowable colonies. The experiential world of his pictures 1945–1948 equally fed on “chaotic pickings” from among busy biromantic forms, glimpses into cosmic distances and the morphology of the traditional environment of man, “middle ground”. With Gyarmathy, and even more so with Martyn and Martynszky, enigmatic events embracing each other as a venue for land forms often appeared in their biromantic nonfiguration. The tension between these forms, often geological separation, once again refers to the manner of creation that moves at a hardly noticeable pace. This draws specific attention to the dimension of time in this relatively early stage. Either

way, this is all the hidden face of nature that, despite all positivist attraction and all enlightened intention and scientific apparatus, Kállai, the founder of the bioromantic theory, still saw as being “burdened with mystery”. This is how his painter fellows at arms also saw it, although there were differences in their views.

The youngest among them, Gyarmathy, the passionate explorer, painter par excellence, whose painted images could not be squeezed into the “Procrustes bed of sense”¹⁷, no matter how charmed he was by the new worldview, and no matter how eagerly he followed the footsteps of the rational groundbreakers of science, his newly acquired sovereignty as a painter was not out shadowed. It was never mentioned that he should become an illustrator of scientific essays in natural history books. The real and imaginary picture of the natural micro-cosmos did not challenge his conviction that picture composition (that had long been more than just a simple “cutout”) was an autonomous micro-cosmos built according to its own laws. The color of a patch, its position and dimension determined that of the next, the curve of a line determined the one to follow. It is not by chance that, in 1947, Hamvas already named Gyarmathy the representative of the “beautiful” line (as opposed to the ones dedicated to strict lines). This does not mean less than that the associated multidirectional fields of the painting, besides the layered style of the content, the beautiful lines “in no need of any further explanation of ornamentation”¹⁸ play the main role in the painting. Of course these lines also have something to do with geometry, even if not drawn with a ruler and compass. The most trivial tool of today’s information society, the screensaver, outdoes the versatility of parabolic and hyperbolic curves and the plotted curves of the then new worldview attainable by Gyarmathy. The game in “statu nascendi” is imaginative as well as constantly moving. There is no risk attached to this readily available game. It is a technical practicality that pleases and temporarily excites the eye but does not challenge the imagination.

The momentary condition of the painter’s psyche, the laws, self-made processes of composition, pressed between horizontal and vertical borders and the “ornamental ancient senses” do in fact play a role in this particular game the challenge of which is, “can a masterpiece be created?” that is worth living for, that needs to be conquered, or not? This question had already been answered in Tihamér Gyarmathy’s studio in 1945.

The small work entitled **Composition I (Kompozíció I.)** stands out from the rest as it’s appearance is very different from what we have just discussed. The status and the nature of their tight forms are incomprehensible but their position is unchangeable. Their relationships to one another (positive-negative, close-distant or, to quote Wölfflin¹⁹, “flat and deep”) is enigmatic. Their values and sovereignty are unquestionable to the extent that it would be useless to debate them in terms of visual association. (Everybody can think what they want.) Their weighty floating, curving to the limit of the picture-plane and not going over it and their hidden structural relationships do not even help to establish their authentic view: the reproduction of the picture is based on the painter’s agreement. The surfaces defined by the “beautiful” lines do not refer to tracks of plastic modeling but, at the same time, neither to they create homogeneous planes of color. The slightly suppressed, cold and warm colors visible one on top of the other, thanks to varied manufacturing solutions, stress the special and mood ambivalence of the picture. To quote Wölfflin again: “this surface can be an equal object of a “haptic” and optical sensation,”²⁰ and this is thanks to the “thoroughness” of its manufacture considering the mystical presence of the special circumstances. “The finest visual values of a composi-

17.
The “Procrustus-bed of general sense” are both “the manacles of deduction” quotes of W. Hofmann. (Werner HOFMANN: a földi paradicsom [Earthy Paradise]. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1987. p.21.)

18.
Béla HAMVAS: ibid. p.105.

19.
Heinrich WÖLFFLIN: Művészettörténeti alapfogalmak. a stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben [Basic Concepts in Art History. The Problem of Style Development in Modern Art]. Corvina, Budapest, 1969. pp.95-133.

20.
Heinrich WÖLFFLIN: ibid. pp.45-51.

21.
Ernö KÁLLAI: Festészet és fényképezés [Painting and Photography] In: ibid. pp. 122-128.

22.
Similar works have been recently found between the pages of an American private collection previously shown in Hungary. (Elveszett lapok à XX. századi magyar művészet történetéből [Lost Pages from the History of 20th Century Hungarian Art]. The Makarius-Müller Collection. Janus Pannonius Museum. Exhibition catalogue. Pécs, 2003. 15., 16., 17., Repr: pp 27-29.)

23.
Pál SZEGI: Vita az absztrakt festészetről. Embernevelés [Debate of Abstract Painting. Man Rearing], 1947/6. Quoted by Péter György and Gábor Pataki ibid. p.148.

24.
Péter SINKOVITS: Gyarmathy Tihamér [Tihamér Gyarmathy]. Új Művészet Alapítvány, Budapest, 1991. p.11.

25.
Péter GYÖRGY, Gábor PATAKI ibid. pp.134-136.

tion are mostly the result of sensory values of its manufacture: the surface of material application, the material mass and plastic structure.” Kállai’s sentences loaded with sensitivity, written in 1927 ²¹ could have easily been written about this particular piece of work. In reality, the success of the purpose of the painter’s work depended on that very sensitive borderline that, in the case of a Greek sculpture, is only “as tiny as a fingernail” that actually means the top layer or “shell” of the work’s material existence. Should one shred it, only the “disegno”, the pure idea would remain. Gyarmathy’s pencil, charcoal and chalk drawings from this era are well known.²² They depict the same idea as the paintings but the “not hidden” quality of these drawings, referring their method of construction and their actual constructed style, steals the paintings aura of mystery and high spirits away. (In this case there is no distinction between a picture plan and an autonomous work of art.) The substance of a painting is the content that is being referred to in a drawing. It is not a summary; it does not convey joy or gloom although it is not cold or lifeless. It is spiritual as well as material. It is not about the painter’s place in the world but the existential phenomena of painting. It indicates the *freedom* of the painter and the viewer.

*

This interpretation of freedom was to become the subject of lively art theory debate a couple of years later and went on to obviously become the subject of ideological political debate. In around 1947, first statements made by Aurél Bernáth and later the writings of Pál Szegi, aiming (with little success) to be objective, attacked the freedom ideals of the Eccentric Artists. It is not the time to discuss the people involved in these fights and the details of the unworthy ideological opening of a front that forced even the best ones to compromise and to change. The forming tendency is quite clearly indicated in one of the last sentences of a Szegi article, “This art is the tired grimace of the self-reflecting, perverse civil society and not the face of today turning towards the future.”²³

In a situation like this, where complication is not only created by the ideological offensive but also the artists’ fight for position, taking on the nonfigurative and the surreal without compromise becomes more and more an ethical question. The generally stated accusation of society, alienation and introvert nature, is not based on anything. Gyarmathy was one of the main propagators of the Cultural Society of Laborers in Pécs in 1945 and, as an art organizer; he was the practical realizer of the ideals of “collective art”. (Not only the “privileged few” were included.)²⁴ The intensity of “movement” reaches an unusually high frequency that was stimulated by the uncontrollable number of spiritual opportunities, then the “sensation” of the conflict, later threatening the polarization of views. The European School was formed on 13th October 1945; the first exhibition of the Hungarian Eccentric Artists was opened on May 26th 1946 (the European School split in two). The first meeting of the “Danube Valley Avant-garde Group” with Kállai, Lossonczy, Makarius Sameer, Béla Fekete Nagy, Károly Tamkó Sirató took place in Gyarmathy’s apartment, who had moved up to Budapest in the meantime. The, now fully analyzed opening of the “Gallery to the 4 Points of the Compass” took place in the February of 1947. Gyarmathy’s letters are full of organization and show that his main catalyst is the establishment of foreign contacts²⁵ (we can now see the results of the nexus of the travels at the end of the 1930s,

especially in relation to Paris-Beöthy). He organized an individual exhibition in Misztótfalusi in March 1947, which was followed by the high point of his public career, which was the Paris World Surrealist Exhibition that we mentioned previously. He introduced himself with another new individual exhibition in the Free Organization of Artists, organized by Ernő. Kállai at the end of April 1948

However, the works say more than the list of events or the personal details. Another painting of key importance was, **Dynamic Composition (Dinamikus kompozíció)**, much larger than **Composition I. (Kompozíció I.)** in 1946. Its structure was looser and its manufacture was more transparent. Its lines sped like the tail of a comet, living an independent colorful life; their function not restricted to the mere separation of meeting forms. In the generous space of the picture there are infinite distances, the composition is filled with fresh, enticing air. It is a capriccio awakening of both cosmic and bioromantic images, the spontaneous freshness of which succeeding in being preserved as a whole despite the seemingly monumental forms. The picture possesses unusual multi-speed dynamism. The slow dignified procession of the large forms is crossed by the speedy whip cracks of red lines, and the stage of these events is a flowing, pulsating, colorful space. The colorist harmony composed with only a few colors had a serious “lyd” tone but not nearly as gloomy as the rough and congested forms of **Light and Shadow (Fények és árnyékok)** (a brutal color image resembling one type of woolen weave from Baranya.)

*

Figures started to reappear in Gyarmathy’s paintings again from 1947. Naturally, this did not mean a change in the abstract-surrealist view of the painter as this is not a case of real depictions of real people but rather, with the use of wavy, curving and semi-visible he was able to create symbolic images that made an obvious association. These compositions are not abstract landscape experiences, macro- and microcosmic notions or fractions of spatial form of uncertainty vanishing in infinity but rather definite anthropomorphic growths. They are half lying, half sitting leaning figures with outlines taken down to their decorative essence but still in a sculptural setting. This plastic quality is not connected with the creation of the illusion of three-dimensional mass. The manufacture of forms forming the familiar plane geometric shapes and color composition are both the same as that of the abstract pictures; there are no traces of plastic modeling. What gives an impression of a sculpture is the monumental nature of the cosmically enlarged figures, which can be described more accurately with the Hungarian term: “emlékszerűsége” (memory like nature). One does not have to go very far in sculpture of this era for an analogy but we probably move closer to the truth if, in these feminine figures with their bulging forms (**Gea 1947, Mother Earth 1949 (Földanya)**), we suspect a strongly abstracted form of the Magna Mater motif²⁶ described by Hamvas and also detected by different members of the group at this time. The monumental nature and the wholeness with the landscape forms of these mythical Stone Age women makes the impression of something akin to the aerial view of ancient cave drawings. With their outlines they both divide the landscape and form themselves.

Why then this change? Gyarmathy’s cosmos does not include human figures, how could it as it gets lost in “the infinite tangle of natural and spiritual forces”. The superhuman quality of these figures is obvious

26.
Béla HAMVAS: Teória nélkül [Without
Theory]. In. *ibid.* pp.70-71.

and this refers to a new stylistic and historic impulse in the oeuvre. The bioromantic contents, visualized by eccentric imagery methods, appear here as symbolic-mythological figures. The statue-like quality of these figures that can be interpreted as cosmic symbols, reinforced by the generosity reminiscent of the barbaric tectonic of megalithic buildings, and that is how they can become a communal symbol of godly procreative force and human daring (hubris). I do not know how to write this down but – the *thematic* richness of the era between 1945–1948, that includes the visual experiences of “middle ground” (**Factory Town 1945 (Gyárváros), Evening 1947 (Este), Rolling Hills 1948 (Dombvidék)**), the plant formations in a architectonic order (**Plant Rhythms 1946 (Növényi ritmusok)**), the Kállai like bioromantic distance’s forming texture of many meanings (**Changes 1946 (Változások), Lights 1948 (Fények)**) and the infinite special sense of the macro-cosmos (**Cosmic Composition 1947 (Kozmikus kompozíció)**). The appearance of the monumental anthropomorphous figures is also added to the list. This motif in his work indicates the opening of a symbolic, allegorical chapter that was to be present in Gyarmathy’s paintings for many years to come without driving out the new form imagery of the expression of reality inspired by “New Worldview”. New characters appear in the game whose concrete; anthropomorphous or zoomorphous figures are described with the same system of signals consisting of flowing gestures and /or geometric forms as the “mirror image” of nature’s hidden face. The structured being of this transition is ensured by the subjectification and the autonomization of the painterly language’s separation from the programme. The continuous-discontinuous contradiction of art history is saved and altered by the sovereign individual style that became increasingly characteristic. The thematic change was joined by new technical elements, not due to the programme but the change in external conditions. The technical toolbox was extended by painting on zinc-plate with an unusual, sparkling-dawning lacquer effect while the game space stretching to infinity in all directions temporarily shrinks into a stage where the new team, menagerie, cast pose and gesticulate. One group of them joins the mythical space of the monumental Stone Age woman in the transparent forms of literary figures depicted with few line gestures (**The Son of Gog and Magog 1951 (Góg és Magóg fia), Ancient Maliciousness 1951 (Őskaján)**). The other group plays different characters and behavioral forms sometimes animal, sometimes human figures or musical experiences shown with the help of a convertible symbol system. (**Affected 1948 (Tetszelgő), The Victor 1949 (A győzelmes), Glorious (Dicsőséges), 1950, Attacker (Támadó) 1950, Bach, 1949. On a Musical Instrument (Hangszeren), 1949.**) All of this indicates that a change has taken place in the artist’s position that is strongly linked logically to the temporary change of picture analysis. If the picture is a stage, then the picture plane takes the spotlight. The again approaches the window metaphor despite the fact there are no traces perspective references in the pictures. The consequences of the old-new situation are that the creator melting into the picture’s micro-cosmos now appears as a director as a group playing bird and human roles. The decorative symbolism of **Magic (Black Hands) (Mágia (Fekete kezek))** painted in 1949 may refer to this new position as creator.

The system of the changes that occurred in external conditions places this metamorphosis in an unusual light that completely rewrite the conditions of an artist’s role and changes Gyarmathy’s and his comrades’ position in a social, art sociological sense. a historical change accompanied overwhelming consequences in politics of art in the time of the arrival of these paintings between 1948–1950. This placed non-figurative art that was still rocking itself in social illusions outside law and public view and in doing so it marginalized its

representatives. This pencil proved to be more crucial in terms of art than the end of the war several years earlier. The war had ‘only’ redrawn the map of Europe. The artistic continuity was interrupted by interference outside art, wiping out the social and political legitimacy of abstract art, winding up its organizational operation, terminating its publicity. This process is described in detail in modern art historical literature,²⁷ it would be a waste to mention its disunited figures. It is enough to mention that no one was excluded from the effects of the changes but the reactions were all very different. There were those among the members of the disbanded European School who were willing (and able) to follow the radical change in direction of art politics with their work. There were those who ran a ‘double book’ and created separate work for art history and another for the official public. There were also those who could not make their peace with the insignificant nature of opportunism. Béla Fekete Nagy left the arts for many years and followed a technical career. Even though Gyarmathy had a technical background he chose instead an underground art existence. He took various jobs under false names while he carried on working unshaken in the isolation of his studio with absolutely no chance of being able to show his work.

*

If we list the paintings of the time between the opening of “the gallery to the points of the compass” and 1952, we cannot find a change in form other than the thematic shift mentioned above that could refer to a period in his work. Pictures painted on metal and the calligraphic freedom of similar ones painted in oil, their stage scenery like, in an “alla prima” style of their manufacture seem like an expedition inspired by the unknown opportunities within the material. The artist is eager to commit himself to this expedition and further expand the unseen horizon of the painterly craft along with the infinite mental distances of the cosmos and the soul.

The public exposure of his career, not restricted by external conditions since the end of the 1960s, did not include this period of his work for many years. The aging (in his seventies) “magician” only produced his miniature paintings for an exhibition of his life’s work in the Exhibition Hall (Műcsarnok) in 1986. The joyful, grotesque and ironic voices of liberation also motivated by the outlaw situation did not entirely rule the paintings of the era. This seemingly light excursion also had angst filled and pessimistic stopping points. (**Nightmare 1950 (Lidérc), Predator (Ragadozó), 1952.**) The gloomy turning points of the private and collective history induced the figurative variation of the tragic modus. The symbolic-mythological characters in **Fate (Sors)** painted in 1950 and **The Fates (Párház)** of 1951 are the hardly altered variations of the same composition. All the elements of its form structure, the looping line meshes, the curving moon-shaped forms and the strict circles and triangles were all familiar from the paintings of the previous era. The use of structural topos, devalued to become a “lingua franca” of European abstraction between the two World Wars, placed this collection of symbols in an unusually strict order. Even these characters drawn up with geometric elements are actors as much as their distant analogies, the Nosvaj Castle, the allegorical, geometric fresco characters of the 18th Century²⁸ or the personifications of Bauhaus (led by Lothar Schreyer and later Oscar Schlemmer) stages often springing to life. Naturally, Gyarmathy’s contaminated beings were not genetically related to either of these.

27.

Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945-1975. [Critiques and Pictures. Selection from Hungarian Art Documents 1945-1975] Corvina, Budapest, 1972.
The MTA Art History Research Group’s collection is also an important collection of sources of public confrontations between 1945-1952. A fordulat éve. Politika, képzőművészet, építészet 1947-1949 [The Years of Change. Politics, Art, Architecture]. (Ed.: Éva STANDEISKY, Gyula KOZÁK, Gábor PATÁKI, János RAINER M.), Budapest, 1998.

28.

Repr.: Klára GARAS: Magyarországi festészet a XVIII. Században [Painting in Hungary in the 18th Century]. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1955. Plate CV.

29.

The Klee impulse is thoroughly analyzed by Sándor HORNYIK in his study titled “Bioromantika és kozmológia. Gyarmathy Tihamér festői világképe” [“Bioromanticism and Cosmology”]. Művészettörténeti Értesítő, 2003/3-4. pp.203-230.

*

The stiffer than usual frontal compositions rather suggested the voice of the chorus from Greek tragedies. The other mythical force, the New Testament’s narrative of the European cultural tradition spoke in 1950. The crosses of **Golgotha (Golgota)** are lined up next to Stone Age women and allegoric female figures indicating the end. The universal symbol of the victim does not incorporate a figurative reference. The separation system determined by the lines of the cross in Gyarmathy’s work creates this horizontal-vertical mesh and that pulsating, geometric rhythm of patches in a clear form that later becomes the main motif of his mature period.

Despite all the existential pressures and exile, Gyarmathy did not necessarily experience the forced states of internal emigration as a crisis. His voluntary withdrawal, his complete, “resignation” from antistatic social life also resulted in the hyperactive painter finding his place in a certain sense. What else could explain the fact that, at the time of the adventurous detours in the direction of material and spiritual detachment, in the studio of the painter in illegality such complex and significant paintings were born as **Plants and Buildings (Növények és épületek)**, in 1950. Instead of the frivolous lightness of forms and gestures and personal touches, this painting surprises with the structural practice of calm weighing up and the calculated balance of the static and dynamic factors. As the title suggests (or verifies?), layers of organic and architectonic formulae are projected one over the other and the enigma of this transparency is also strengthened by the ambivalence of the force of the forms. The eccentric forms create a special image of undefined ignition distance, they appear here and there as montages of fragments of the landscape. The variation of values, spreading of colorful patches and the dignified imbalance of construction resulting from this expresses the Klee method which is often tends to be connected with similar works by Gyarmathy by art literature. Let us admit that it is not without reason and Gyarmathy’s own statements also underscore this relationship.²⁹

At the beginning of the 1950s, the number of Gyarmathy’s pictures was recognizably reduced. The monographs and the exhibition catalogues from the years 1950–1957 only reproduced one or two paintings, and the data of the oeuvre catalogue also proves what an infertile period this was for the painter. The reasons for this can be found in several external circumstances, the altered existence, family environment and the voluntary separation but instead of hypothesis, let’s rather turn to his well-known works. We can see that the painter really was going through a temporary phase in which the contradiction of the ideal continuity and discontinuity played a key role. The “world view” changes to an extent, the relationship with picture depiction tools and the technical preferences of the painter, the emphasis shifts. He seems to be painting less and agonizing more.

Although statistics are alien to us, we still cannot ignore the data of the oeuvre catalogue. The production of the 1950s is not only smaller in number than previous years but it also shows a striking internal change. Gyarmathy, described as an original and full-blooded colorist, produced fewer paintings but more black and white work; he is tempted by new material and media and drawn towards territories of depiction. The new status in which his breadwinning and his work as an autonomous artist was forced to separate and

led to unexpected and accidental results. a series of reliefs were made of zinc-plate that had been already introduced as the medium of small sized paintings and also generated new factoral effects that up to that point a scientific audience had never even acknowledged. This general subject was the same as the “profession” of directing and interpreting of exhibitions. Of course, the responsibility can be shifted from it, as the situation was nothing more than the relationship, not free from tactical elements, with the audience of the painter’s own works. The more than ten year isolation led to the fact that the painter could decide (and decided) according to his own judgment exactly when and how much he wanted to share of his works from this era. (Is it possible that the itinerary is not complete?) In summing up the works whether exhibited, published or only known from the records, it becomes very clear that Gyarmathy, as far as his willingness and his personal qualities, is as much a constructor as he is a painter. He experimented with photograms in 1954 but it was also in this year that the number of zinc-plate works increased by an outstanding amount. At the end of the decade, after an intermezzo of small sized granite works, he made collages with relief effects that juxtaposed the geometrically ordered textures of industrially produced trivial materials (corrugated cardboard, metal and plastic mesh) with the spontaneous free gestures of forms “drawn with scissors”. The appearance of the industrial waste and the contact prints’ archaic creative motif (which was also emphasized by the spread of monotypes in the oeuvre) combined with the photograms, also considered as metaphoric ancient images, refers to the fact that the painter’s approach to reality and the picture had altered.

At this point we have to face the problem of a classification of mythical strength that, if used as an attribute is something that the interpreters of Gyarmathy’s life work could never avoid. Of course we are not only considering the question of the terminological importance of “constructivism” and “constructivity”. Gyarmathy literature is united in its view that the phrase “constructivism” (covering style tendency) can only be used when referring to Gyarmathy’s paintings if we consider its broadest sense (broadened to the point of uselessness). The painter, despite, all of his construction tendencies and the tectonic building of one part of his compositions, he still remains on the side where the value of color, the sparkle of lacquer, the refinement of manufacture and the complex, harmonious colorit connections are classed as the significant values of the picture. The radicalism (and the necessary reduction resulting from it) of the theory and the painterly practice attached to it, that is so characteristic of any codified version of constructivism (productivism, supramatism, neopasticism) from the 1910s and 1920s, is what Gyarmathy never considered as his own. Or at least not in his painting style. We cannot ignore the combined appearance of the creative intention, procedures based on the structural and manufacturing properties of foreign material alien to painting or the use of light as a tool. Naturally this detour was not merely a substitution of a missing element of a spiritual construction but it was, in fact, the first coherent manifestation of a direct optical creative tool. Because of his stubborn spirit, not willing to accept the *homo faber* (completely unrelated to Kállai’s who died in 1954) he delayed in completing the inheritance of Moholy-Nagy that his elderly peers from Pécs (the members of the Art Circle who passed through Bauhaus) received first hand in Weimar. This is in no way the “constructive” individual who was always open to all kinds of material innovations and “took possession” of realistic space. The fact that there were only a few paintings but the relative number of works differing in character and material to precious ones increased, indicates a change in the painter’s orientation.

This was followed by his, we could afford to say, “great style” and the development of the painterly paradigm independent of the “eccentric artists” who tapped different international impulses in the 1960s. It’s tempting to suggest that this slightly prolonged temporary period was a crisis between two really fertile chapters connected to one another. The slightly vague facts of his life in that particular era can also add to a false interpretation. We should not dwell on this for too long as the science of art history, since Wickhoff and Riegl (in reference to the universal periods), can treat “temporary” and “in-between” periods in the same way as those “homogenous” periods bordering on them. The known and the still unknown facts and objects from Gyarmathy’s work in the 1950s, warn us that we can also confidently consider this period as one that is fertile in another sense. It possessed the presence of preparation, accumulation and maturing in the same way as the independent periods. The relatively low number of pictures does not necessarily mean that time was wasted but it indicates the concentration of creative energies and, not rejecting experimentation with new materials, the purification of painterly tools. One could sense a dual tendency towards the end of this temporary period and in the years that followed. The work lost its material sense from the aesthetic point of view of the “picture”. The transubstantiation of the paint became increasing perfect but material still stimulated the painter. Besides the eccentric tools of illusion making, in the same way as in the ancient practice of icon painting or in Derkovits’s later period, the prime physical qualities of materials (e.g. metal) lined up and all of this went to serve transcendence that is only reached in desired and extraordinary moments.

The more confidently pruned painterly shoots of his work lead to a harvest of assorted fruits. The changing density of a horizontal and vertical contractual system of division, already well-known in some of his previous work including **Play Memories (Játék emlékek)** and **Golgotha (Golgota)** painted in 1955 and the diagonally divided triangle shapes resembling gable ends confronted arched and rounded shapes. Despite all color and patch effects in this transparent game of lines, the architectonic elements of the background and the unusually concrete silhouette of the grotesque figure featured in the foreground obviously appear as completely separate. Gyarmathy used the elements of figure sets already known from his previous work, the main figure can neither be seen as a concrete nor a “biomorph” in the general sense. Its identifiable figure is enigmatic in a different sense than the birdlike motif of **Composition (Kompozíció)** painted in 1945. The view and the scale, the relation and dynamics of positive and negative forms do not destroy the limits of the picture surface. Everything is “well laid out”; the material and symbolic fragments do not clash as, for example, in the versions of **Fate (Sors)** painted in 1950. We can see a different calm narration here that best resembles fairytale intonation. Of course, a real fairytale cannot exist without elements of pessimism and the mood of the painting is ruled by both the inseparable elements of glee and incomprehensible anxiety. There might not be another Gyarmathy painting that could be linked to the world of Klee more than this although it appears more sovereign and a result better fitting the imagined curve of his life’s work than “figurative” peers from decades mentioned above.

Play Memories (Játék emlékek) with its thematic and expressive solitude does not disturb the continuity that defined the Gyarmathy’s work in the name of the Kállai like programme that was becoming increasingly understood and protected by the latest fragments of information for the natural sciences. **Shifting Forms (Elmozduló formák)** painted in 1959 again brings up the problem of the square “mesh” and

the curved forms melting over and into each other in the composition of **Plants and Buildings (Növények és épületek)** painted in 1950. The view of the picture is determined by gravity and the center point of composition expressed with tools of illumination, color content, shape-size and the direction of movement. The forms really had moved by 1959. The stress was placed on the upward elliptic and parabolic curves, the structured game of building blocks of colorful squares and bricks is drawn by a transparent kaleidoscope.

If Gyarmathy's works had not been so accurately recorded, art literature would have trouble in dating his huge horizontal composition, **Flying Forms (Szálló formák)**. The method of construction and the elements of reduced forms that had begun to crystallize by the 1960s appear for the first time in a representative form in this picture painted in 1956. So then all the tools were ready and the "evocation" (one of Gyarmathy's favorite terms) had taken place but the time of consequential application had still not arrived. The elements referring to earthly scale and direction had disappeared from the horizontal-vertical "mesh" and their place had been taken by tiny twinkling quanta of light and color mesh due to their square forms. a new sense of space was born that didn't identify with the tied, architectonic order of the upside-down world or the tumultuous swirling of irrational dimensional forms of chaos. The curved forms (both regular and irregular) are shut out of this composition and their place was taken by the triangles enlarged to monumental proportions buy the kaleidoscope of **Shifting Forms (Elmozduló formák)**. The language communicating the multi-layered space and multi-speed dynamics (*flying forms* in *pulsating* surroundings) was already clear here, a constructed geometry. The new interpretation of the hidden face of nature started with this picture. It was not an illustration of "the new world view" but the representation of one of its macrocosmic elements. The visual expression of the world model, considered as universal, was an important step on the path of recognition of totality-demand programme inherited from Kállai.

We cannot be sure when it was that Gyarmathy took the same path that Kállai had directed from the theories of biromanticism, constructed abroad in the 1930s, to the description of the new world view and the universal laws of the hidden face of nature at the end of the 1940s. The Kállai like worldview did not have a revolutionary, expressionist manifesto quality but it was enriched and shadowed by elements of both archetypal philosophy and recent results in contemporary natural sciences. The still forming painter seeking his path was attracted to the theory forming in relation to a huge theoretical and sensual experience. The infinite joining of the two changing subjects (programme- and picture-creator) is a moment that is hard to reconstruct. Therefore it is quite likely that Ferenc Martyn one of the characters who played a role as go between. He new Kállai and Gyarmathy very well and was the one who transplanted the non-figurative view of abstraction-creation himself. What was probably only an explorative interpretation or a scientific legitimization for the elderly painter who had passed through the school of "French like" abstraction, was a programme achievable for Gyarmathy (and his colleagues of a similar age turning away from tradition) only lightly touching upon the impulses of neoplasticism and constructivism (Max Bill). It supplied ammunition for a decade that was used differently by everyone and the perspectives of which only gradually showed themselves in our painter's case. The acute and feverish period that took place in the 1940s was followed by a more contemplative period in which the most noble elements of theory and painterly practice were "boiled down" as with purifying wine and reacted to become a harmonious mixture.

Although double meaning and convertibility stayed as important elements all the way through Gyarmathy's work, by the end of the 1950s both the cosmic and biological/microcosmic poles of the programme manifested themselves in obvious, sensory forms. At the same time as the macrocosmic content was represented by **Flying Forms (Szálló formák)** or **Moving Away from Earth (Távolodás a Földtől)** that was painted in various forms in 1959 and 1960, the purest expression of the mystery of the microcosmic world of experience took place in **Microworld (Mikrovilág)** painted in 1960. The organic sprouting amorphous shapes of biology did not entirely offer their place to a visual world born in a more eccentric, mathematical system. The two contents do not further separate in the name of some kind of fatal divergence because the inter-communication between the two is still visible. The unique form and the concrete phenomena reappear every now and then in geometrically coded surroundings. The organic and free system of symbols, not applying the tools of plane geometry, resulted in a similar double meaning in **Metamorphosis (Metamorfózis)** painted in 1960. The transparent layers of "organic-like" elementary forms, the diversity of positive-negative status make even the essence of bio- or anthropomorphous forms and the atmosphere surrounding it enigmatic. This picture is not a thematic inheritance of previous mythical compositions lining ancient women but we could dare say that we can associate with the scene from Ovid where Daphne is changed into a nymph tree.

Despite all narrative inclusion and "biomorph" detour and bifurcation, the geometric purification of painterly language and its reduction in form characteristic of a new chapter unfolded in the 1960s. Only the horizontal-vertical universal order of the previous generously arched tectonic constructions remained intact and stayed a guide to compositions. The amorphous shapes were suppressed by concise, geometric formulae and a "stereotomic" method of picture construction.

The construction that is often referred to as grid system, mesh in Gyarmathy literatures deserves special attention. First of all it needs to be cleared that the system, built up by a mesh of perpendicular lines, cannot be mechanically mistaken for the checked grid system that promotes such debate in contemporary literature.³⁰ The "grid" in Gyarmathy's work is present in its material sense (**Growing Structure, 1959 (Növő struktúra)**, 1959. collage) as a factual element, as a complete picture of material reality (**Dots, Grid, Moon 1954 (Pontok, rács, hold)** photogram) or as a "textile like" starting point of abstract ornamentation. It only becomes significant as the immanent element of, sometimes visible and sometimes more hidden, of pictorial thinking. In the latter sense the following statement is valid "the grid system as structure, the emblematic expression of the autonomy of modern art and modernism in the 20th Century" . . . " in contradiction to square mesh helping the perspective construction of a renaissance type painting, the 20th Century grid does not project the space found behind it onto the plane of the picture but the surface itself become a painting and so the physical and aesthetic meaning and appearance of the picture becomes one, it exists at the same point on the plane of the picture. In other words, the plane always includes (or hides, contains, opens up and makes visible) the space."³¹

One source of the Gyarmathy-like space mesh can be found in Klee's lopsided structures. We can trace its formation in the ancient laws of ornamentation in a "semperi" sense. We can find the axis of a world model interpreted (also expressed in a title and analyzed in writing) according to the written guides of the painter but we can be certain the fact that this perpendicular structure also relates itself tot similarly perpendicular lines

30.

From the writings of Rosalind E. KRAUSS: The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths. Cambridge, Massachusetts, London, 1989, that is referred to by Sándor Hornyik and Zsófia Beke.

31.

Zsófia BEKE: Térbenyíló képek. In: a '90-es évek. Progresszív képzőművészet a Városi Művészeti Múzeumban. [Pictures Opening in to Space. In: the 1990s. Progressive Art in the City Art Museum] (Ed.: Júlia N. MÉSZÁROS). City Art Museum, Győr, 2002. p.9.

bordering on it. Geometry is not an aim but a tool in this kind of painting. Such pure shapes (quadrates, squares and circles) form out of the tools used as a system of written characters in the painter’s “language” according to the automatism of geometry that are endowed with various symbolic meanings of beauty theories and the potential of “ancient” and “divine” sensation. If we see the picture of the globe projected on the plane as a circle and that of a prism-cube as a quadrate-square, the analogies of the most obvious analogies in art history of romantic rationalism automatically arise: the plans of the architects of the French Revolution (Boullée és Ledoux) or the Good Fortune Alter erected in Goethe’s garden in Weimar. These are though the symbolic and emblematic interpretations of a world model in the same way as the world KURI and its manifestation inspired by Doesburg in the case of the plan of Farkas Molnar’s cube house.³² Both nature and abstract human thinking can create the “absolute, perfect” geometric shapes and this is the reason why the latter of the two considers these shapes as emblems of law.

Gyarmathy does exactly the same when he visualizes the theme of the cosmic sensation and mental space. He shows the texture of abstract forces (“Scale and relativity”) controlling the system and the concrete, unique but incomprehensible shapes forming within it. Most of the time, universal order manifests itself in similar shapes; between which the “only” difference is in scale, mass and uniqueness. The procedure can be analyzed in a sensual manner; it is possible to write about it in a theoretical way. It resembles crystallization achievable with geometric tools and all of this seems to be valid for the effectiveness of all of Gyarmathy’s pictures and the development of his career. This crystal analogy has absolutely nothing to do with the pictures of his peers or artists of the same age (especially Martyn Lossonczy) depicting crystal structures and shards. It is much rather related to the absolute crystal model of a figure from another generation. We are thinking about the crystal pictures of Sándor Molnár, painted 1994-2002, after active period had come to an end, but rather the written interpretations of them that rely on the most versatile theses of natural philosophy from Herecles to Béla Hamvas. This eclectic statement touches upon Gyarmathy’s latest new worldview, based on Kállai, at many points. For the sake of expressing the analogue existence of the worldview, it is appropriate to quote a few lines from Molnár, the king painter. “THE CRYSTAL opens up the basic symbols of existence. It is the exact system of the basic order of all existing things. The GEOMETRIC SENSE manifesting in THE CRYSTAL illuminates chaos, dark and wild forces and creates an organized from them. The correct way of thinking is GEOMETRIC. The gods use GEOMETRY. Man converts his experiences that fall under spiritual reality into symbols and signs with the help of PERVASION (analogical logic).”³³

Gyarmathy grasps the geometric sense modeling on the order of existence not with the help of crystal structures, but with directions reduced to the extreme and heavily simplified shapes. While he tries to enrich the inseparable tools of color, light and manufacture to the possible material limits. We are facing the asceticism of form of a “hedonist” painter, and this personal duality automatically excludes the exploitation of the orthodox. Gyarmathy’s consistency, among other things, is due to the fact that, despite all adventure, fleeting liaison, narrative inclusion is constantly occupied with the same reality-territory. This universal circle of the phenomena in the 1960s was virtually the same as it was in the second part of the 1950s or even before that time. The surrealist and mythical elements though break off from the analogical formula of the macro- and the micro-cosmos. The object of the painterly point of view didn’t change even in the 1960s but the painter

32.
Éva BAJKAY see note 10.

33.
Sándor MOLNÁR: a kristály. In: Molnár Sándor: Kristályképek 1994-2002. [The Crystal. In: Sándor Molnár: Crystal Pictures 1994-2002] Exhibition Catalogue (Ed.: Lili BOROS, Gábor LAJTA) Ernst Museum, Budapest, 2003. pp.3-4.

34.
A phrase used in the latest interpretation of Velázquez “Las Meninas” for the space in front of the plane of the picture. L. Schmeiser introduced it in Velázquez literature after M. Foucault. FOUCAULT, Michel: Les mots et les choses. Chapitre 1. Gallimard, Paris, 1966. pp. 19-31. Enigma 1994/4. pp. 66-75. Leonhard SCHMEISER: In the Reflection of Las Meninas. Enigma 1994/4. p.76.

recorded another face of the vision: creating *order* from chaos. They both belong the hidden face of nature but recognised law slowly excludes the “mystery”. This change does not make the “orbis pictus” static or stationary as everything is still and this continuous movement, dictated by rules, is one of the main topics of the Gyarmathy picture, that is like continuous flow or rhythmical pulsating or the heart of the universe.

There are very special forms of movement. Even the title of “**Before the storm**” (**Vihar előtt**) painted in 1963 warns us that, in his work (whatever great titles might suggest) we can only rarely meet programme pictures. The conclusion need no further proof. We would be mistaken if, for example, we were to take the reception of critical, literary history of Krúdy’s work as a pattern and not want more than to just interpret the last 25 years of the painter’s work as a interrelated flow of pictures, always conveying the same feelings and moods, that can be interrupted at any point. There is no point Krúdy, the novelist, saying seemingly “always the same thing” as Gyarmathy, who is generally placed in a musical parallel, the whole point would shift away if we would only notice the poetry of merely moods, impressions and sensations in this monomania.

But let’s take the painting that was obviously given a title afterwards! More careful study proves that, what we call the grid system does not actually behave as a grid at all. The “mesh” is present but in such a sublimated form that it can only be unfolded from its hiding with thorough reconstruction and analysis. It is a tool, sometimes hidden and other times visible, of a crystallizing composition of color plates organized in modulating rows in a spatial tangle. The patches of the ethereally looming narrow picture space twinkle in a strict rhythm. The amplitude of their vibration marks out the depth limits of spatial sense. Suddenly an unusual thing happens. From nowhere, in front of the vibrating membrane, a collapsing structure ruled by the gravitation of windblown straight lines falls. a new free system of gestures is projected on the carefully worked plot of lively factors, making the virtual position of the picture enigmatic. (The theory of the “mesh” characterized by emblematic and orderly qualities also realized that the breaking up, turning, transposing and overwriting of the grid system creates a new picture potential.) Gyarmathy appeared to be still interested in the picture-window metaphor and its logical consequence is the involvement of the viewer taking the “king’s place”³⁴ into the system built up by the parallel planes of the picture. Should we have any doubts, this painter, and a good number of others, are proof that the pagan painter worships two gods at the same time. The system creating force of the worldview based on natural science in a Neofita manner and the abstract aesthetic laws of picture construction in an orthodox manner. In this way the Gyarmathy picture becomes an individual entity and therefore it cannot be interpreted as illustrations of only scientific theses or a document of a coherent worldview.

On the first pages of this book, in discussing the features of Gyarmathy’s mature period, we drew rather heavily on the much-quoted texts of Ernő Kállai. It was clear all along that Kállai had not formulated his concept of, for example, bioromanticism on Gyarmathy or his contemporaries; however, it was unclear when the ambitious young painter caught up with the eminent theoreticians a whole generation older than he. One must be forgiven for being held spellbound by Kállai’s highly evocative and insightful texts on the experiential world of bioromanticism and, later, the hidden face of nature – one could hardly describe Gyarmathy’s painting in more accurate terms. Here is an example. When evaluating the grid system and discussing the issues of basic planar-geometric forms, it would be impossible to ignore Kállai’s imperative described in his

Hidden Face of Nature (1947!): “[...] Universal perspectives cannot be depicted, merely guessed – by means of painterly or plastic signifiers. *It is essential to employ basic geometric or organic forms* that are, by virtue of their very simplicity, suited to function as focal points expressing the common meaning of things.”³⁵

Clearly, Gyarmathy proceeded to develop Kállai’s theory into an artistic agenda. It is yet unclear, however, exactly when his espousing the slogans (and joining the groups) occurred and to what extent he identified with the theory and made the visualization of theory his artistic creed. The known facts of his biography are of little help in this instance. Gyarmathy’s first big solo exhibition was curated by Kállai in 1948, who presented Gyarmathy as a mature, and in every possible way a colorist, artist. Such sources (and, importantly, the pictures themselves) seem to confirm the close intertwining of their careers, as well as their theory and artistic practice, even if there is a slight delay in terms of the painter’s verbal statements. Then, as from the nineteen sixties, Gyarmathy further developed the programme in tune with the latest (available and comprehensible) natural scientific results of the age, in his pictures and his texts.

The eclectic natural-philosophical system expressed in Kállai’s New Worldview has been traced back to its sources in the history of ideas.³⁶ This analysis penetrates philological depths that Gyarmathy himself probably never became involved with; although, as we saw earlier, his biromantic period was no stranger to the limbo, i.e. the threshold of Hell. The single feature of Kállai’s philosophy which appealed most to Gyarmathy – and which translated best into an artistic programme – was the magical synthesis which involved summing up, bringing up to date and exposing to the latest natural-scientific ideas one of the stock themes of philosophy. This brand of monistic thought has its roots in Greek philosophy, but more direct precursors to both Kállai’s and Gyarmathy’s world-interpretative urge can be found in the Renaissance philosophical Utopias that sought to accomplish an ideal harmony of man and the world, and in the ideas of the irrational / esoteric schools. Cabbalism declared a unity of macro and microcosm as early as in the Middle Ages. At the turn of the 17th century the English hermetic philosopher Robert Fludd discussed the identical principles underlying the two cosmoses.³⁷ Consequently, the ideas that most intrigued Kállai and his artist-followers (Gyarmathy in particular) were by no means new – one might refer to them as archetypal speculation. Natural scientific development had transformed the commonly held notions of macrocosm and, especially, microcosm (images of the world perceivable to the human senses were revolutionized more by the microscope than the astronomical telescope) and the dimensions of thought, too, had changed. However, the Utopian theses regarding the identity of underlying principles seemed fully vindicated and consequently ceased to be Utopias. Having experienced the mystical and technocratic Bauhaus Utopias - and the antagonism between them – Kállai happily learnt that the forgotten Utopias had, after all, stood up to scientific scrutiny: “The greatest scientists of *our age* [italics Gy.V.] have established with certainty that the form and destiny of the universe is being shaped by some vigorous creative force. From crystals and cells to planets and spirally whirling nebulae, the basic formula is the same, life has the same universal beat and propelling force.”³⁸

Kállai went on to say that geometry, with its infinitely reduced means of imagery, was not the only approach to depict this universal beat and dynamism. He spoke of “geometrical or organic” basic forms, and Gyarmathy took advantage of both alternatives. As a result, by the nineteen sixties his motifs had become economical, crystal-clear, pure and simple. The most harmonious mosaic of the horizontal / “grid system” and

35.

Ernő KÁLLAI: a természet rejtett arca
[The Hidden Face of Nature].
Misztófalusi Kiadó, Budapest, 1947.
Quoting Ottó Mezei: Tihamér
Gyarmathy’s Exhibition in the Budapest
Exhibition Hall. Magyar Építőművészet,
1988/1.

36.

Sándor HORNYIK ibid.

37.

György VÁRKONYI: Gyarmathy Tihamér
[Tihamér Gyarmathy]. Jelenkor Kiadó,
Pécs, 1992. pp. 8-10.

38.

Ernő KÁLLAI: ibid. p.9.

his trademark colored squares was **Consonance (Konszonancia)**, painted in 1969. The two picture-forming methods, the geometric forms and divisionary colors (i.e. based on optical combinations) are brought together in one structure. It is difficult to say (and perhaps pointless even) whether the grid is fraying or being woven. Whichever the case, the order of the motion depicted is unchangeable. The minute reds assume a key role, even though they are subordinate to the shades of blue, green and yellow. The perfect harmony of color eliminates the didacticism that is involved in, for example, the conscious construction of a picture or the orchestration of a piece of music. The emblem dissolves in the fabric of universal harmony; a fabric in which the eye cannot rest for long, for it constantly has to face new “challenges”.

Standing in total contrast to the formation of “**Consonance**” (**Konszonancia**), in which the (grid) system had been fully realized, is “**Homogeneous material, central radiation**” (**Homogén anyag, centrális sugárzás**) painted in 1966. Here we find no trace of a lattice or the consequent theoretical endlessness of the composition. An enormous sphere distorted by unequally-acting forces dominates the center of the image, and the radial lines of force that branch out from it are obviously directed less by the laws of physics than the haphazardness of deliberate gesture. Despite all of the freedom displayed on its surface, the painting is nonetheless arranged around the vertical and horizontal axes. However, no lattice is constructed out of these axes, and the central vertical direction highlighted by colored circles rather works as an axis of symmetry. The thin black lines running parallel to it are instrumental only in the sophisticated texture and the balance of centrifugal forces.

The (sense) world and formal devices of these two works are combined in one of his major paintings of the nineteen sixties, whose very title seems to define an era, “**Phenomenon and space**” (**Jelenség és új tér**) (1966). The composition is arranged into a square lattice parallel to the edges, whose present reality is not obscured by the dazzling array of step-like subdivisions. The square fields are filled by colored circles (always related to the surface accommodating them and to their neighbors). The eye perceives organization into horizontal rows, but the concealed scale-changes and staggered rhythm renders the usual means of orientation uncertain. Competition with the supremacy of the lattice and the square is taken up by the circle, an absolute form which, here at least, does not generate concrete (micro- or macrocosmic) associations, but the multiplicity of its appearance does work against the unfolding of a potential that might subordinate the whole of the composition to itself. The atavistic forces of ornamentation and the color-dynamic aspects of the virtuosic colorist painter guide a process of additive image construction. The resulting edifice is perfused by a curious internal light, loosening the rigor of the structure and evoking centrifugal forces in the “central radiation” that flows from a single center. The light emanating from the deep strata of the image space brings the circles into motion and boosts the effect of the deep ambivalence hidden in the spatial values of the colors. It creates a truly new space for which there is no need to generate a three-dimensional illusion with the accompanying devices of perspective and shadow-modeling.

As we saw, the rectangle (a square in favored cases) and the circle inscribed within it, function as symbols expressing the concepts of the image, and as the basic forms and organizing principles of each compositional type. It is also possible to make out transitions between these types. The compositional typology of the nineteen sixties pictures does not stop with this simple schema. We also find pictures from this time devoid of the geometric emblems of world-order concepts. The endless spatial form of **Meeting of opposite dimensions**

(**Ellentétes dimenziók találkozása**), painted in 1967, takes shape without any grid system of perpendicular lines or center of gravity marked out by central or axial circles. In the receding zones, we only see an intersecting lattice of parallel curves, but these curves seem to be a fragment of a greater system engendering wider movement. We also know of several pictures where the square-circle structure, although present, plays a subsidiary, complementary role. Here, Gyarmathy uses this geometric fabric not as an absolute, but just like any other formal or textural device. In **Old objects and buildings (Régi objektumok és építmények)** (1964), the squares lining up in geometrical order and the rounded, amorphous forms arranged in overlapping layers evoke a landscape of uncertain horizon. This composition differs from its forebears operating with this “toolkit” in the near identity of the scale and number of “geometric and organic” forms. The receding semicircles evoke the monotonic rhythm of the “gravestones in dilapidated cemeteries” of poet Attila József.

*

The image types illustrated by these examples, although different, nonetheless belong to a single family in terms of their principles of geometrical composition and an order conceived as having cosmic applicability. However, the uniform attitude perceptible in his visual “language” and in his vision, which gradually developed into a cosmology, show only one face of the painter. The hidden face of nature is a Janus face, as Kállai repeatedly points out. New discoveries in the 1995 life’s work exhibition showed that the painter also had a hidden face. With a full knowledge of his life’s work it may seem unnecessary to put any special emphasis on this, or to discuss the two characters in distinction. However, we cannot forget that this other face really was hidden, research had not identified it, and the burgeoning Gyarmathy literature had not accounted for it. Even the painter’s own many commentaries and interpretative statements ignored this visual realm. Gyarmathy interpretation thus proceeded along a single track. The cosmic vision and the universal law covered up the biologism and romantic irrationalism that still preoccupied the painter. The one-sidedness of the Gyarmathy literature derives from insufficient familiarity with the subject of interpretation (N.B. the finest interpretations of history, from Winckelmann to Heidegger, are based on misunderstandings) and also from the fact that the one-sided interpretation follows just as logically from Kállai’s new worldview as the more authentic, and perhaps more contradictory version. As well as displaying *order* drawing on the apparatus of scientific legitimization and the phraseology assigned to it, the vision of chaos was also playing a definitive role even in the “clarifying” years of the nineteen sixties. It was a vision not of primal cosmological *chaos*, but of the “organic” chaos found in the biromantic fabric. Set against the planned-controlled-geometric elements are spontaneous-instinctive-organic elements that manifest his “other face”. Also complex in character, it appears in the disordered vegetative lattice of **Sprouting above and below (Sarjadás fent és lent)** (1962) and the worm-hole-like lattice of **Wave rhythm (Hullámritmus)** (1964). The lattice, either the square lattice or the abstract “textile” form has up to now been used as a synonym of the grid. However, the biomorphic Gyarmathy pictures – painted in parallel with the crystallizing tendency – evoke the other lattice, the “organic fabric”, an irregular framework of blood vessels, nerves, mycelia, cell walls and bark cracks, created by the same “mysterious forces” as the right-angled lattices of cosmic orientation which simplify into emblems. However, the

visible forms of organic life are not sufficiently atectonic. Gyarmathy probably realized this during his study of organic image fragments on photograms (bird feathers, insect wings). As well as raising the “primal” contact image to a monumental scale, he also used this image element as a painting motif. **Sprouting cells (Sarjadó sejtek)** (1969) again stands out from the schema of analytic enquiry built on opposite poles. It is an irregular, but not random, structure; not the imprint of spontaneous gestures, but a disciplined, stereotomic edifice.

The more thoroughly we examine the catalogue, the more we need to revise the view of a schematic, one-track career, and the identification of painterly intransigence with geometric language and the cosmic worldview, even though the most authentic source, the painter himself, strove to hold up this interpretation. It is not just a question of the natural division of a long and productive career into periods set off by reaching artistic maturity and changes of interest and outlook. The more refined version of the Gyarmathy phenomenon is more complex and contradictory than the self-propelled interpretation. Manifestations overlaying, modifying or even undermining the schema cannot lightly be dismissed to the periphery or treated as simple diversions. This does not render meaningless the scientific discourse seeking a redeeming route for Gyarmathy interpretation between the Scylla and Charybdis of constructivism and surrealism, geometric and biomorphic abstraction, rationality and emotion, and ad absurdum non-figurativeness and visual fidelity.

Despite appearances, Gyarmathy was not led exclusively by a desire to form and unite a worldview, and by the theory assigned to this. While he was determinedly working on a single programme, he was living a life determined by historical conditions and occasional opportunities. The existential crisis of the forties and fifties and his espousal of the opposition had a comparable influence on his individual style as the irresistibly sensual experience of his African journey in the early seventies. All the time he was constructing his worldview, he was playing a game. Sometimes he was the victim the game and sometimes in control of it, just like the gods of Greek mythology or the little child evoked by **Play memories (Játék- emlékek)**. However, as we have seen, and will see again, this does not mean the “fetters of rationality”. The playground of geometry is endless itself, but the toys consist of more than just building blocks. Spatial theories surpassing the Kantian theory of space, and new developments in geometry, opened up new formal opportunities in designing compositions. The curves marking out the main directions, and the lines of force of “conceptual space” were rearranged, sometimes knocking the grid system from the horizontal-vertical axes. The disturbance of this order, or more accurately the confrontation of the mutually opposite-acting forces of the world order are first perceptible in the drawings of the nineteen sixties, and became a defining principle of some paintings in the following decades (**Hyperbolic radiation (Hiperbolikus sugárzás)**, 1977; **Receding motion (Távolodó mozgás)**, 1980). What is happening here is more than a spontaneous gesture overlaid on the geometric lattice, it is the result of tensions between forces of equal rank, which variously give rise to the lattice and work against it. The conflict of balanced forces became the main theme of the monumental, integrative compositions of the nineteen eighties.

The order he discovered did not reach the status of an unassailable absolute for the painter. Not even when the devices used to construct the image came out of his magic casket of building blocks, and even less so when the artistic language incorporated components other than the disciplined system of rules led by planar geometry and the spatial values of color. The biromantic and cosmic vision can also be expressed by means other than the

geometric language dictated by “analytic rationalism”³⁹. It was in the early fifties that Gyarmathy first discovered textural possibilities more frivolous than layers of paint built up into mutually-determined surfaces. It was in these pictures, painted on metal plate, that the plain base, uncovered by paint or coated only in transparent varnish, first became part of the painting on equal terms, and the painter found its inherent surface beauty by means of erasure, scratching and scraping. The approach is not additive, but subtractive, one might say deconstructive (not using the term in the philosophical or architectural sense) and changes the character of the still rhythmically-arranged forms. The exact delineation of the patches disappeared from some nineteen sixties pictures, and neither did precise structural attention extend to every detail. However, the sense of space, mapped to the plane and constrained in layers parallel to the image plane, remained unchanged. More recent Gyarmathy literature⁴⁰ has demonstrated that such pictures painted by the “hole” or “splashing” technique are not unmatched in Hungarian painting of the nineteen sixties. It is enough to mention the absolute textural devices of early works by Csernus and Lakner, or the symbolic system of Lili Ország’s “text” pictures. The removal of still-wet paint by various means – the emancipation of the base surface in the artistic sense – has been applied to achieve the most diverse purposes – surrealist, hyperrealist and informal. It is probably Lili Ország’s repetitive plane-space interpretation and symbolic system that lies closes to the relevant Gyarmathy pictures (like **Structures in the mine (Struktúrák a bányában)**, 1967; **In its own medium (Saját közegben)**, 1971; Brussels, Csejthey collection), but the similar means served utterly different approaches to expression and visuality. In addition, what proved to be a paved road to the encounter of meaning and form for Lili Ország was a passing intermezzo for Gyarmathy. It was a sideshow whose effects should not be underestimated, however. The removal of paint down to stiff, hard surfaces almost completely disappeared from his oeuvre, but the possibility of freedom, once tasted, opened up prospects of the aleatoric potential of the behavior of material that regularly returned in his works of the nineteen eighties. These found their place both within the “lattice” (**Variable motions (Változó mozgások)**, 1980; **Organic relations (Organikus viszonylatok)**, 1982) and outside it (**In the set, structure of motion (Halmazban, mozgás struktúrája)**, 1978; and many of the Africa pictures).

*

Phenomenon and new space (Jelenség és új tér) is the title of an already-mentioned picture painted in 1966, of which a new version appeared in 1981. If we stick to our view, and do not regard even this as a programme picture, then we are at pains to explain the title, which seems to refer to a new version of the programme that applied to the period of his work starting in the nineteen forties, a version thus applicable to the whole. For a painter who delved into new developments of science (geometry, astronomy, cosmology, general relativity theory) with an enormous sense of commitment, if perhaps rather less scientific depth, new perspectives opened up in conceptual space. Or more accurately, he found “experiential” space to derive, via scientific developments, from newer and newer spheres of hypothetically elaborated “imaginary” space.

In the 1960s, Gyarmathy’s own living space also started to expand. There had been a temporary relaxation of the ideological rigor at the 1957 Spring Exhibition, where he was able to exhibit alongside some former European School members. Then, as the authorities consolidated their power, the artistically moribund, conservative followers of Soviet-type “social realism” reasserted their influence. Even when cultural policy

39.

Gábor ANDRÁSI: Növényi élettér és a város ritmusa. Gyarmathy Tihamér művészete a hatvanas évek első felében [Plant Life-space and the Rhythm of the City. The art of Tihamér Gyarmathy in the first half of the 1960]. Új Művészet, 1995/10. p.41.

40.

Gábor ANDRÁSI ibid.

41.

Péter FITZ: Beszélgetés Gyarmathy Tihamérral In: Gyarmathy Tihamér életmű kiállítása [Converstaion with Tihamér Gyarmathy. In: An Exhibition of Tihamér Gyarmathy’s Life’s Work]. Exhibition catalogue. Budapest History Museum - Municipal Picture Archive, Budapest, 1995.

42.

About the “crater” in more detail: Mrs. Béla VESZELSZKY: Feljegyzéseim férjem, Béla Veszelszky életútjának főbb állomásairól [My notes on the main points of my husband’s career] ill. ibid.: Egy magányos művész “csigaháza” [The Snail Shell of a Lonely Artist]. In: Veszelszky Béla gyűjteményes kiállítása [Béla Veszelszky Collection Exhibition] Exhibition catalogue. (Ed.: Éva KÖRNER). Műcsarnok, (Exhibition Hall) Budapest, 1992, pp. 59-63 and p.73.

became more differentiated (with the classifications of “supported, tolerated and banned”), it brought no opportunities for public display of Gyarmathy’s paintings. However, he was invited abroad. In 1963 he was allowed to attend the “International Plein Air Symposium” in Kosalin, Poland, and two years later, at the 1st Sculpture Biennale at Elblag, he had an opportunity that was inconceivable in Hungary at that time. He produced a nine-meter nonfigurative metal sculpture that was actually erected in the Polish town. As isolation was lifted, the painter was able to travel to the West from the early 1970s onwards. During his European tour, in Brussels, he met Jenő Csejthey, one of his greatest collectors. Csejthey was instrumental in setting up his two-month African study tour in 1973. Fatefully imbued with by-now-rejected⁴¹ surrealism, Gyarmathy gained new sensual experiences that temporarily deflected him from his world-view-forming ambitions and theoretical speculations. Reality there seemed like surrealism for a European. It was an irrational (and sensual) shock commensurate with his glimpse of Kállai’s biromantic vista. Gyarmathy’s spiritual pantheism was imbued with down-to-earth experiences, although he would never lose sight of universal perspectives. The objective details indicating the directness and intensity of the African experience appeared in encapsulated form in a pictorial field filled with the symbols of cosmic space (**Africa Hunger (Afrika-Éhség)**, 1975). a new narrative method appeared, in which the elements of the earthly spectacle experienced by direct visuality, broken from their earthly environment, appeared in a strange medium. Their scale changed in the process, growing to the monumental. This happened with the mummified animal carcass of **Hunger (Éhség)** and the unusually concrete form of **One drop (Egy csepp)**, painted in 1973. However, the style generated by the African journey did not stop at the inclusion of concrete or naturalistic visual elements. Indeed these cannot even be regarded as the most characteristic motifs of the new mode. Perhaps only one other concrete formal element can be ascribed to the “great journey” episode, a horn-like curved form, which when taken together with its environment has a supremely enigmatic feel. It can mean both earthly discovery and heavenly formation.

A more important component of the Africa chapter than the “concretion”-linked motif additions was a temporarily narrowing of the cosmic perspectives. The painter’s gaze in some of the pictures focuses on the sky visible to the naked eye, whose sensual experience temporarily substitutes for the infinite ranges opened up by theory and technique. The sky near the equator took the same grip of Gyarmathy as did the starry Buda sky Béla Veszelszky, who dug a crater in the courtyard under his flat for the purpose⁴². The scope narrowed, but the reduced and regulated formal stock was increased with new and apparently haphazard elements. The picture titles often refer to earthly subjects (**Growth after rain (Eső utáni burjánzás)**, 1973) and thus really do serve as a guide, since the painter uses an arbitrarily convertible symbolic system of free gestures and geometric forms on this picture.

It is no exaggeration to class the Africa pictures as having a mode all their own (a form of expression selected as a function of the varying content), since that single experience had formal consequences that lasted for many years. The painter was painting “Africa” pictures in the early 1980s (**Path of the star (A csillag útja)**, 1981) and even in 1991(!) In the seventies and eighties, whilst theory clad in new scientific apparel was reaching maturity and generating a cosmological worldview, Gyarmathy was being continuously inspired by the sensual impulses of a reality perceptible on an earthly scale. In a strange way, the relaxing of geometric discipline, the relativising of the “grid” was resulting in a further widening of the possibilities of the symbolic

system of universal order. The dichotomy of the tangled organic fabric and the crystal structure was being resolved, exemplified by **Organic relations (Organikus viszonylatok)**, produced in 1983.

Reflection (Tükröződés), painted in 1981, also drew its extreme suggestivity from the transitional state, and with colorist discoveries unique in the Gyarmathy oeuvre. The colored squares familiar from his other work also dominate here, but are not arranged into a grid. They are crammed, overlapping, covering, and appearing through each other, in the central zone of the picture, generating the feeling of constant motion. Upwards and downwards from this zone, with hardly-perceptible transitions, the square-based formal order gradually becomes a distinctively *horizontal* formation. The pace of motion slows down somewhat, but its continuity is unbroken. No concrete reference appears on the picture as to what it reflects, and in what medium. The dominance of horizontals, and a dynamic which is suggestive of flowing and vibrating motion, permit associations with the behavior of a water surface, and thus opens up the broad space of analogies for comparative interpretation. It is an art-history cliché that the image of an unendingly moving, variable, *reflecting* water surface is one of the starting points of the far-reaching aesthetic system of French Impressionism. Honfleur, Argenteuil, the Seine and the Thames the Port Marly flood and the pools of the Giverny garden are not venues chosen at random. Around 1914, Mondrian, painting the sea at Domburg, filtered a law out of this constant change with the method of linear distillation⁴³ described by Werner Hoffman. The end result was a spiritual formula deprived of concrete, sensual features, a system of horizontals and verticals in which the proposition of a 45° line might imply an unbridgeable worldview gap. Despite its universal interpretability, **Reflection (Tükröződés)** is a long way from the rigor of Mondrian, steeped in philosophical consistency to the point of liquidating the painter's existence. A more thorough inspection dispels any analogy with the level of abstraction in Mondrian's "apple-tree" or "pier-ocean" paintings, just as it has no real connection with Klee's refined game of blocks or R. Krauss' autonomous and emblematic grid system. It is not some kind of "intermediate phase" document, since it is preceded by order-displaying compositions determined by a geometrical grid. Here, geometry can only be discovered in the form of the elements out of which the picture is constructed, and do not influence the edifice itself, which although transparent to the point of material-lessness, does not open a window on infinite perspectives. The composition is arranged not by a geometric structure, a tectonic frame, but by the dominance of the horizontal direction. Forms stand out as a curtain from the plane of the "window", suggesting the infinity of directions parallel with the image plane (and not perpendicular to it), which utterly challenge the validity of the window. This is painting achievement par excellence, and the enigma of a "reflection" not clinging to a concrete sight points in the same direction as Claude Monet's nymphs: towards the dissolution of the frame of the painted panel.

This objective, which cannot be realized within the material existence of the panel painting, given expression as a tendency, was most commonly pursued (by the nature of the thing) in large-scale, horizontal formats. So changes revolutionizing interpretation of the image were possible in versions other than reductive, epigram-like terseness (like Mondrian's and Malevich's), and could arise in the epic cadences of compositions opening up in the horizontal direction. While the one absolutizes a condensed substance in a single emblem, the other embraces the feeling of boundlessness to display its views on the universal order of the world. This encyclopedic approach to compendium and representation is what guided Gyarmathy in his

⁴³.
See: note 6

later, large compositions which drew into their broad-channel flows diverse intellectual achievements instrumental in forming views of the world, from Riemann's geometry to Einstein's general relativity theory, and artistic impulses forming "style" from Monet's "cinemascope" breadth of outlook to Klee and Kandinsky. These frieze-format, compendious compositions aspire to a synthesis of the worldview and painting "forms". The synthesis of the worldview is partly an attempt to build on Kállai's programme, but after a point does not integrate the recent developments of astronomy and cosmology, since its purpose is not to illustrate scientific hypotheses, but to unravel and juxtapose the concepts (fundamental to the visual arts) of *space, time and geometry*. The synthesis of painting forms and devices (light, color, rhythm, texture), which – whether we see them as "ornamental primitive meanings" or the analogous basic formulae of the morphology of nature and art – are more ancient than the theses of the monist worldview.

Gyarmathy was becoming more and more preoccupied with time. He could not distance himself from personal time bedded in history, which was gradually fencing him in and forcing him to sum up the conclusions of a long career. He was incessantly coming up against the time problem constituting the eternal dilemma of painting: the true mirror serving as the starting point of the historical metaphor can capture time processes, but the painted mirror only instantaneous points in time. Temporality and the depiction of movement inseparable from it is the fundamental, essential aspiration of Gyarmathy's painting, but this ambition is overlaid with a new fruit of "time" (a development of science), the proposition of time as a fourth dimension opens up the horizons from the territory traversed so far.

Spacetime worldview (Téridő a világgépben) is the title of the first truly compendious work. Its synthesis-creating function can hardly be reconciled with the date of its creation. It was painted in 1967 when Gyarmathy still had decades of unforeseeable experiences before him. The picture is nevertheless a document of total maturity, standing at the zenith. But the peak was sustained. So much so, that he had to resume compendia on the scale of the mural in the mid-eighties. (**Relative space and its material, 1984 (Relatív tér és anyaga)**, **The space of thought, 1984 (A gondolat tere)**, **Man and what surrounds him, 1985 (Az ember és ami körülveszi)**). On the large, horizontal canvases, the right-angled grid of the geometrical structure variously appears, dissolves, and scatters from the effect of interfering motions. What is now an unambiguously cosmic space is infused with shadowless light radiating from within, simultaneously releasing and binding, demolishing and building. A vibrant motion runs right across the painted surface, as on Monet's shoreless pools melting into the leaves. Monet's surface movement is real, the color and light material: an optical sensation based on observation. The surface of Gyarmathy's picture opens into a material-less space. Its waves are whipped up not by the wind, perhaps not even by theory, but by imagination. That is why their painter said that the road to appreciating his paintings is not via logic, but via the emotions.

The intellectual path to approaching, to mastering the Gyarmathy picture is an aberration that we have to follow through. The formation of the Gyarmathy phenomenon cannot be understood, and its place in art history cannot be identified, without application of the analytic rationalism that was one of the cornerstones of the artist's outlook on the world. The result: the method allows us to delineate the determinative relation between programme and artistic creation, discern the logic of the career, and elucidate the structural framework of the manifestation of the "thought space". The inventory, which is gradually reaching completion, has

revealed what the painter “divulges” and what he “conceals”. We can decode the intentional and unintentional visual content. What these methods give no insight into is the eternal enigma of the reception of the artwork. For the places to where even the most refined paths of interpretation do not lead us, we have nothing except the “iconic evidence” ⁴⁴. Despite all the programmes and thematic suggestions, Gyarmathy’s paintings have no “plot”. They have an abstract dramaturgy of emotions and feelings that guide the visual occurrences: colors, patches, rhythm, texture. But where does it come from, all this light permeating the space, and what is it made of? To that there is neither a philological nor a scientific explanation. No more than for Rembrandt’s Danae. It is there, radiating through space and time. Cathartic potential has no half-life.

14 february 2004 Pécs

dr. György Várkonyi

44.
Lajos Németh uses the phrase in relation to Max Imdahl’s iconic interpretational method. Lajos NÉMETH: Törvény és kétely, a művészettörténet-tudomány önvizsgálata. [Law and Doubt. The self-analysis of the science of art history]. Gondolat, Budapest, 1992, p.223.

Resümee

Tihámér Gyarmathy wurde 1915 in Pécs geboren. In der Stadt, in der einige Jahre später ein eigener Zweig des ungarischen Aktivismus – der Pécs-er Künstlerkreis – entstand und kurze Zeit (1920–1921) tätig war. Dieser Kreis hat die Pécs-er Gruppe der ungarischen „Bauhausler“ vereinigt und auf ihre Laufbahn gebracht, so u. a. Farkas Molnár, Marcel Breuer, Alfred Forbát, Andor Weininger. Zu diesem Kreis gehörte Jenő Gábor, der ihnen jedoch nicht ins Bauhaus folgte. Er war in den 20er Jahren der Zeichenlehrer von Gyarmathy in der Mittelschule. Mit dem durch ihn erlangten Wissen, die durch ihn vermittelten Impulse des Bauhauses gelangte der zukünftige junge Künstler an die Budapester Hochschule der Bildenden Künste, an der er der Schüler des französisch orientierten und die Prinzipien der liberalen Pädagogik vertretenden János Vaszary wurde. Als Student machte er recht schnell die Bekanntschaft mit Gyula Derkovits, dessen Wirkung vorübergehend in der Themenwahl einiger Werke, den Choloriten und Kompositionen von Gyarmathy zum Ausdruck kommt. Die längere Rundreise in Westeuropa, die der junge Künstler zwischen 1937–1939 unternahm, hatten auf die mit Jenő Gábor gepflegten und in Budapest herausgebildeten Kontakte sowie die Studien an der Hochschule eine bestimmende Auswirkung. Die erste Station der Studienreise war Italien. Die dortigen Erlebnisse haben nicht nur seine fachliche Bildung ausgedehnt, sondern der Künstler zog daraus auch eine radikale Schlussfolgerung. Hier erkannte er zum ersten Mal die Möglichkeiten der auf der euklidischen Geometrie und der zentralenperspektivischen Struktur beruhenden illusionistischen Raumdarstellung und die Zeit der Bildinterpretation nach dem Fenster-Metapher von Alberti war vorbei.

Diese Auffassungen wurden durch die in Paris erworbenen Erfahrungen weiter verstärkt. Durch den in der französischen Hauptstadt lebenden ungarischen Bildhauer Etienne Beothy lernte Gyarmathy auch persönlich Piet Mondrian und André Breton kennen. Die beiden Schlüsselfiguren der künstlerischen Prinzipien, die von Neoplastizismus und Surrealismus sehr weit voneinander abwichen, konnten selbstverständlich damals noch keine direkte Auswirkung auf den sich damals zwischen den beiden verschiedenen Polen gerade konstituierenden jungen Künstler haben. Auf jeden Fall erschienen damals zum ersten Mal die Strenge des geometrischen Gittersystems und die Elemente des surrealistischen Denkens und die Freiheit der Gesten am geistigen Horizont von Gyarmathy.

Von diesen Impulsen findet sich auf seinen frühen Bildern (vor 1942) noch keine Spur, vorerst setzt er die Zeit der Entdeckung und Akkumulierung der Wirkungen fort. Seine Rundreise führt ihn über Deutschland in die Schweiz, wo er verschiedene Arbeiten übernehmende junge Künstler in Kontakt mit Hans Arp und Max Bill kommt. Wahrscheinlich trifft er hier zum ersten Mal auf die Werke von Paul Klee, dessen Wirkungen im Formsinn sich später als außerordentlich wichtig erweisen. Gyarmathy kehrt 1939 nach Ungarn zurück, in seinem Gepäck befindet sich eine Mappe und ein Brief von Max Bill, den er dem schweizerischen Künstler Ernő Kállai geschickt hatte. Damals lernte Gyarmathy den zwischen 1920 und 1935 anderthalb Jahrzehnte in Deutschland lebenden und unter anderem die Zeitschrift Bauhaus redigierenden Kritiker und Kunstschriftsteller kennen. Kállai hat sich damals bereits vom messianistischen Glauben der konstruktiven Utopien entfernt, den früher gern propagierten Prinzipien des Utilitarismus, Rationalismus abgewandt. Anfang der 30er Jahre hat er die Theorie der „Bioromantik“ erarbeitet und dann kontinuierlich entwickelt, während der Kriegsjahre hat er dann an der Herausbildung eines davon ausgehenden „neuen Weltbildes“ gearbeitet. Die Gesetze von Bios und Logos erkennend und damit die Dimensionen der Wirklichkeit erweiternden roman-

tischen Realismus wurde er eines der geistigen Fundamente der Künstlergruppe der 1945 in Budapest gegründeten Europaschule. Daraus lässt sich ersehen, dass sich das Treffen des Kunsttheoretikers, Kritikers und seinen Weg immer nur abtastenden jungen Künstlers als schicksalsentscheidend erwiesen hat. Später, Anfang der 40er Jahre findet der bereits mit nonfigurativen Werken (auch) experimentierende Maler auf natürliche Weise auf einen Unterstützer in Kállai, der den ungarischen Weg der Abstraktion ebnet und auch dessen wissenschaftliche Legitimation schafft. Nach dem Krieg entsteht in Budapest im Jahre 1945 die die universellen Richtungen der modernen Kunst – der Konstruktivismus, der Surrealismus und die Abstraktion –, vertretende, nach Universalismus strebende Europäische Schule. Der noch immer junge, sich jedoch der nonfigurativen Malerei verschriebene Gyarmathy schließt sich der Gruppe mit der Empfehlung seines älteren Kollegen aus Pécs, Ferenc Martyn, der die Pariser Abstraction-Creation durchmacht hat, an. 1946 wird er Gründungsmitglied der den Stilpluralismus der Europäischen Schule ablehnenden, deshalb aus ihr ausscheidenden abstrakten Fraktion, der Gruppe der Abstrakten Künstler. Somit gelangt er sowohl von seiner Anschauung her, als auch physisch immer näher an Kállai, der zum geistigen Führer der Austretenden, zum Veranstalter und Propagandisten ihrer Ausstellungen wird und der 1947 mit der Organisation der Ausstellung „Neues Weltbild“ sowie seiner dazu erstellten Studie „Das versteckte Gesicht der Natur“ ein solches Programm geschaffen hat, das dem Arbeiten der Gruppe – während ihres Bestehens – als prinzipielle Grundlage, einigen Mitgliedern – darunter Gyarmathy – als Munition für ihr gesamtes Lebenswerk dient. Gyarmathy malt in dieser Zeit solch abstrakte surrealistischen Bilder, deren Erlebniswelt sich aus den neu entdeckten Elementen des Makro- und Mikrokosmos und manchmal aus den Landschaftsfragmenten der Erde als „Mittelpunkt“ speist. Die Bilder Gyarmathy's, der „als Visionär das Innere des natürlichen Anblicks“ zeigt, bauen sich aus den „elementarischen Formen geometrischen und organischen Charakters“ auf, auf seinen kosmischen Kompositionen beginnt er den „gedanklichen Raum“ zu formulieren. 1947 ist Gyarmathy mit seinen Gemälden auf der 2. *Realités Nouvelles*, der Pariser Weltausstellung der Surrealisten vertreten. 1948 veranstaltet er eine selbständige Ausstellung in Budapest. Mit diesen öffentlichen Auftritten ist die Reihe für anderthalb Jahrzehnte beendet. Das kulturpolitische Diktat nach dem „Wendejahr“ setzt die abstrakte Kunst außerhalb des Gesetzes (und der Öffentlichkeit). Die Europäische Schule stellt ihre Tätigkeit ein, Gyarmathy begibt sich in eine innere Emigration. In seiner Malerei erscheinen ab Ende der vierziger Jahre auch futuristische Elemente, diese sind jedoch nicht Akteur der Ikonografie des Sozialismus, sondern des Surrealismus. Mythische Urmütter, menschliche Rollen spielende Tierfiguren erscheinen auf den mit Lasur bemalten Metallplatten, die der in der Schwerindustrie arbeitende Maler oft als Unterlage wählt. In der zwangsweisen Zurückgezogenheit der fünfziger Jahre geht vorübergehend die Zahl der Werke zurück, dafür entstehen jedoch außerordentlich ausgereifte Arbeiten mit zusammenfassendem Charakter. Daneben experimentiert Gyarmathy mit neuen Techniken und Genres (zu. B. Fotogrammen). Bis zum Ende des Jahrzehntes bilden sich die Elemente und Bipolarität der Formen der ab Ende der 60er bis 1990 charakteristischen „großen Stils“ heraus: das bildliche Festhalten der biomorphen Gestalten und makrokosmischen Gefühle / Perspektiven des geometrisierenden Symbolsystems sind gleichermaßen geeignet. Mitte der 60er Jahre erhält der Maler zuerst in ausländischen Künstlerstätten (Polen), dann allmählich auch zu Hause Ausstellungsmöglichkeiten. Seine unversöhnliche künstlerische Intransigenz (ebenso wie die seiner ehemaligen Gefährten Kornis, Kassák) stellen ein ethisches Beispiel für die

damals debütierende junge Generation, die erste Generation der ungarischen Neoavantgarde dar. Gyarmathy entwickelt aufgrund der neuen naturwissenschaftlichen Entwicklungen seine von Kállai übernommene Weltanschauung. Seine Formmittel kristallisieren sich. Er erkennt, dass sich die universellen Gesetze des Makro- und Mikrokosmos mit lapidaren geometrischen Formeln ableiten lassen. Sie generieren die als Grundrichtung der menschlichen Aufklärung aufgefassten, sich aus den Horizontalen und Vertikalen bestehenden Gitternetz der geometrischen Grundidome – Rechtecke und darin hineingezeichnete Kreise – und damit gleichzeitig „symbolische Formen“. Diese reduzierte Sprache, das sich heraus kristallisierende geometrische Symbolsystem führt jedoch nicht zur Orthodoxie der Formen. Das Vorhandensein des Gitters ist einmal markant, einmal flüchtig und sublimiert. Die aus sich wiederholenden, interferierenden geometrischen Formen bestehende Bildoberfläche wird mit abwechslungsreichen Fakturen, komplizierten Valeuren, glänzenden Lasuren gefüllt, deren gemeinsame Wirkung eine neue, pulsierende, die Farbexplosion des Weltuniversums hervorrufendes Raumgefühl zum Ergebnis hat. Dieser rhythmisch pulsierende, gleichzeitig sinnliche und gedankliche Raum wird von einem schattenlosen Licht umgeben. Das Gefühl von Bewegung und Raum gerät nicht aus der zitternden Membrane der in Modulreihen geordneten, farbigen Oberflächen. Auf der Leinwand des sich mit den neuen Raumelementen und geometrischen Auffassungen bekannt machenden Gyarmathy erscheinen kosmologische Visionen. Auf den mit parabolischen Bögen, hyperbolischen Kurven gegliederten Kompositionen sind wir Zeugen des Entstehens und ineinander Übergehens von Chaos und Ordnung. Im geometrischen Sinne erscheinen die unendlichen Möglichkeiten von klärenden, semantikalisch spiritualisierenden bildlichen Mitteln.

Mit ihrer Hilfe ist „das Unermessliche ermessbar“. Es scheint, als gebe es nichts anderes zu tun, als auf dem gefundenen Weg entlang zu gehen. Auf den von der Bioromantik berührten, den die Abstraktion und den Surrealismus einst vereinigenden Maler warten jedoch neue Herausforderungen. Gegenüber der universellen Gültigkeit der Geometrie, der omnipotenten Theorie erhielt die „organische Form“, der Pol der organischen Welt in jeder Schaffensperiode Gyarmathys eine Rolle. Die sensuellen Erlebnisse seiner Afrika-Reise Anfang der 70er Jahre können deshalb einen neuen Modus innerhalb des herausgereiften individuellen Stils induzieren. Es hat sich eine neue Narrativa herausgebildet, in der anblickstreue, ja sogar naturalistische Einlagerungen auftraten. Die Direktheit des Erlebnisses wurde durch die Zeit spiritualisiert. Die „Afrika“-Bilder der 80er Jahre haben bereits die gleiche Formensprache benutzt wie die damals geschaffenen, im allgemeinen im Quadratformat liegenden zusammenfassenden Kompositionen. Sie sind wirkliche Synthesen: von einer beharrlich naturwissenschaftlichen Weltanschauung und der Formwerkzeuge eines „par excellence“ Malers. Inventar und ars poetica.

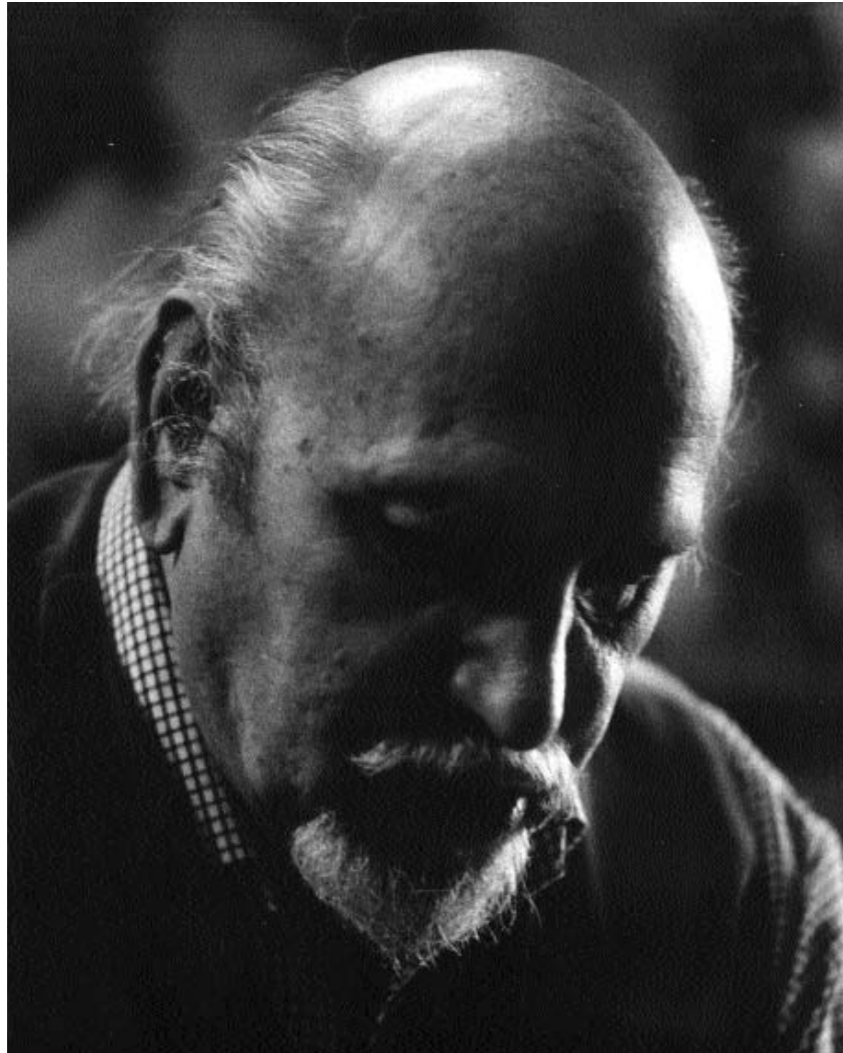
Résumé

Tihamér Gyarmathy est né à Pécs (Hongrie) en 1915. Ce fut dans cette même ville de Pécs que quelques années plus tard fut fondé et fonctionna (en 1920 et 1921) le Cercle d’artistes de Pécs, variante originale du Mouvement Activiste hongrois. Ce cercle eut pour principal objectif de regrouper et d’aider, en début de carrière, plusieurs artistes hongrois appartenant au Bauhaus et issus du Groupe de Pécs, entre autres Farkas Molnár, Marcel Breuer, Alfréd Forbat et Andor Weininger. Jenő Gabor qui dans les années 20 fut le professeur de dessin de Gyarmathy au lycée, appartient également à ce cercle bien qu’il ne suivit pas ses compagnons jusque dans la mouvance du Bauhaus. Grâce à l’enseignement de Jenő Gabor et sous l’influence directe du Bauhaus, Gyarmathy, jeune artiste en herbe, entra à l’Ecole Supérieure des Beaux- Arts de Budapest où il devint l’élève du peintre János Vaszary, disciple des principes de tendance française et épris de pédagogie libérale. Alors qu’il était encore étudiant, Gyarmathy fit la connaissance du peintre Gyula Derkovits dont l’influence apparaît, de façon, il est vrai, provisoire, dans la composition, les colories et le choix des thèmes de certaines toiles de Gyarmathy. Mais ce qui influença encore plus radicalement son art, bien au-delà de ses relations budapestoises et de celles entretenues avec Jenő Gabor, et au-delà aussi de l’enseignement reçu au cours de ses études supérieures, ce fut le voyage d’étude que le jeune artiste entreprit de faire en Europe de l’Ouest dans les années 1937–1939. L’Italie fut le premier point de chute de ce voyage. Les expériences vécues en Italie ne servirent pas uniquement à approfondir ses connaissances en matière d’art, mais contraignirent le peintre à tirer de cet enseignement des conséquences radicales. C’est là qu’il découvrit pour la première fois que la peinture en générale avait déjà épuisé toutes les possibilités illusionnistes du dessin dans l’espace basé sur la structure de la perspective centrale et sur les principes géométriques d’Euclide. Il comprit également que l’interprétation de la métaphore de la fenêtre façon Alberti avait aussi déjà fait son temps. Ses expériences parisiennes le confortèrent dans cette opinion. Par l’intermédiaire du sculpteur hongrois installé à Paris, Etienne Beothy, il connut et côtoya Piet Mondrian et André Breton. Ces deux figures-clés du néoplasticisme et du surréalisme, principes artistiques d’ailleurs très éloignés l’un de l’autre, n’eurent, naturellement, pas encore d’influence directe sur notre jeune artiste qui, entre ces différents pôles d’attraction, en était encore à se chercher une personnalité propre. Toujours est-il que ce fut à cette époque qu’apparut pour la première fois dans l’horizon spirituel de Gyarmathy, la rigueur de la grille géométrique et la liberté de principe et de mouvement de la pensée surréaliste. Les premiers tableaux de Gyarmathy (avant 1942) ne recèlent encore aucune trace de ces impulsions nouvelles. Pour le moment, il poursuit sur la voie de l’accumulation et de l’inventorisation des impressions. Son voyage le mène en Allemagne puis en Suisse où notre jeune artiste qui collectionne les petits „boulots”, entre en relation avec Hans Arp et Max Bill. C’est probablement là qu’il découvre pour la première fois les œuvres d’un certain Paul Klee dont l’influence ne se fera sentir que plus tard dans les toiles des dernières périodes de Gyarmathy et qui s’avèrera décisive du point de vue des formes. Gyarmathy rentre en Hongrie en 1939 avec, dans ses bagages, un dossier et une lettre que le peintre suisse Max Bill à adressé à Ernő Kállai. C’est à cette occasion que Gyarmathy fait la connaissance de son compatriote, l’écrivain et critique d’art, Ernő Kállai, qui venait de passer 15 ans en Allemagne de 1920 à 1935 et qui avait participé et travaillé à la revue du Bauhaus. Kállai, à l’époque, s’était déjà quelque peu éloigné de la croyance messianique des utopies constructivistes, de même qu’il avait également déjà tourné le dos aux principes du rationalisme et de l’utilitarisme qu’il avait propagés avec zèle quelques années auparavant. Au début des années 30, Kállai mit au point puis développa

progressivement sa théorie du „Bio romantique”. Pendant la guerre également, il travailla à la formation d’une „nouvelle image du monde” issue de cette théorie. Le rationalisme de Kállai qui reconnaissait les lois du Bios et du Logos et, par-là même, élargissait les dimensions de la réalité, devint une des bases spirituelles des artistes de l’Ecole Européenne fondée à Budapest après guerre, en 1945. On comprend alors pourquoi la rencontre entre l’éminent critique et théoricien d’art, et, le jeune artiste qui cherchait toujours sa voie, fut en tout point décisive. Plus tard, au début des années 40, Gyarmathy qui s’essayait (de temps à autres)à la peinture d’œuvres non figuratives trouvera tout naturellement un protecteur en la personne de Kállai qui, en Hongrie, avait frayé un chemin à l’Abstraction et avait su la légitimiser scientifiquement. Après la guerre, en 1945, se forme à Budapest l’Ecole Européenne qui représente les tendances universelles de l’Art moderne – Constructivisme, Surréalisme et Abstraction – et prône l’universalisme de l’art. Gyarmathy, peintre toujours jeune mais cette fois-ci déjà engagé sur la voie de la peinture non figurative, rejoint le groupe d’artistes ainsi créé, sur les recommandations de son condisciple de Pécs, Ferenc Martyn, son aîné, déjà affilié au mouvement parisien Abstraction-Création. En 1946, Gyarmathy se retrouve membre-fondateur du Groupe d’Artistes Abstraits / Elvont Művészek Csoport / qui rejetait le pluralisme de style de l’Ecole Européenne et résultait en être une fraction plus abstraite tout à fait remarquable. C’est ainsi que Gyarmathy se rapprocha, physiquement et intellectuellement parlant, de Kállai qui était devenu entre temps le chef de file spirituel de tous ceux qui s’étaient détournés de l’Ecole Européenne, en leur organisant des expositions et en les aidant à se faire connaître. En 1947, Kállai, en créant l’exposition „Nouvelle image du monde” ainsi qu’en publiant son étude s’y référant intitulée „La face cachée de la nature” met en place un programme décisif qui servira de munition précieuse et de principe de base pour le bon fonctionnement du Groupe -durant son existence- et, dont l’effet se fera sentir dans l’itinéraire artistique de certains de ses membres – entre autres, sur Gyarmathy également – à cette époque, Gyarmathy exécute des tableaux au surréalisme abstrait dont le vécu se nourrit d’éléments et de formes empruntées aux récentes découvertes en matière de macro et microcosme, et dont, parfois, le „second plan” se sustente de fragments et de visions spectaculaires de paysages empruntés au monde terrestre. Les tableaux de Gyarmathy qui inaugurent le thème du „visionnaire intrinsèque du spectacle de la nature” sont construits à partir de „formes élémentaires d’aspect géométrique et organique”. Sur ces compositions de caractère cosmique, apparaît pour la première fois la notion de „l’espace de la pensée”. En 1947, Gyarmathy participe à l’exposition universelle surréaliste de Paris, les 2des Réalités Nouvelles. En 1948, il tient une exposition individuelle à Budapest. Et ce fut là que se clôt pour une bonne quinzaine d’années sa longue série d’exhibitions publiques. Le diktat de la politique culturelle qui succéda en Hongrie à la fameuse „année du changement” rendit l’Art abstrait „hors-la-loi” (et l’interdit en public). L’Ecole Européenne cessa son activité et ferma ses portes. Gyarmathy prit alors le chemin de l’émigration à l’intérieur du pays. à la fin des années 40, on voit apparaître à nouveau dans sa peinture des éléments figuratifs qui ne doivent pas être perçus comme les représentations d’une iconographie socialiste mais comme faisant partie d’une iconographie du „Sur-Réalisme”. Des aïeules mythiques, des animaux personnifiés apparaissent sur des plaques de métal peintes en bleu lazurite que le peintre, alors employé dans l’industrie lourde, utilise souvent comme support pour ses œuvres. Dans les années 50, au cours de sa retraite forcée, provisoirement peu d’œuvres voient le jour. Par contre, des travaux d’une grande maturité et au caractère synthétique sont exécutés à cette époque. Parallèlement, Gyarmathy expérimente de nouvelles techniques et

de nouveaux genres (par exemple : le photogramme). Vers la fin des années 50, se profilent déjà à l’horizon la bipolarité et les éléments formels du „grand style” caractéristiques de la période allant des années 60 à 1990; le système de signes géométrisant pourra s’appliquer aussi bien à la transcription imagée de perspectives et de sensations microcosmiques qu’à celle de personnages biomorphiques. Au milieu des années 60, pour la première fois depuis longtemps, Gyarmathy à l’occasion d’exposer ses œuvres au sein de colonies de peintres, à l’étranger (en Pologne), et peu à peu en Hongrie également. Son intransigeance artistique inflexible (à l’image de celle de ses confrères contemporains tels Korniss et Kassák) symbolise un exemple éthique pour toute une nouvelle génération de débutants formant la première vague de l’Avant-Garde hongroise. Gyarmathy, sur les pas des nouvelles découvertes scientifiques naturelles, développe progressivement sa conception du monde héritée de Kállai. Ses éléments formels s’épurent. Il prend conscience que les lois universelles du macro et du microcosme peuvent être aussi bien décrites par des formules géométriques lapidaires. Le filet de l’espace composé de verticales et d’horizontales perçues en tant que principales directions de l’orientation humaine, génère des moules géométriques – des carrés renfermant des cercles – et par ce biais-même, engendre des „formes symboliques”. Ce langage succin, ce système cristallisant de formes géométriques, ne conduit cependant pas à une orthodoxie de la forme. La présence d’une grille s’avère tantôt marquante, tantôt évanescence et sublimée. Gyarmathy, en dépit de son goût prononcé pour la création de modèles et l’interprétation du monde, et malgré ses provocations constructivistes, reste avant tout un très grand coloriste. La surface de la toile remplie de formes géométriques se multipliant et s’interférant à l’infini, regorge de factures diverses et variées, de valeurs compliquées, de glacis rayonnants dont le mélange et l’ensemble créent un effet nouveau et palpitant de préhension de l’espace tel un battement de cœur cosmique. Et cet espace, spirituel et sensoriel à la fois, aux pulsions rythmées, est comme broché d’une lumière sans ombre. La sensation du mouvement et de l’espace ne sombre cependant pas dans la membrane oscillante des surfaces colorées ordonnées en rangs modulés. Une vision cosmologique du monde transparait des toiles de Gyarmathy qui découvre à chaque fois de nouveaux éléments appartenant à l’espace et appréhende de nouvelles perceptions géométriques. Dans ses compositions polyptyques au sein desquelles s’entremêlent des courbes convexes et concaves, des paraboles et des hyperboles, nous sommes témoins de la formation et de l’imbrication mutuelle du Chaos et de l’Ordre. Les moyens de représentation, épurés au sens géométrique du terme et spiritualistes au sens sémantique du terme, offrent d’infinies possibilités. Ils aident à „sonder l’insondable”. On aurait pu croire que Gyarmathy n’avait alors plus qu’à poursuivre sur cette voie déjà tracée, mais de nouveaux défis attendent d’être relevés par Gyarmathy qui fut naguère capable de concilier bio-romantisme, abstraction et surréalisme. Face à la doctrine omnipotente, à la valeur universelle des lois géométriques, c’est encore et toujours „la forme organique”, en tant que pôle du monde organique qui eut un rôle prépondérant dans chaque période créatrice du peintre. Les expériences d’essence sensorielle qu’il connut en Afrique au cours d’un voyage qu’il y fit dans les années 70, induirent Gyarmathy dans un nouveau mode pictural au sein même de son style propre, originale et mature. Une nouvelle forme de narration écloit alors dans laquelle émergent des enclaves d’éléments on ne peut plus fidèles à la réalité voire même carrément naturalistes. Comme si le temps avait spiritualisé la familiarité du vécu. Les tableaux „africains” de Gyarmathy datant des années 80, utilisent le même langage formel que ses anciennes compositions synthétiques; généralement tout en longueur et de format horizontal. Ils forment une

véritable synthèse: celle d’une conception du monde résolument naturaliste et celle d’une infinie variété de formes auxquelles à recours un peintre d’excellence. Inventaire et Ars poetica.



Életrajz

1915. március 8-án született Pécsen.

Az 1920-as évek végén rajztanára, Gábor Jenő. Rajta keresztül megismeri a Bauhaus pécsi származású tagjait: Breuer Marcellt, Forbáth Alfrédot, Molnár Farkast, Weininger Andort.

1933-tól a Képzőművészeti Főiskola növendéke. Tanárai: Vaszary János és Kandó László.

1937-39 között tanulmányokat tesz Olaszországban, Franciaországban, Németországban, Svájcban.

Megismerkedik Beöthy Istvánnal, André Bretonnal, Piet Mondriannal, Hans Arppal és Max Billel.

1939-ben idehaza megismerkedik Kállai Ernővel, s rajta keresztül Kassák Lajossal.

1945 Az Európai Iskola tagja.

1946 Kiválik az „Európai Iskolából” és részt vesz a nonfiguratív művészeket tömörítő „Galéria a 4 világtájhoz” művészcsoporthoz megalakításában.

1947-ben szerepel a 3. Salon des Réalités Nouvelles, (Párizs) szürrealista világkiállításon.

1948-1962 között nem szerepel a nyilvánosság előtt, leszámítva az 1957-es Tavasz Tárlatot.

1963-ban meghívják a koszalini (Lengyelország) I. Nemzetközi Plein Air Szimpozionon.

1965-ben az elblagi (Lengyelország) I. Térplasztikai Biennálén 9 × 4,5 méteres vasplasztikát készít.

1971-től többször utazik Nyugat-Európában.

1973-ban két hónapos körutazást tesz Afrikában.

1991 A Magyar Művészeti Akadémia alapító tagja.

1993 A Széchenyi Irodalom és Művészeti Akadémia tagja.

Díjak

1977	Kormányzósági Ezüstkupa, Nápoly
1980	XII. Fesztival Cagnes-sur-Mer, a zsűri különdíja
1980	Honoris Causis cím és diploma, Olaszország
1982	Grand Prix „Le Meçon” Művészeti Alapítvány díja, Belgium
1985	a Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze
1985	Janus Pannonius Művészeti Díj, Pécs
1987	a Magyar Népköztársaság Kiváló Művésze
1990	Kossuth-díj
1995	Pécs város díszpolgára
2003	Erzsébetváros Díszpolgára

Önálló kiállítások

1938	Párizs, Zürich
1947	március 2–16. Galéria a 4 Világtájhoz. Misztótfalusi Könyvkiadó, Budapest
1948	április 30–május 12. Képzőművészek Szabad Szakszervezete, Budapest
1963	Varsói Ősz, a zenei hetek alkalmából, Varsó
1964	Április 18–május 16. Rédey műterem, Budapest (Rédey Endre szobrászművésszel közösen)
1965	junius Városi Múzeum, Wroclaw (Janina Zamojtellel közösen)

Képjegyzék / List

1965	Augustust, Sarp Club, Gdansk
1965	October, Gallery Arsenal, Poznan
1966	April 17 th –July 1 st , Exhibitions of graphic art, Club of the Central Resarch Instite of Physics, Budapest
1972	April 1 st –3 th , University Gallery, Stuttgart
1973	January 17 th , February 10th, Galérie l’Ecuyer, Bruxelles
1973	March 9 th –19 th , Galeria Campo, Anwerp
1973	June, chamber Exhibitions, Bujumbura
1977	March-May, Galleria dell’Incisione, Milan
1977-1978	Bologna, Basel, Washington
1978	December, Cultural Centre of Komárom Country Tata
1979	November 23 rd –Decmeber 29 th , Life-work Show, Palace of Exhibithions, Budapest
1980	April- May, Cultural Centre of Bács-Kiskun Country, Kecskemét
1982	June 8 th –July 20 th , Exhibitions of Graphic Art, Hungarian National Gallery, Budapest
1982	April 25 th –May 8 th , “Space-time”, Pécs Gallery, Pécs
1986	September 24 th –November 29 th , Homage to Ernő Kállai, Palace of Exhibitions, Budapest
1987	Ferbruary 3 rd –March 15 th , “Whitw and Black”, Budapest Gallery, Budapest
1987	September 28 th –December 31 th , Centre for Arts, Pécs
1991	March 17 th –Ápril 28 th , Gallery, Szentendre
1991	March 20 th –April 30 th , Budapest Gallery, Budapest
1991	March 27 th –April 21 th , Janus Pannonius Museum, Pécs
1993	June 7 th –July 2 nd , Academic inagural exhibition, Körmendy Gallery, Budapest
1994	August 15 th –August 28 th , Körmendy Gallery, Budapest
1995	March 8 th –July 3 rd , Life-work show of Tihamér Gyarmathy, Budapest History Museum/Municipal Picture Gallery
1999	“Pü nkö sdi-Anzix”, Association of Hungarian Journalists, Budapest
1999	Máté Kovács Cultural Centre of Hajdúszoboszlói Gallery, Hajdúszoboszló
2004	February 18 th –March 18 th , “Metamorphosis” Collegium Hungaricum, Wien, Austria
2004	March 16 th –May 10 th , “From the European School to the European Union, Gyarmathy Artist Dynasty”, Körmendi Gallery, Budapest
2004	Körmendi Gallery. Sopron
2004	Hungarian Cultural Institut, Stuttgart, Germany

Books

Endre Aszalós: Tihamér Gyarmathy *(Képzőművészeti, Budapest)*

Péter Sinkovits: Tihamér Gyarmathy *(Új Művészet Könyvek, Budapest)*

György Várkonyi: Gyarmathy *(Jelenkor Kiadó, Pécs)*

1933
49 oldal/page <div>Cirkusz, 1933, kazein, karton, 47,0×31,0 cm, j.: b.f.: Gyarmathy Tihamér 1933 <ul style="list-style-type: none">id. Vasilescu János Gyűjteménye</div> <div>Circus, 1933, casein on cardboard, 47.0×31.0 cm, signed: t.l.: Gyarmathy Tihamér 1933 <ul style="list-style-type: none">Vasilescu sen. Collection</div>
1934
50 oldal/page <ul style="list-style-type: none"> <div>Csodavárók, 1934, olaj, vászon, 62,0×49,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon</div> <div>Expectation of a Miracle, 1934, oil on canvas, 62.0×49.0 cm, signed: ba.: – • In Private Property <p>1979 <i>„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i></p> 1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székhoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i> 1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></div>
53 oldal/page <div>Őnarkép tükkörrel, 1934, olaj, karton, 60,0×81,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy T 1934 • Magántulajdon</div> <div>Self-portrait with Mirror, 1934, oil on cardboard, 60.0×81.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy T 1934 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p>1999 Gy.T. kiáll., „Pü nkö sdi-Anzix”, MUOSZ</p> 1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</div>
57 oldal/page <ul style="list-style-type: none"> <div>Vörös akt, 1934, olaj, vászon, 73,0×97,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy Tihamér 1934 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Gyűjtemény</div> <div>Red nude, 1934, oil on canvas, 73.0×97.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy Tihamér 1934 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <p>1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székhoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i></p> 1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp. 1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></div>
1935
51 oldal/page <ul style="list-style-type: none"> <div>Bányászanya, 1935, olaj, vászon, 67,0×50,0 cm, j.: b.f.: Gyarmathy Tihamér <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.290</i></div> <div>Miner’s Mother, 1935, oil on canvas, 67.0×50.0 cm, signed: t.l.: Gyarmathy Tihamér <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.290</i> <p>1979 <i>„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i></p> 1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></div>

54 oldal/page <ul style="list-style-type: none"> <div>Öcsém és én, 1935, olaj, vászon, 80,0×60,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy 1935 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.289</i></div> <div>My brother and I, 1935, oil on canvas, 80.0×60.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy 1935 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.289</i> <p>1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p> 1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></div>
--

1936
56 oldal/page <ul style="list-style-type: none"> <div>Női arckép (Olvasó nő), 1936, olaj, vászon, 100,0×75,0 cm, j.: k.: Gyarmathy T 936 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.298</i></div> <div>Portrait of a Woman Reading, 1936, oil on canvas, 100.0×75.0 cm, signed: ce.: Gyarmathy T 936 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.298</i> - <i>InvNr.: 85.290</i> <p>1979 <i>„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i></p> 1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></div>
1938
55 oldal/page <div>Párizsi utca, 1938, olaj, fa, 57,0×49,0 cm, j.: j.f.: Gy. T. 1938 • Magántulajdon</div> <div>Parisian Street, 1938, oil on wood, 57.0×49.0 cm, signed:t.r. Gy. T. 1938 • In Private Property <p>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</p></div>
1942
58 oldal/page <ul style="list-style-type: none"> <div>Délibáb, 1942, vegyestechnika, papír, 30,0×32,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.297</i></div> <div>Mirage, 1942, mixed media on paper, 30.0×32.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.297</i> <p>1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p></div>
52 oldal/page <ul style="list-style-type: none"> <div>Munkás, 1942, olaj, vászon, 56,0×49,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 942 • Magántulajdon</div> <div>Worker, 1942, oil on canvas, 56.0×49.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 942 • In Private Property</div>
1945
70 oldal/page <div>Fekete-vörös, 1945, olaj, farost, 27,1×28,8 cm, j.: h.: – • j.l.: Gyarmathy T 945 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 79.87</i></div> <div>Black-Red, 1945, oil on fibreboard, 27.1×28.8 cm, signed: b.r.: Gyarmathy T 945 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 79.87</i> <p>1947 Gy.T. kiáll., Bp. V. <i>Semmelweis u. 1.</i></p> 1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i> 1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></div>
60 oldal/page <div>Gyász, 1945, olaj, vászon, 34,0×49,0 cm, j.: h. • Modern Képtár Vass László Gyűjteménye, Veszprém</div> <div>Mourning, 1945, oil on canvas, 34.0×49.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Modern Art Gallery László Vass Collection, Veszprém <p>1947 Gy.T. kiáll., Bp. V. <i>Semmelweis u. 1.</i></p> 1948 Gy.T. kiáll., Bp. VI. <i>Népköztársaság útja 69.</i> 1979 <i>„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i> 1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i></div>

59 oldal/page ◊

Kompozíció I., 1945, olaj, vászon, 30,0×40,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 4 • Janus Pannonius Múzeum
Composition I., 1945, oil on canvas, 30.0×40.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 4 • Janus Pannonius Museum
1947 *„Réalités Nouvelles”, I. Nemzetközi kiáll., Párizs*
1947 *Gy.T. kiáll., Bp. V. Semmelweis u. 1.*
1948 *Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.*
1968 *„Hagyományok” csop. kiáll., Bp. Építész Kollégium Bercsényi Klubja*
1984 *„Az Európai Iskola” kiáll., Bp. Kiállítóterem*
1986 *„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok*
1987 *„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs*
1995 *„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota*

63 oldal/page

Sárga fekete ritmussal, 1945, olaj, karton, 47,0×68,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy 945

• Körmendi-Csák Gyűjtemény

Yellow with Black Rhythm, 1945, oil on cardboard, 47.0×68.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy 945.

• Körmendi-Csák Collection

1947 *Gy.T. kiáll., Bp. V. Semmelweis u. 1.*
1948 *Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.*
1993 *„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.*
1994 *Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.*
1995 *„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota*
2000 *Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron*
2004 *„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.*

1946
67 oldal/page •
A múlt emléke , 1946, olaj, vászon, 50,0×34,0 cm, j.: j.l.: Gy T 946
• Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.300</i>
Memory of the Past , 1946, oil on canvas, 50.0×34.0 cm, signed: b.r.: Gy T 946
• Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.300</i>
1948 <i>Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.</i> 1957 <i>„Tavaszi tárlat”, Bp. Múcsarnok</i> 1979 <i>„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> 1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

66 oldal/page •

Dinamikus kompozíció, 1946, olaj, vászon, 128,0×195,0 cm, j.: h.: –

• Magyar Nemzeti Galéria - *Ltsz.: MM 82.247.49*

Dynamic Composition, 1946, oil on canvas, 128.0×195.0 cm, signed: ba.: –

• Pocession of the Hungarian National Gallery - *InvNr.: MM 82.247.49*

1946 *„A Magyar Művészetért” I. kiáll. Bp. Ernst Múzeum*
1948 *Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.*
1979 *„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok*
1983 *MNG XX. Sz. áll. Kiáll.*
1991 *„Az Európai Iskola” csop. kiáll., Bp. Kiállító Terem*
1995 *„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota*
2004 *„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.*

65 oldal/page

Mozgásban, 1946, olaj, karton, 43,0×60,0 cm, j.: k.: Gyarmathy 1946 • Körmendi-Csák Gyűjtemény

In Motion, 1946, oil on cardboard, 43.0×60.0 cm, signed: ce.: Gyarmathy 1946

• Körmendi-Csák Collection

1946 *„A Magyar Művészetért” I. kiáll. Bp. Ernst Múzeum*
1948 *Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.*
1979 *„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok*
1983 *MNG XX. Sz. áll. Kiáll.*

1991 *„Az Európai Iskola” csop. kiáll., Bp. Kiállító Terem*
1995 *„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota*
2004 *„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.*

69 oldal/page ◊

Nővényi ritmusok, 1946, olaj, vászon, 80,0×60,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - *Ltsz.: 85.301*

Plant Rhythms, 1946, oil on canvas, 80.0×60.0 cm, signed: ba.: –

• Janus Pannonius Museum - *InvNr.: 85.301*

1948 *Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.*
1979 *„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok*
1986 *„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok*
1987 *„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs*

62 oldal/page
Őrvény , 1946, olaj, karton, 33,0×47,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy 46 • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Whirlpool , 1946, oil on cardboard, 33.0×47.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 46 • Körmendi-Csák Collection
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> 2000 <i>Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i>
68 oldal/page
Tehenek , 1946, Kaz, karton, 47,0×68,0 cm, 1946, j.: j.l.: Gyarmathy 46
• Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.302</i>
Cows , 1946, casein on cardboard, 47.0×68.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 46
• Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.301</i>
1948 <i>Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.</i> 1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> 1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

61 oldal/page •
Zárt heg , 1946, olaj, farost, 39,0×66,0 cm, j.: k.: Gyarmathy 946 • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Healed Wound , 1946, oil on fibreboard, 39.0×66.0 cm, signed: ce.: Gyarmathy 946.
• Körmendi-Csák Collection
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> 2000 <i>Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i> 2004 <i>„Gy.T. Kiáll.”, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria</i>
1947
72 oldal/page
Átfordulás , 1947, olaj, karton, 47,5×68,0 cm, j.: j.f.: Gyarmathy 47, Baksa Zsolt tulajdona
Turning , 1947, oil on cardboard, 47.5×68.0 cm, signed: t.r.: Gyarmathy 47 • Pocession of Zsolt Baksa

73 oldal/page •

Este, 1947, olaj, karton, 46,0×68,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy 47 • Janus Pannonius Múzeum - *Ltsz.: 85.309*

Evening, 1947, oil on cardboard, 46.0×68.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy 47

• Janus Pannonius Museum - *InvNr.: 85.309*

1984 *„Az Európai Iskola” kiáll., Bp. Kiállítóterem*
1986 *„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok*
1987 *„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs*

64 oldal/page •
Fények és árnyékok , 1947, olaj, vászon, 59,0×80,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.305</i>
Lights and Shadows , 1947, oil on canvas, 59.0×80.0 cm, signed: ba.: –
• Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.305</i>
1948 <i>Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.</i> 1973 <i>„Az Európai Iskola” kiáll., Székesfehérvár István Király Múzeum (Kompozíció V. címen)</i> 1979 <i>„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> 1982 <i>Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i> 1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

101 oldal/page •

Gaia (Gea), 1947, olaj, vászon, 60,0×68,5 cm, j.: h.: – • Szombathelyi Képtár tulajdona - *Ltsz.: F 82.33*

Gaia (Gea), 1947, oil on canvas, 60.0×68.5 cm, signed: ba.: –

• Pocession of the Art Gallery Szombathely - *InvNr.: F 82.33*

1948 *Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.*
1973 *„Az Európai Iskola” kiáll., Székesfehérvár István Király Múzeum*
1979 *„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok*
1995 *„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota*

74 oldal/page

Kék-sárga, 1947, Kaz, karton, 43,0×65,0 cm, j.: b.l.: Gy T 47 • Janus Pannonius Múzeum - *Ltsz.: 85.307*

Blue-Yellow, 1947, casein on cardboard, 43.0×65.0 cm, signed: b.l.: Gy T 47

• Janus Pannonius Museum - *InvNr.: 85.307*

1947 *Gy.T. kiáll., Bp. V. Semmelweis u. 1.*
1947 *Magyar Képzőművészeti kiáll., Manchester, Anglia*
1948 *Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.*
1986 *„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok*
1987 *„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs*
1995 *„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota*

78 oldal/page •
Kozmikus kompozíció , 1947, olaj, vászon, 56,0×70,0 cm, j.: h.: –
• Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.304</i>
Cosmic Composition , 1947, oil on canvas, 56.0×70.0 cm, signed: ba.: –
• Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.304</i>
1948 <i>Gy.T. kiáll., Bp. VI. Népköztársaság útja 69.</i> 1957 <i>„Tavaszi tárlat”, Bp. Múcsarnok</i> 1973 <i>Európai Iskola Kiáll. Szt. István Király Múzeum, Székesfehérvár (Kompozíció III.)</i> 1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum</i>

1948
105 oldal/page •
Dombvidék , 1948, olaj, vászon, 29,0×39,0 cm, j.: h.: 1948 • Deák Dénes Gyűjtemény - <i>Ltsz.: 89.109.1</i>
Wold , 1948, oil on canvas, 29.0×39.0 cm, signed: ba.: 1948 • Dénes Deák Collection - <i>InvNr.: 89.109.1</i>
1979 <i>„Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i>

76 oldal/page

Kakuk, 1948, olaj, horganyzott lemez, 26,5×38,5 cm, j.: j.l.: Gyarmathy 948 • Magántulajdon

Cuckoo, 1948, oil on tin plate, 26.5×38.5 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 948 • In Private Property

2004 *„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.*

76 oldal/page •
Tetszelgő , 1948, olaj, horganyzott lemez, 25,0×38,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy T 948
• Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.313</i>
Affected , 1948, oil on tin plate, 25.0×38.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy T 948
• Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.313</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

94 oldal/page •
Bach , 1949, olaj, vászon, 50,0×40,0 cm, j.: b.f.: Gy.T. 949 • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.318</i>
Bach , 1949, oil on canvas, 50.0×40.0 cm, signed: t.l.: Gy. T. 949 • Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.318</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

77 oldal/page
Fa , 1949, olaj, horganyzott lemez, 26,0×38,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy 949 • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Tree , 1949, oil on tin plate, 26.0×38.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 949 • Körmendi-Csák Collection
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> 1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i> 1994 <i>Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i> 1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> 1997 <i>Kortárs Magyar Művészet, váll. a Körmendi-Csák-Gyűjteményből, GENF VIPO</i> 2000 <i>Milleniumi Kortárs Magyar Művészet, váll. a Körmendi-Csák-Gyűjteményből, GENF ENSZ</i> 2000 <i>Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i> 2002 <i>Kortárs Magyar Művészet, váll. a Körmendi-Csák-Gyűjteményből, Tallin, Észtország</i> 2004 <i>„Gy.T. Kiáll.”, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria</i>

85 oldal/page ◊

Földanya, 1949, olaj, vászon, 40,0×50,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T Ózd 1949

• Janus Pannonius Múzeum - *Ltsz.: 85.317*

Earth-mother, 1949, oil on canvas, 40.0×50.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T Ózd 1949

• Janus Pannonius Museum - *InvNr.: 85.317*

1987 *„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs*
1995 *„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota*

86 oldal/page •

Hüüő testek, 1949, olaj, vászon, 40,0×50,0 cm, j.: b.l.: Gy 1949

• Müller Miklós és Jan S. Keithly gyűjteménye, New York

Cooling Bodies, 1949, oil on canvas, 40.0×50.0 cm, signed: b.l.: Gy 1949

• Miklos Muller and Jan S. Keithly collection, New York, Ny

99 oldal/page
Ítélet , 1949, olaj, vászon, 40,0×30,0 cm, j.: l.: Gy.T. 1949 • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Judgement , 1949, oil on canvas, 40.0×30.0 cm, signed: b.: Gy. T. 1949 • Körmendi-Csák Collection
2000 <i>Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i>
80 oldal/page
Ketten , 1949, olaj, karton, 39,0×29,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T 949 Ózd • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Two of them , 1949, oil on cardboard, 39.0×29.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T949 Ózd
• Körmendi-Csák Collection
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> 2000 <i>Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i> 2004 <i>„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

77 oldal/page
Kezek , 1949, olaj, horganyzott lemez, 26,0×36,0 cm, j.: b.f.: Gyarmathy 949 • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Hands , 1949, oil on tin plate, 26.0×36.0 cm, signed: t.l.: Gyarmathy 949 • Körmendi-Csák Collection
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> 2000 <i>Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i>
79 oldal/page
Kozmikus körök , 1949, olaj, horganyzott lemez, 26,0×38,0 cm, j.: b.f.: Gyarmathy T 949 • Magántulajdon
Cosmic circles , 1949, oil on tin plate, 26.0×38.0 cm, signed: t.l.: Gyarmathy T 949 • In Private Property
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> 1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

106 oldal/page
Lepke lárvával , 1949, olaj, horganyzott lemez, 38,0×26,0 cm, j.n. • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Butterfly and Larva , 1949, oil on tin plate, 38.0×26.0 cm, unsigned • Körmendi-Csák Collection
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> 1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> 2000 <i>Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i> 2003 <i>csop. kiáll. Körmendi Galéria Bp.</i>
71 oldal/page •
Mágia (Fekete kezek), 1949, olaj, vászon, 40,0×30,0 cm, j.: b.l.: Gy T 1949
• Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.316</i>
The Magic (Black Hands), 1949, oil on canvas, 40.0×30.0 cm, signed: b.l.: Gy T 1949
• Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.316</i>
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> 1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i> 1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

91 oldal/page
Mágikus kezek , 1949, olaj, horganyzott lemez, 38,0×26,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy T 949 • Magántulajdon <p>Magical Hands, 1949, oil on tin plate, 38.0×26.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy T 949 • In Private Property <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p>
82 oldal/page
Tenger mélyén (mély tenger), 1949, olaj, vászon, 30,0×40,0 cm, j.: j.l.: Gy.T. <ul style="list-style-type: none">Deák Dénes Gyűjtemény - <i>Ltsz.: 89.107.1</i> <p>On the Depth of the Sea (Deep Sea), 1949, oil on canvas, 30.0×40.0 cm, signed: b.r.: Gy T <ul style="list-style-type: none">Deák Dénes Collection - <i>InvNr.: 89.107.1</i></p>
79 oldal/page
Test a térben , 1949, olaj, horganyzott lemez, 24,0×36,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy 949 • Magántulajdon <p>Body in Space, 1949, oil on tin plate, 24.0×36.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 949 • In Private Property <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

1950
97 oldal/page
A Clown hazafelé , 1950, olaj, horganyzott lemez, 26,0×37,0 cm, j.: j.f.: 1950 Gy • Magántulajdon <p>Clown Going Home, 1950, oil on tin plate, 26.0×37.0 cm, signed: t.r.: 1950 Gy • In Private Property <i>1966 Gy.T. kiáll., HNF, Bp. XVII. Hősök tere</i> <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1993 „Gy.T. Műv. Akadémiai Székhofgaldó kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>
84 oldal/page
A fészek , 1950, olaj, horganyzott lemez, 38,0×26,0 cm, j.: j.f.: Gyarmathy T 950 • Magántulajdon <p>The Nest, 1950, oil on tin plate, 38.0×26.0 cm, signed: t.r.: Gyarmathy T 950 • In Private Property <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p>
104 oldal/page
A térben valahol , 1950, olaj, horganyzott lemez, 27,0×38,8, j.: j.l.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Gyűjtemény <p>Somewhere in the Space, 1950, oil on tin plate, 27.0×38.8, signed: b.r.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

83 oldal/page
Alföld , 1950, olaj, horganyzott lemez, 26,0×38,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy 950 • Körmendi-Csák Gyűjtemény <p>The Great Plain, 1950, oil on tin plate, 26.0×38.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2000 Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

100 oldal/page
Anyaság , 1950, olaj, vászon, 68,0×60,0 cm, j.: j.l.: Gy 1950 • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.323</i> <p>Motherhood, 1950, oil on canvas, 68.0×60.0 cm, signed: b.r.: Gy 1950 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.323</i> <i>1957 „Tavaszi tárlat”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

87 oldal/page
Átváltozás , 1950, olaj, horganyzott lemez, 26,6×38,5 cm, j.: j.f.: Gyarmathy 950 • Magántulajdon <p>Transformation, 1950, oil on tin plate, 26.6×38.5 cm, signed: t.r.: Gyarmathy 950 • In Private Property <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p>

87 oldal/page
Egy pók , 1950, olaj, horganyzott lemez, 26,0×38,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy 1950 • Magántulajdon <p>A Spider, 1950, oil on tin plate, 26.0×38.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 1950 • In Private Property <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

81 oldal/page
Férfi fej (Őnarc), 1950, olaj, horganyzott lemez, 38,0×26,0 cm, j.: j.f.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Gyűjtemény <p>Head of a Man (Self Portrait), 1950, oil on tin plate, 38.0×26.0 cm, signed: t.r.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2000 Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

103 oldal/page
Golgota , 1950, olaj, farost, 49,0×39,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.322</i> <p>Golgotha, 1950, oil on fibreboard, 49.0×39.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.322</i> <i>1973 Modern Magyar Képtár, áll. kiáll., Pécs</i> <i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

108 oldal/page
Haladás , 1950, olaj, horganyzott lemez, 25,0×37,8 cm, j.: j.l.: Gyarmathy T. 950 • Szegő Andrea Tulajdona <p>Progress, 1950, oil on tin plate, 25.0×37.8 cm, signed: b.r.: Gyarmathy T. 950 • Pocession of Andrea Szegő <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

90 oldal/page
Jobb kezem , 1950, olaj, horganyzott lemez, 38,0×26,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Gyűjtemény <p>My Right Hand, 1950, oil on tin plate, 38.0×26.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2000 Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

108 oldal/page
Kozmikus tér , 1950, olaj, horganyzott lemez, 25,0×37,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Szegő Andrea Tulajdona <p>Cosmic Space, 1950, oil on tin plate, 25.0×37.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 950 <ul style="list-style-type: none">Pocession of Andrea Szegő <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

89 oldal/page
Kozmikus tér II. , 1950, olaj, horganyzott lemez, 25,0×37,0 cm, j.: j.f.: Gyarmathy 950 • Magántulajdon <p>Cosmic Space II., 1950, oil on tin plate, 25.0×37.0 cm, signed: t.r.: Gyarmathy 950 • In Private Property</p>

88 oldal/page
Láthatatlan , 1950, olaj, horg.l, 38,2×26,3 cm, j.: b.f.: Gy T 950 • Magántulajdon <p>Invisible, 1950, oil on tin plate, 38.2×26.3 cm, signed: t.l.: Gy. T. 950 • In Private Property</p>

92 oldal/page
Lidérc , 1950, olaj, horganyzott lemez, 38,5×26,7, j.: j.f.: Gyarmathy 1950 • Magántulajdon <p>Nightmare, 1950, oil on tin plate, 38.5×26.7, signed: t.r.: Gyarmathy 1950 • In Private Property <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

102 oldal/page
Nővények és épületek , 1950, olaj, vászon, 100,5×76,5 cm, j.: b.l.: Gyarmathy T 1950 <ul style="list-style-type: none">Savaria Múzeum Szombathely - <i>Ltsz.: 81.13</i> <p>Plants and Buildings, 1950, oil on canvas, 100.5×76.5 cm, signed: b.l.: Gyarmathy T 1950 <ul style="list-style-type: none">Pocession of the Savaria Museum, Szombathely - <i>InvNr.: 81.13</i> <i>1966 Gy.T. kiáll., „Kállai Ernő emlékére” I. Kortárs-est Bp. Építők Klubja</i> <i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1981 Műv. Alap vásárlásai csop. kiáll., Bp. Múcsarnok</i></p>

111 oldal/page
Ornamentika , 1950, olaj, horganyzott lemez, 39,2×27,0 cm, j.: b.l.: Gy T 1950 • Stáhl János Tulajdona <p>Ornamentation, 1950, oil on tin plate, 39.2×27.0 cm, signed: b.l.: Gy T 1950 • Pocession of János Stahl <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

111 oldal/page
Porondon I. , 1950, olaj, farost, 30,0×19,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 950 • Magántulajdon <p>In the Circus Ring I, 1950, oil on fibreboard, 30.0×19.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 950 • In Private Property <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

95 oldal/page
Randevú , 1950, olaj, fa, 40,0×41,0 cm, j.: j.f.: Gyarmathy 950 • Magántulajdon <p>Appointment, 1950, oil on wood, 40.0×41.0 cm, signed: t.r.: Gyarmathy 950 • In Private Property <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

98 oldal/page
Röpülő hajóm , 1950, olaj, vászon, 80,0×100,0 cm, j.: b.f.: Gyarmathy T. 1950 <ul style="list-style-type: none">Szent István Király Múzeum Székesfehérvár - <i>Ltsz.: 78.13.1</i> <p>Fly, My Boat, 1950, oil on canvas, 80.0×100.0 cm, signed: t.l.: Gyarmathy T. 1950 <ul style="list-style-type: none">St. Stephan King Museum, Székesfehérvár - <i>InvNr.: 78.13.1</i> <i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1983 „Uj Művészetért” (1960-1975), csop. kiáll., Móra Ferenc Múzeum Képtára, Szeged</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

110 oldal/page
Sírkamra , 1950, olaj, horganyzott lemez, 26,0×38,0 cm, j.: j.f.: Gyarmathy 1950 • Magántulajdon <p>Tomb, 1950, oil on tin plate, 26.0×38.0 cm, signed: t.r.: Gyarmathy 1950 • In Private Property</p>

96 oldal/page
Támadó , 1950, olaj, horganyzott lemez, 26,0×37,0 cm, j.: j.f.: Gyarmathy • Körmendi-Csák Gyűjtemény <p>Offender, 1950, oil on tin plate, 26.0×37.0 cm, signed: t.r.: Gyarmathy • Körmendi-Csák Collection <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

97 oldal/page
Testvérek , 1950, olaj, horg.l, 26,5×39,1 cm, j.: j.f.: Gyarmathy T. 1950 <ul style="list-style-type: none">Gábris Konrád tulajdona <p>Brethren, 1950, oil on tin plate, 26.5×39.1 cm, signed: t.r.: Gyarmathy T. 1950 <ul style="list-style-type: none">Pocession of Konrád Gábris</p>

1951
107 oldal/page
Akt tüdő előtt , 1951, olaj, vászon, 40,0×30,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 951 • id. Vasilescu János Gyűjteménye <p>Nude in front of Mirror, 1951, oil on canvas, 40.0×30.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 951 <ul style="list-style-type: none">Vasilescu Collection <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>
93 oldal/page
Góg és Magóg fia , 1951, olaj, horganyzott lemez, 76,0×58,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy T 951 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.327</i> <p>The Son of Gog and Magog, 1951, oil on tin plate, 76.0×58.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy T 951 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.327</i> <i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>

111 oldal/page
Organikus növekedés , 1951 , olaj, horganyzott lemez, 76,5×53,5 cm, j.: b.l.: Gyarmathy 1951 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon <p>Organic Growth, 1951, oil on tin plate, 76.5×53.5 cm, signed: b.l.: Gyarmathy 1951 • In Private Property <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>
117 oldal/page
Párkák , 1951, olaj, vászon, 40,0×30,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.324</i> <p>The Fates, 1951, oil on canvas, 40.0×30.0 cm, signed: ba.: – • Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.324</i> <i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>

1952
113 oldal/page
A szűz kísértése , 1952, olaj, horganyzott lemez, 53,0×76,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy T. 952 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Gyűjtemény <p>Temption of the Virgin, 1952, oil on tin plate, 53.0×76.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy T. 952 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i> <i>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i> <i>2000 csop. kiáll., Tallin, Észtország</i> <i>2004 „Gy.T. Kiáll.”, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria</i></p>

111 oldal/page
Gyerekkori emlékek , 1952, olaj, horganyzott lemez, 76,5×53,0 cm, j.: h.: GY52 • Magántulajdon <p>Childhood Memories, 1952, oil on tin plate, 76.5×53.0 cm, signed: ba.: GY52 • In Private Property <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i> <i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>
109 oldal/page
Jelek , 1952, olaj, horganyzott lemez, 26,0×37,0 cm, j.: b.l.: Gyarmathy 52 • Körmendi-Csák Gyűjtemény <p>Signs, 1952, oil on tin plate, 26.0×37.0 cm, signed: b.l.: Gyarmathy 52 • Körmendi-Csák Collection <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2000 Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i></p>

112 oldal/page
Ragadozó , 1952, olaj, horganyzott lemez, 27,0×38,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy T 952 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Gyűjtemény <p>Bird of Pray, 1952, oil on tin plate, 27.0×38.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy T 952 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>2000 Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i></p>

110 oldal/page
Trió , 1952, olaj, horganyzott lemez, 26,6×38,6 cm, j.: j.f.: Gyarmathy 952 • Magántulajdon <p>Trió, 1952, oil on tin plate, 26.6×38.6 cm, signed: t.r.: Gyarmathy 952 • In Private Property <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i> <i>1995 „Gy.T. Eletmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

146 oldal/page
Építmények közt , 1962, olaj, farost, 108,0×59,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T. 962 • Szentesi Ágnes gyűjtemény
Between Constructions , 1962, oil on fibreboard, 108,0×59,0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T. 962 <ul style="list-style-type: none">Ágnes Szentesi Collection
150 oldal/page
Felkelő nap , 1962, olaj, horganyzott lemez, 15,0×18,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1962 hátoldalán ajánlással • Magántulajdon
Rising Sun , 1962, oil on tin plate, 15.0×18.0 cm,signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1962 with recommendation on the back side • In Private Property
154 oldal/page
Izzó , 1962, olaj, papír, 20,7×23,7 cm, j.: b.l.: Gy 62 • Magántulajdon
Glowing , 1962, oil on paper, 20,7×23,7 cm, signed: b.l.: Gy 62 • In Private Property
147 oldal/page
Kegytárgyak , 1962, olaj, farost, 125,0×70,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 1962 • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Devotial Objects , 1962, oil on fibreboard, 125.0×70.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 1962 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <p><i>1964 Gy.T. kiáll., Bp. VI. Tanács krt. 6.</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p> <p><i>2003 csop. kiáll. Körmendi Galéria Bp.</i></p>

148 oldal/page
Ma a város ritmusa , 1962, olaj, farost, 80,0×60,0 cm, j.: h.: Gyarmathy • Fővárosi Képtár - <i>Ltsz.: FK 70.36</i>
The Rhythm of the City Today , 1962, oil on fibreboard, 80.0×60.0 cm,signed: ba.: Gyarmathy <ul style="list-style-type: none">Metropolitan Art Gallery - <i>InvNr.: FK 70.36</i> <p><i>1965 Gy.T. kiáll., Wroclaw, Lengyelország</i></p> <p><i>1965 II. Képzőművészeti csop. kiáll. Zielona Gorai, Lengyelország</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

132 oldal/page
Sarjadás fent és lent , 1962, olaj, farost, 125,0×83,0 cm, j.: h.: – • Hoffman Gyűjtemény, Ausztria
Proliferation Up and Down , 1962, oil on fibreboard, 125.0×83.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Hoffman Collection, Ausztria <p><i>1964 Gy.T. kiáll., Bp. VI. Tanács krt. 6.</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

136 oldal/page
Terv , 1962, olaj, vászon, 41,0×62,0 cm, j.: j.f.: Gyarmathy 62 • Magántulajdon
Plan , 1962, oil on canvas, 41.0×62.0 cm, signed: t.r. Gyarmathy 62 • In Private Property <p><i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

138 oldal/page
1963

155 oldal/page
Nyálkás zöld , 1963, olaj, papír, 58,0×48,0 cm, j.: b.f.: Gyarmathy 963 • Magántulajdon
Glairy Green , 1963, oil on paper, 58.0×48.0 cm, signed: t.l.: Gyarmathy 963 • In Private Property <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

155 oldal/page
Ritmusok , 1963, olaj, farost, 24,0×33,5 cm, j.: b.f.: Gyarmathy 963 • Kieselbach Tamás Gyűjteménye
Rhythms , 1963, oil on fibreboard, 24.0×33.5 cm, signed: t.l.: Gyarmathy 963 <ul style="list-style-type: none">Tamás Kieselbach Collection <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

146 oldal/page
Szokatlan látvány , 1963, olaj, farost, 104,0×52,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 963 • Magántulajdon
Unusual Spectacle , 1963, oil on fibreboard, 104.0×52.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 963 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1964 Gy.T. kiáll., Bp. VI. Tanács krt. 6.</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>2004 „Gy.T. Kiáll.”, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria</i></p>

157 oldal/page
Vihar előtt , 1963, olaj, farost, 114,0×125,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 86.707</i>
Before Tempest , 1963, oil on fibreboard, 114.0×125.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 86.707</i> <p><i>1964 Gy.T. kiáll., Bp. VI. Tanács krt. 6.</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum</i></p> <p><i>Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

160 oldal/page
1964
152 oldal/page
Atomkísérlet I. , 1964, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1964 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 72.99</i>
Atom Experiment I. , 1964, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: ba.: GyarmathyTihámér 1964 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 72.99</i> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum</i></p> <p><i>Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>

159 oldal/page
Áttünő vörös kör , 1964, olaj, farost, 49,0×44,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 964 • Magántulajdon
Circle Dissolving into Red , 1964, oil on fibreboard, 49.0×44.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 964 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

151 oldal/page
Búcsúban , 1964, olaj, farost, 58,0×78,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 964 • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Church-ale , 1964, oil on fibreboard, 58.0×78.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 964 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <p><i>1965 Gy.T. kiáll., Wroclaw, Lengyelország</i></p> <p><i>1965 Gy.T. kiáll., Arzenál Galéria, Poznan, Lengyelország</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

153 oldal/page
Csodálkozó vörös , 1964, olaj, vászon, 36,6×45,4 cm, j.: h.: Gyarmathy 964 <ul style="list-style-type: none">Deák Dénes Gyűjtemény - <i>Ltsz.: 94.121.1</i>
Wondering Red , 1964, oil on canvas, 36.6×45.4 cm, signed: ba.: Gyarmathy 964 <ul style="list-style-type: none">Dénes Deák Collection - <i>InvNr.: 94.121.1</i>

156 oldal/page
Ekémnek , 1964, olaj, farost, 61,0×50,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 964 • Magántulajdon
To My Dearest Eke , 1964, oil on fibreboard, 61.0×50.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 964 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p> <p><i>2004 „Gy.T. Kiáll.”, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria</i></p>

160 oldal/page
Figurák az ablakban , 1964, olaj, farost, 44,0×50,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 964 • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Figures in the Window , 1964, oil on fibreboard, 44.0×50.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 964 <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

158 oldal/page
Hullámrítmus , 1964, olaj, farost, 97,0×60,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 962 • Hoffman Gyűjtemény, Ausztria
Rhythm of Waves , 1964, oil on fibreboard, 97.0×60.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 962 <ul style="list-style-type: none">Hoffman Collection, Austria <p><i>1964 Gy.T. kiáll., Bp. VI. Tanács krt. 6.</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1993 „Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i></p> <p><i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

162 oldal/page
Hullámmzó árnnyak , 1964, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 964 • Magántulajdon
Wavering shadows , 1964, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 964 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p> <p><i>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i></p>

163 oldal/page
Igy nem , 1964, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T. 964 • Magántulajdon
Not This Way , 1964, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T. 964 • In Private Property <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

161 oldal/page
In memoriam Kassák , 1964, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: l.: Gyarmathy 964 • Kassák Lajos Emlékmúzeum
In Memoriam Kassák , 1964, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: b.: Gyarmathy 964 <ul style="list-style-type: none">In Pcession of the Lajos Kassák Remembrance Museum <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1980 „In Memoriam Kassák”, csop. kiáll., Bp. Kassák Emlékmúzeum</i></p>

167 oldal/page
Kulturrétegek , 1964, olaj, farost, 59,7×98,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon
Culture Layers , 1964, oil on fibreboard, 59.7×98.0 cm, signed: ba.: – • In Private Property <p><i>1964 Gy.T. kiáll., Bp. VI. Tanács krt. 6.</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p>

166 oldal/page
Parabola rétegek , 1964, olaj, farost, 39,0×60,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 964 • Magántulajdon
Parabola Layers , 1964, oil on fibreboard, 39.0×60.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 964 • In Private Property <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p> <p><i>2000 Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i></p>

194 oldal/page
Régi objektumok és építmények (Kompozíció), 1964, olaj, farost, 60,0×83,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T. 964 <ul style="list-style-type: none">Kieselbach Tamás Gyűjteménye
Old Objects and Constructions (Composition), 1964, oil on fibreboard, 60.0×83.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T. 964 • Tamás Kieselbach Collection <p><i>1966 Gy.T. kiáll., „Kállai Ernő emlékére” I. Kortárs-est Bp. Építők Klubja</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p>

165 oldal/page
Remateriális , 1964, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T 964 • Magántulajdon
Rematerial , 1964, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T 964 • In Private Property <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

164 oldal/page
Valahol csírázik , 1964, olaj, farost, 39,0×66,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 964/5 • Magántulajdon
Somewhere Sprouting , 1964, oil on fibreboard, 39.0×66.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 964/5 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i></p> <p><i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

164 oldal/page
Viszony , 1964, olaj, farost, 40,0×50,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 964 • Magántulajdon
Relation , 1964, oil on fibreboard, 40.0×50.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 964 • In Private Property <p><i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

166 oldal/page
1966

168 oldal/page
A virág is kozmikus , 1966, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 966 • Török István tulajdona
The Flower is cosmic too , 1966, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 966 <ul style="list-style-type: none">Pocession of István Török <p><i>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i></p>

170 oldal/page
Homogén anyag, centrális sugárzás , 1966, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 966 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.344</i>
Homogeneous Material, Central Radiation , 1966, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 966 • Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.344</i> <p><i>1968 Gy.T. (II. Kortárs est) Bp. Puskin u. 26</i></p> <p><i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum</i></p> <p><i>Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

172 oldal/page
Jelenség és új tér , 1966, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 966 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum
Phenomena and New Space , 1966, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 966 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum <p><i>1966 Gy.T. kiáll., „Kállai Ernő emlékére” I. Kortárs-est Bp. Építők Klubja</i></p> <p><i>1968 Gy.T. (II. Kortárs est) Bp. Puskin u. 26</i></p> <p><i>1971 „Új Művek” csop. kiáll., Múcsarnok</i></p> <p><i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum</i></p> <p><i>Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>

169 oldal/page
Növényi ritmusok , 1966, olaj, farost, 63,0×75,0 cm, j.: j.: Gyarmathy 966 • Magántulajdon
Plant Rhythms , 1966, oil on fibreboard, 63.0×75.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 966 • In Private Property <p><i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i></p> <p><i>1999 Gy.T. kiáll., „Pütkösdí-Anzix”, Magyar Újságírók Országos Szövetsége (MUOSZ)</i></p>

168 oldal/page
Virág organizmus , 1966, olaj, farost, 60,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Bpest. 1966 <ul style="list-style-type: none">Müller Miklós és Jan S. Keithly gyűjteménye, New York
Flower Organism , 1966, oil on fibreboard, 60.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Bpest. 1966 <ul style="list-style-type: none">Miklos Muller and Jan S. Keithly collection, New York, Ny

170 oldal/page
1967

173 oldal/page
Ellentétes dimenziók találkozása , 1967, olaj, farost, 80,0×60,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.345</i>
The Meeting of Contradictory Dimensions , 1967, oil on fibreboard, 80.0×60.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.345</i> <p><i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum</i></p> <p><i>Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>

172 oldal/page
Gazdag lelet , 1967, olaj, farost, 92,0×160,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 67 • Magántulajdon
Rich Find , 1967, oil on fibreboard, 92.0×160.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 67 • In Private Property <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p>

169 oldal/page
Konstruktív találkozás egy strukturával , 1967, olaj, vászon, 66,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T 967 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon
Constructive Meeting with a Structure , 1967, oil on canvas, 66.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T 967 • In Private Property <p><i>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i></p> <p><i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>

174 oldal/page
Makro formák, mikrostruktúra , 1967, olaj, vászon, 95,0×133,0 cm, j.: j.l.: Gyarmathy Tihámér 1967 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon
Macro Forms, Microstructure , 1967, oil on canvas, 95.0×133.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy Tihámér 1967 • In Private Property <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p>

176 oldal/page
Növényi élettér , 1967, olaj, farost, 135,0×68,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 967 • Fővárosi Képtár - <i>Ltsz.: KM 95.4</i>
Floral Territory , 1967, oil on fibreboard, 135.0×68.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 967 <ul style="list-style-type: none">Metropolitan Art Gallery - <i>InvNr.: KM 95.4</i> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

175 oldal/page ↻
Struktúrák a bányában , 1967, olaj, farost, 160,0×91,5 cm, j.: h.: Gyarmathy 967 <ul style="list-style-type: none">Hoffman Gyűjtemény, Ausztria
Structures in the Mine , 1967, oil on fibreboard, 160.0×91.5 cm, signed: ba.: Gyarmathy 967 <ul style="list-style-type: none">Hoffman Collection, Ausztria <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

171 oldal/page •
Téridő a világképben , 1967, olaj, vászon, 100,0×200,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Magyar Nemzeti Galéria - <i>Ltsz.: MM 81.358</i>
Space-time in the World-view , 1967, oil on canvas, 100.0×200.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Pocession of the Hungarian National Gallery - <i>InvNr.: MM 81.358</i>

1967 MNG
<i>1968 Modern Magyar Festők Csoport kiáll., Bp Műszaki Egyetem</i>
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1980 XII. Nemzetközi Festészeti Fesztivál, Cagnes-Sur-Mer, Franciaország</i>
<i>1981 XX. Sz. Magyar Műv., Kaposvár</i>
<i>1982 Orsz. Képzőművészeti kiáll., Bp. Műcsarnok</i>
<i>1982 „A Hónap Műtárgya”, MNG</i>
<i>1985 „40 Alkotó Év”, csop. kiáll., Műcsarnok</i>
<i>1986 Magyar Művészet, csop. kiáll., Moszkva, Szovjetunió</i>
<i>1991 „60-as évek”, csop. kiáll., MNG</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

1968
177 oldal/page
Harmónia centrális témával , 1968, olaj, farost, 122,0×97,0 cm, j.: b.f.: Gyarmathy Tihamér 1968 <ul style="list-style-type: none">Szombathelyi Képtár tulajdona - <i>Ltsz.: F 81.7</i>
Harmony with a Central Theme , 1968, oil on fibreboard, 122.0×97.0 cm, signed: t.l.: Gyarmathy Tihamér 1968 • Pocession of the Art Gallery Szombathely - <i>InvNr.: F 81.7</i> <p><i>1972 „Konstuktivista Tendenciák a Magyar Művészetben”, Bukarest, Románia</i></p> <i>1979 „Az 1978 évi Festmény-Vásárlási Kiáll.”, Műcsarnok</i>
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1980 XII. Nemzetközi Festészeti Fesztivál, Cagnes-Sur-Mer, Franciaország</i>

178 oldal/page
Hommage á Bartók (Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre), 1968, olaj, farost, 125,0×100,0 cm, j.: h.: – • Magyar Nemzeti Galéria - <i>Ltsz.: MM 82.248.1</i>
Hommage á Bartók (To his “Composition for Two Pianos”), 1968, oil on fibreboard, 125.0×100.0 cm, signed: ba.: – • Pocession of the Hungarian National Gallery - <i>InvNr.: MM 82.248.1</i> <p><i>1968 Gy.T. (II. Kortárs est) Bp. Puskin u. 26</i></p> <i>1971 Csop. kiáll., Fészek Művészklub Bp.</i>
<i>1972 „Konstuktivista Tendenciák a Magyar Művészetben”, Bukarest, Románia</i>
<i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i>
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv. Közp. Kecskemét</i>
<i>1981 „Allegro-Barbaro, Bartók És A Képzőművészet”, csop. kiáll., W. Lehmbruck Múzeum, Duisburg, NSZK</i>
<i>1981 „Allegro-Barbaro, Bartók és a Képzőművészet”, csop. kiáll., Művészeti Múzeum, Hannover, NSZK</i>
<i>1981 Bartók Béla Emlékére, csop. kiáll., MNG</i>
<i>1991 „60-as évek”, csop. kiáll., MNG</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

179 oldal/page •
Kompozíciós tér , 1968, olaj, vászon, 70,0×60,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Müller Miklós és Jan S. Keithly gyűjteménye, New York
Composition Space , 1968, oil on canvas, 70.0×60.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Miklós Muller and Jan S. Keithly collection, New York, Ny

1969
181 oldal/page
A város fényei , 1969, olaj, vászon, 67,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamér Bp 969 • Magántulajdon
The Lights of the City , 1969, oil on canvas, 67.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihamér Bp 969 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1973 Gy.T. kiáll., L’ecuyer Galéria, Brüsszel, Belgium</i></p> <i>1973 Gy.T. kiáll., Campo Galéria, Antwerpen, Belgium</i>

185 oldal/page ↻
Erőterek , 1969, olaj, farost, 55,0×70,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamér 1969 • Magántulajdon
Field of Force , 1969, oil on fibreboard, 55.0×70.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihamér 1969 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1982 „Kalligráfia”, csop. kiáll., Bp. Fészek Művészklub</i></p> <i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i> <i>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i>

183 oldal/page
Hiperbolák , 1969, olaj, farost, 60,4×80,5 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.348</i>
Hyperbolae , 1969, oil on fibreboard, 60.4×80.5 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.348</i> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i></p> <i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

180 oldal/page •
Konsonancia , 1969, olaj, farost, 90,0×122,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.347</i>
Consonance , 1969, oil on fibreboard, 90.0×122.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.347</i> <p><i>1972 „Konstuktivista Tendenciák a Magyar Művészetben”, Bukarest, Románia</i></p> <i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i>
<i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i>
<i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

182 oldal/page ↻
Sarjadó sejtek , 1969, olaj, vászon, 80,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T. 969 • Magántulajdon
Sprouting Cells , 1969, oil on canvas, 80.0×90.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T. 969 • In Private Property <p><i>1973 Gy.T. kiáll., L’ecuyer Galéria, Brüsszel, Belgium</i></p> <i>1973 Gy.T. kiáll., Campo Galéria, Antwerpen, Belgium</i>
<i>1973 Gy.T. kiáll., Bujumbura, Burundi Köztársaság, Afrika</i>

194 oldal/page •
Struktúrák a térben , 1969, olaj, farost, 60,0×155,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Szombathelyi Képtár tulajdona - <i>Ltsz.: K 80.118</i>
Structures in Space , 1969, oil on fibreboard, 60.0×155.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Pocession of the Art Gallery Szombathely - <i>InvNr.: K 80.118</i>

188 oldal/page
Széplelkek , 1969, olaj, farost, 91,0×117,4 cm, j.: h.: Gyarmathy 969 • Hoffman Gyűjtemény, Ausztria
Esprit , 1969, oil on fibreboard, 91.0×117.4 cm, signed: ba.: Gyarmathy 969 • Hoffman Collection, Ausztria <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i></p> <i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

1970
184 oldal/page
Evolúciós ritmusok a kozmoszban , 1970, olaj, farost, 76,0×89,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamér Bp. 1970 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon
Evolution Rhythms in the Cosmos , 1970, oil on fibreboard, 76.0×89.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihamér Bp. 1970 • In Private Property
— oldal/page ↻
Kertészeti Kutató Intézet Pályázata , 1970 III. 17, olaj, farost, 54,0×100,0 cm • Magántulajdon
Submission to the Institute of Horticultural Research , 7th March 1970, oil on fibreboard, 54.0×100.0 cm • In Private Property

193 oldal/page
Súlytalan és nehézkedő , 1970, olaj, farost, 92,0×99,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 970 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon, Franciaország
The Weightless and the One Gaining Weight , 1970, oil on fibreboard, 92.0×99.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 970 • In Private Property in France <p><i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i></p> <i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i>
<i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i>
<i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

1971
190 oldal/page
Érett-termés , 1971, olaj, farost, 80,0×60,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 1971 • Magántulajdon
Ripe Fruit , 1971, oil on fibreboard, 80.0×60.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 1971 • In Private Property <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>

189 oldal/page
Körök és viszonylatok , 1971, olaj, vászon, 62,0×100,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 971 • Magántulajdon
Circles and Relations , 1971, oil on canvas, 62.0×100.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 971 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1993 „Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i></p> <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

192 oldal/page
Műzikális tér , 1971, olaj, fá, 61,5×49,0 cm, j.: h.: – • Dr. Merics Imre Gyűjteménye
Musical space , 1971, oil on wood, 61.5×49.0 cm, signed: ba.: – • Dr. Merics Imre Collection

197 oldal/page
Parabola és hiperbola találkozása a végtelennel , 1971, olaj, farost, 76,5×83,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Nemzetközi Meteorológiai Intézet, Genf
Encounter of the Parabola and the Hyperbola with the Infinity , 1971, oil on fibreboard, 76.5×83.0 cm, signed: ba.: – • Wipo Collection, Genf <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i></p> <i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

187 oldal/page
Sárga négyzet , 1971, olaj, farost, 92,0×60,3 cm, j.: h.: Gyarmathy 971 • Magántulajdon
Yellow square , 1971, oil on fibreboard, 92.0×60.3 cm, signed: ba.: Gyarmathy 971 • In Private Property <p><i>1999 Gy.T. kiáll., „Pünkösdi-Anzix”, Magyar Újságírók Országos Szövetsége (MUOSZ)</i></p> <i>1999 Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i>
<i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

1972
199 oldal/page •
Súlytalanok , 1972, olaj, vászon, 120,0×52,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamér 972 • Magántulajdon
The Weightlessness Ones , 1972, oil on canvas, 120.0×52.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihamér 972 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1973 Gy.T. kiáll., L’ecuyer Galéria, Brüsszel, Belgium</i></p> <i>1973 Gy.T. kiáll., Campo Galéria, Antwerpen, Belgium</i>
<i>1978 Gy.T. kiáll., Francia Közt. Nagykövetsége, Brüsszel, Belgium</i>

201 oldal/page •
Eső utáni burjánzás (Afrika), 1973, olaj, vászon, 79,0×100,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 73 • Magántulajdon
Proliferation after Rain (Africa), 1973, oil on canvas, 79.0×100.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 73 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1993 „Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i></p> <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

195 oldal/page •
Felkelő és lemenő csillag (Afrika), 1973, olaj, vászon, 90,0×81,0 cm, j.: l.: Gyarmathy T 973 <ul style="list-style-type: none">Magyar Nemzeti Galéria - <i>Ltsz.: MM 84.297</i>
Rising and Falling Star (Africa), 1973, oil on canvas, 90.0×81.0 cm, signed: b.: Gyarmathy T 973 <ul style="list-style-type: none">Pocession of the Hungarian National Gallery - <i>InvNr.: MM 84.297</i> <p><i>1978 „Művészet a Művészetben”, csop. kiáll., Dél-Balatoni Kulturális Közp., Siófok</i></p> <i>1978 „Művészet a Művészetben”, csop. kiáll., Zalaegerszeg</i>
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i>

200 oldal/page
Kéken az ismerős érzetek , 1973, olaj, vászon, 80,0×100,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamér 973 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon
Familiar Sensations on Blue , 1973, oil on canvas, 80.0×100.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihamér 973 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1973 Gy.T. kiáll., Bujumbura, Burundi Köztársaság, Afrika</i></p> <i>1978 Gy.T. kiáll., Francia Közt. Nagykövetsége, Brüsszel, Belgium</i>

198 oldal/page •
Nem organikus és organikus (Afrika), 1973, olaj, vászon, 110,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 1973 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.351</i>
Non-Organic and Organic (Africa), 1973, oil on canvas, 110.0×90.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 1973 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.351</i> <p><i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i></p> <i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i>
<i>1984 „Struktúra”, csop. kiáll., Bp. Pataky István Műv. Közp.</i>
<i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

196 oldal/page ↻
Ritka jelenség (Afrika), 1973, olaj, vászon, 80,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T 973 • Magántulajdon
Rare Phenomenon (Africa), 1973, oil on canvas, 80.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T 973 <ul style="list-style-type: none">In Private Property <p><i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i></p> <i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i>
<i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i>
<i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i>
<i>1993 „Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>
<i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

1974
199 oldal/page
A gondolat körei , 1974, olaj, vászon, 88,5×46,5 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.352</i>
Circles of the Thought , 1974, oil on canvas, 88.5×46.5 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.352</i> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Műcsarnok</i></p> <i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i>
<i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

204–205 oldal/page
Hévíz Ciklámen, mozaik , 1974, olaj, vászon, 85,5×180,5 cm, j.: h.: Gyarmathy 1974 <ul style="list-style-type: none">Hoffman Gyűjtemény, Ausztria
Hévíz, Ciklamen Mosaic , 1974, oil on canvas, 85.5×180.5 cm, signed: ba.: Gyarmathy 1974 <ul style="list-style-type: none">Hoffman Collection, Ausztria <p><i>1993 „Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i></p> <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

191 oldal/page
Igaz történet , 1974, olaj, vászon, 90,0×50,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 1974 • Magántulajdon
True Story , 1974, oil on canvas, 90.0×50.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 1974 • In Private Property <p><i>1993 „Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i></p> <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
<i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

186 oldal/page
Több strukturájú közeg találkozása , 1974, olaj, vászon, 90,0×60,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 1974 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon
Encounter of the Multi-structured Medium , 1974, oil on canvas, 90.0×60.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 1974 • In Private Property <p><i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell’ Incisione, Milánó, Olaszország</i></p> <i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
<i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

203 oldal/page
Vörös sugárgzó centrum , 1974, olaj, vászon, 100,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamér 1974 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon
Red Radiating Center , 1974, oil on canvas, 100.0×90.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihamér 1974 <ul style="list-style-type: none">In Private Property
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i></p> <p><i>1982 Hungart-Expo Bp., Nemzetközi Vásár</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>
1975
— oldal/page ✘

Afrika-éhség, 1975, olaj, vászon, 59,0×53,0 cm, j.: • Magántulajdon
African starvation, 1975, oil on canvas, 59.0×53.0 cm, signed: • In Private Property

210 oldal/page
Átlós és vertikális mozgások , 1975, olaj, vászon, 110,0×110,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 75 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz. 85.353</i>
Diagonal and Vertikal Movements , 1975, oil on canvas, 110.0×110.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 75 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.353</i>
<i>1977 Gy.T. kiáll., Galleria Dell' Incisione, Milánó, Olaszország</i> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>
208 oldal/page
Nap a horizont alatt (Afrika), 1975, olaj, vászon, 90,0×120,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon Sun under the Horizon (Africa), 1975, oil on canvas, 90.0×120.0 cm, signed: ba.: – • In Private Property
<i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p>
209 oldal/page
Sugárgzó energia XX. , 1975, olaj, vászon, 100,0×80,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon Radiating Energy XX. , 1975, oil on canvas, 100.0×80.0 cm, signed: ba.: • In Private Property
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <p><i>1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i></p> <p><i>1982 Hungart-Expo Bp., Nemzetközi Vásár</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>
1976
— oldal/page •

Izzó sugárzás, 1976, olaj, vászon, 90,0×100,0 cm, j.: h.: – • Dr. Merics Imre Gyűjteménye
Glowing Radiation, 1976, oil on canvas, 90.0×100.0 cm, signed: ba.: • Dr. Merics Imre Collection

1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata

1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok

1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét

1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország

1982 Hungart-Expo Bp., Nemzetközi Vásár

1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs

1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.

207 oldal/page •
Izzó sugárzás , 1976, olaj, vászon, 90,0×100,0 cm, j.: h.: – • Dr. Merics Imre Gyűjteménye Glowing Radiation , 1976, oil on canvas, 90.0×100.0 cm, signed: ba.: • Dr. Merics Imre Collection
<i>1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata</i> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i></p> <p><i>1982 Hungart-Expo Bp., Nemzetközi Vásár</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p>
206 oldal/page
Konstellációk , 1976, olaj, vászon, 80,0×50,0 cm, j.n. • Magántulajdon Constellations , 1976, oil on canvas, 80.0×50.0 cm, unsigned • In Private Property
<i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

211 oldal/page
Reggel (Afrika), 1976, olaj, vászon, 70,0×70,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.354</i> Morning (Africa), 1976, oil on canvas, 70.0×70.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.354</i>
<i>1978 „Művészet a Művészetben”, csop. kiáll., Dél-Balaton Kulturális Közp., Siófok</i> <p><i>1978 „Művészet a Művészetben”, csop. kiáll., Zalaegerszeg</i></p> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>
202 oldal/page
Város és fényei , 1976, olaj, vászon, 106,0×88,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.355</i>
The City and its Lights , 1976, oil on canvas, 106.0×88.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.355</i>
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>
1977
— oldal/page

40° Celsius, 1977, olaj, vászon, 90,0×90,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon
40° Celsius, 1977, oil on canvas, 90.0×90.0 cm, signed: ba.: – • In Private Property

1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata

1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok

1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország

1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok

212 oldal/page
40° Celsius , 1977, olaj, vászon, 90,0×90,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon 40° Celsius , 1977, oil on canvas, 90.0×90.0 cm, signed: ba.: – • In Private Property
<i>1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata</i> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i></p> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p>
214 oldal/page •
Halmazok összefüggése , 1977, olaj, vászon, 80,0×90,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.357</i>
The Connection of Masses , 1977, oil on canvas, 80,0×90,0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.357</i>
<i>1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata</i> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>
215 oldal/page ◊

Hiperbolikus sugárzás, 1977, olaj, vászon, 90,0×90,0 cm, j.: h.: –

- Janus Pannonius Múzeum - *Ltsz.: 85.358*

| **Hyperbolic Radiation**, 1977, oil on canvas, 90.0×90.0 cm, signed: ba.: – - Janus Pannonius Museum - *InvNr.: 85.358* |
| *1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata* *1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok* *1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét* *1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs* *1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs* |
| 220 oldal/page |

Horizontális árnyékok, 1977, olaj, vászon, 90,0×80,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon
Horizontal shadows, 1977, oil on canvas, 90.0×80.0 cm, signed: ba.: – • In Private Property

1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata

1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok

1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország

1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok

1978
213 oldal/page
A mi gondolati terünk a mikrostruktúra felé , 1978, olaj, vászon, 90,0×100,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Szombathelyi Képtár tulajdona - <i>Ltsz: F 81.26</i>
Our Ceontual Space towards the Micro-Structure , 1978, oil on canvas, 90.0×100.0 cm, signed: ba.: – • Pocession of the Art Gallery Szombathely - <i>InvNr.: F 81.26</i>
<i>1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata</i> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>
227 oldal/page
Átlós mozzdulatok , 1978, olaj, vászon, 101,0×90,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.360</i>
Diagonal Movements , 1978, oil on canvas, 101.0×90.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.360</i>
<i>1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata</i> <p><i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i></p> <p><i>1982 Hungart-Expo Bp., Nemzetközi Vásár</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>
224 oldal/page

Felületi összefüggések, 1978, olaj, vászon, 80,0×100,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamér 1978

- Magántulajdon

| **Surface Connections**, 1978, oil on canvas, 80.0×100.0 cm, signed: ba.: GyarmathyTihamér 1978 - In Private Property |
| *1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.* |

219 oldal/page
Halmazban a mozgás struktúrája , 1978, olaj, vászon, 80,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy <ul style="list-style-type: none">Winter Gyűjtemény Svájc
The Structure of Movement Piled Up , 1978, oil on canvas, 80.0×90.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Gyarmathy,Winter Collection, Switzerland
<i>1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata</i> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p> <p><i>1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i></p>
217 oldal/page
Rezgések a fényben , 1978, olaj, vászon, 85,0×70,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamér 1978 • Magántulajdon Vibrations in the Light , 1978, oil on canvas, 85.0×70.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihamér 1978 <ul style="list-style-type: none">In Private Property
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <p><i>2000 Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i></p>
224 oldal/page

Ritmusok zöldben kékben, 1978, olaj, vászon, 50,0×70,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon
Rhythms in green and blue, 1978, oil on canvas, 50.0×70.0 cm, signed: ba.: – • In Private Property

216 oldal/page •
Tükröződés , 1978, olaj, vászon, 70,0×85,0 cm, j.: h.: – • Körmendi-Csák Gyűjtemény Reflection , 1978, oil on canvas, 70.0×85.0 cm, signed: ba.: – • Körmendi-Csák Collection
<i>1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata</i> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1993 „Gy.T. Műv. Akadémiai Szécfoglaló kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i></p>
221 oldal/page

Vibráló fények, 1978, olaj, vászon, 70,0×85,0 cm, j.: h.: – • Dr. Merics Imre Gyűjteménye
Flickering lights, 1978, oil on canvas, 70.0×85.0 cm, signed: ba.: – • Dr. Merics Imre Collection

1978 Gy.T. kiáll., Komárom Megyei Műv. Kozpont, Tata

1979
218 oldal/page
A paralell forgásban , 1979, olaj, vászon, 90,0×100,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.362</i>
Turning Parallel , 1979, oil on canvas, 90.0×100.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.362</i>
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>
225 oldal/page •
Bemérve a mérhetetlent , 1979, olaj, vászon, 100,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 978 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.363</i>
Measuring the Immeasurable , 1979, oil on canvas, 100.0×90.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 978 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.363</i>
<i>1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok</i> <p><i>1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>
223 oldal/page

Felvillanó fények, 1979, olaj, vászon, 90,0×50,0 cm, j.: h.: – • Magántulajdon
Flashing Lights, 1979, oil on canvas, 90.0×50.0 cm, signed: ba.: – • In Private Property

1979 „Gy.T. Gyűjt. Kiáll.”, Bp. Múcsarnok

1980 Gy.T. kiáll., Bács-Kiskun Megyei Műv.Közp. Kecskemét

1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs

1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok

1994 Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.

1980
229 oldal/page •
Mozgások rendje , 1980, olaj, vászon, 90,0×100,0 cm, j.: h.: Gyarmathy T 980 • Magántulajdon The Order of Movements , 1980, oil on canvas, 90.0×100.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy T 980 <ul style="list-style-type: none">In Private Property
<i>2004 „Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
226 oldal/page ◊
Távolodó mozgás , 1980, olaj, vászon, 80,0×90,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.366</i> Receding Movement , 1980, oil on canvas, 80.0×90.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.366</i>
<i>1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i> <p><i>1982 Hungart-Expo Bp., Nemzetközi Vásár</i></p> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1986 „Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Múcsarnok</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>
222 oldal/page •

Terek, 1980, olaj, vászon, 80,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy 980 II. • Práger Gyűjtemény
Spaces, 1980, oil on canvas, 80.0×90.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy 980 II. • Práger Collection

1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország

1982 Hungart-Expo Bp., Nemzetközi Vásár

1995 „Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota

226 oldal/page •
Változó mozgások , 1980, olaj, vászon, 80,0×90,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.368</i> Variable Movements , 1980, oil on canvas, 80.0×90.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.368</i>
<i>1982 Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i> <p><i>1983 Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i></p> <p><i>1987 „Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i></p>
227 oldal/page

230 oldal/page
Viszonyított térben relatív mozgások , 1980, olaj, vászon, 90,0×100,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Szombathelyi Képtár tulajdona
Relative Movements in Compared Space , 1980, oil on canvas, 90.0×100.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Pocession of the Art Gallery Szombathely
1983 <i>„Szege-di Táblakép-Festészeti Biennálé”, csop. kiáll., Móra Ferenc Múzeum</i>
1981

235 oldal/page
A csillag útja (Afrika), 1981, olaj, vászon, 80,0×100,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.374</i>
The Star’s Path (Africa), 1981, oil on canvas, 80.0×100.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.374</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

234 oldal/page
Bizánc , 1981, olaj, vászon, 100,0×80,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.372</i>
Byzantium , 1981, oil on canvas, 100.0×80.0 cm, signed: ba.: – • Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.372</i>
1983 <i>Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

231 oldal/page
Centrális sugárzású kompozíció , 1981, olaj, vászon, 80,0×100,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 981 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon
Composition with a Central Radiation , 1981, oil on canvas, 80.0×100.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 981 • In Private Property
1983 <i>Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i>
1983 <i>„Szege-di Táblakép-Festészeti Biennálé”, csop. kiáll., Móra Ferenc Múzeum</i>
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>
2004 <i>„Gy.T. Kiáll.”, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria</i>

228 oldal/page
Tükröződés , 1981, olaj, vászon, 100,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1981 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.375</i>
Reflection , 1981, oil on canvas, 100.0×90.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1981 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.375</i>
1982 <i>Hungarian Artist (International Art Expo), kiáll. Sollentuna, Stockholm, Svédország</i>
1983 <i>Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i>
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

233 oldal/page
Aránylatokok és viszonylatok , 1982, olaj, vászon, 90,0×80,0 cm, j.: jl.: Gyarmathy Tihámér 982 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.406</i>
Proportions and Relations , 1982, oil on canvas, 90.0×80.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy Tihámér 982 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.406</i>
1983 <i>Gy.T. kiáll., Pécsi Galéria, Pécs</i>
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

238 oldal/page
Mi is kozmikusok vagyunk , 1983, olaj, vászon, 90,0×100,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 983 II. <ul style="list-style-type: none">Simicsek Tibor Gyűjteménye
We are Cosmic too , 1983, oil on canvas, 90.0×100.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 983 II. <ul style="list-style-type: none">Pocession of Tibor Simicsek
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>

230 oldal/page
Organikus viszonylatok , 1983, olaj, vászon, 90,0×100,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1983 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.385</i>
Organic Relations , 1982, oil on canvas, 90.0×100.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1983 <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.385</i>
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

232 oldal/page
A gonoliat tere , 1984, olaj, vászon, 140,0×250,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamer 1984 • Magántulajdon
The Space of Thought , 1984, oil on canvas, 140.0×250.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1984 <ul style="list-style-type: none">In Private Property
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>
1994 <i>Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

236–237 oldal/page
Agonoliat tere , 1984, olaj, vászon, 140,0×250,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihamer 1984 • Magántulajdon
The Space of Thought , 1984, oil on canvas, 140.0×250.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1984 <ul style="list-style-type: none">In Private Property
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>
1994 <i>Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>
2003 <i>csop. kiáll. Körmendi Galéria Bp.</i>

239 oldal/page
Fényvisszaverődés , 1984, olaj, vászon, 80,0×90,0 cm, j.: h.: – • Dr. Bakonyi Árpád Gyűjteménye
Light Reflected , 1984, oil on canvas, 80.0×90.0 cm, signed: ba.: – • Dr. Bakonyi Árpád Collection
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>
1994 <i>Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

256 oldal/page
Indira Gandhi halálára , 1984, olaj, karton, 40,0×35,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Deák Dénes Gyűjtemény - <i>Ltsz.: 94.119.1</i>
Indira Gandhi’s Death , 1984, oil on cardboard, 40.0×35.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Dénes Deák Collection - <i>InvNr.: 94.119.1</i>

240 oldal/page
Középkor , 1984, olaj, vászon, 80,0×70,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1984 • Magántulajdon
Middle Ages , 1984, oil on canvas, 80.0×70.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1984 <ul style="list-style-type: none">In Private Property

244–245 oldal/page
Relatív tér és anyaga , 1984, olaj, vászon, 120,0×280,0 cm, j.: h.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 86.406</i>
Relative Space and its Matter , 1984, oil on canvas, 120.0×280.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 86.406</i>
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>

253 oldal/page
Tudat, térben és formában , 1984, olaj, karton, 34,5×44,5 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1984 <ul style="list-style-type: none">Müller Miklós és Jan S. Keithly gyűjteménye, New York
Consciousness in Space and Form , 1984, oil on cardboard, 34.5×44.5 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1984 • Miklos Muller and Jan S. Keithly collection, New York, Ny

260–261 oldal/page
Az ember és ami körülveszi (Kozmosz), 1985, olaj, vászon, 120,0×200,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1985 V-VI. • Körmendi-Csák Gyűjtemény
Man and What Surrounds Him (Cosmos), 1985, oil on canvas, 120.0×200.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1985 V-VI. • Körmendi-Csák Collection
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>
1994 <i>Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>
2000 <i>Körmendi-Csák-Gyűjtemény áll. kiáll. Sopron</i>
2003 <i>csop. kiáll. Körmendi Galéria Bp.</i>
2004 <i>„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

242 oldal/page
Beteljesülés , 1985, olaj, vászon, 90,0×80,0 cm • Magántulajdon
Fulfillment , 1985, oil on canvas, 90.0×80.0 cm • In Private Property
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>

241 oldal/page
Kétirányú fények , 1985, olaj, vászon, 100,0×90,0 cm, j.: h.: – • Janus Pannonius Múzeum - <i>Ltsz.: 85.387</i>
Bidirectional lights , 1985, oil on canvas, 100.0×90.0 cm, signed: ba.: – <ul style="list-style-type: none">Janus Pannonius Museum - <i>InvNr.: 85.387</i>
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1987 <i>„Gy.T. Művei A Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának Gyűjteményében”, Pécs</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>

248 oldal/page
Relatív viszonylatok , 1986, olaj, vászon, 100,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1986 • Magántulajdon
Relative Relations , 1986, oil on canvas, 100.0×90.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1986 <ul style="list-style-type: none">In Private Property
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>
1994 <i>Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
2004 <i>„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

243 oldal/page
Visszaemlékezés , 1986, olaj, vászon, 80,0×90,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1986 • Magántulajdon
Recollections , 1986, oil on canvas, 80.0×90.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1986 <ul style="list-style-type: none">In Private Property
1986 <i>„Gy.T. Kiáll. Kállai Ernő Emlékére”, Bp. Műcsarnok</i>
1995 <i>„Gy.T. Életmű Kiáll.”, Budapesti Történeti Múzeum Fővárosi Képtár, Budavári Palota</i>
2004 <i>„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

249 oldal/page
Credó , 1988, olaj, vászon, 50,0×60,0 cm, j.n. • Magántulajdon
Credo , 1988, oil on canvas, 50.0×60.0 cm, unsigned • In Private Property

257 oldal/page
In Memoriam Barcsay , 1988, olaj, vászon, 60,0×50,0 cm, j.n. <ul style="list-style-type: none">Modern Képtár Vass László Gyűjteménye, Veszprém
In Memoriam Barcsay , 1988, oil on canvas, 60.0×50.0 cm, unsigned <ul style="list-style-type: none">Modern Art Gallery László Vass Collection, Veszprém

257 oldal/page
Centrális fény , 1989, olaj, vászon, 80,0×80,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Gyűjtemény
Central Light , 1989, oil on canvas, 80.0×80.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér <ul style="list-style-type: none">Körmendi-Csák Collection
1993 <i>„Gy.T. Műv. Akadémiai Székfoglaló kiáll.”, Körmendi Galéria Bp.</i>
1994 <i>Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>
2000 <i>Olaj-Vászon kiáll., Műcsarnok, Budapest, különdíj</i>
2003 <i>B/B Kultúra és Sportcentrum, Bp.</i>
2004 <i>„Gy.T. Kiáll.”, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria</i>

— oldal/page
Jelenség és fény , 1989, olaj, vászon, 80,0×70,0 cm, j.n. <ul style="list-style-type: none">Dr. Bakonyi Árpád Gyűjteménye
Phenomena and Light , 1989, oil on canvas, 80.0×70.0 cm, unsigned <ul style="list-style-type: none">Dr. Bakonyi Árpád Collection
1999 <i>Gy.T. kiáll., Kovács Máté Műv. Közp. Hajdúszoboszlói Galéria</i>

255 oldal/page
Mozgás , 1989, olaj, vászon, 80,0×80,0 cm, j.n. • Magántulajdon
Movement , 1989, oil on canvas, 80.0×80.0 cm, unsigned • In Private Property
1994 <i>Gy.T. Válogatott művek kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

258 oldal/page
Frekvencia , 1990, olaj, vászon, 41,0×41,0 cm, j.: jl.: Gyarmathy 1990 <ul style="list-style-type: none">Magántulajdon
Frequency , 1990, oil on canvas, 41.0×41.0 cm, signed: b.r.: Gyarmathy 1990 <ul style="list-style-type: none">In Private Property

259 oldal/page
Horizont alatt , 1990, olaj, vászon, 50,0×50,0 cm, j.: h.: Gyarmathy Tihámér 1990 <ul style="list-style-type: none">„ Ákosnak ballagásra szeretettel Nagypád 2002 Május 10” • Magántulajdon
Under the Horizon , 1990, oil on canvas, 50.0×50.0 cm, signed: ba.: Gyarmathy Tihámér 1990 <ul style="list-style-type: none">“Ákosnak ballagásra szeretettel Nagypád 2002 Május 10” • In Private Property
2004 <i>„Az Európai Iskolától az Európai Unióig, Gyarmathy Művész Dinasztia”, csop. kiáll., Körmendi Galéria Bp.</i>

260 oldal/page
Rövidítések / Abbreviations
<ul style="list-style-type: none">● Tanulmányban említett művek ○ Nem reprodukált művek ✘ Tanulmányban említett, lappangó művek
<p>signed: t.l. = top left</p> <p>signed: t.r. = top right</p> <p>signed: b.l.= bottom left</p> <p>signed: b.r.= bottom right</p> <p>signed: b. = on the bottom</p> <p>signed: ba. = on the back</p> <p>signed: ce. = in the centre</p>

A kiadó köszönetét fejezi ki a könyv létrejöttéhez nyújtott támogatásért:



Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma



Nemzeti Kulturális Alapprogram



Eural Trans Gas Kft.



Kovács Gábor Művészeti Alapítvány

Kovács Gábor Művészeti Alapítvány

Tartalom

Contents • Inhalt • Table des matières

Előszó	5
<i>Dr. Várkonyi György</i> Gyarmathy Tihamér	9
Festmények	49
Introduction by the Editor	259
<i>Dr. György Várkonyi</i> Tihamér Gyarmathy	263
Resümee	291
Résumé	294
Életrajz	299
Biography	301
Képjegyzék / List	303

© Körmendi Galéria Budapest
Gyarmathy Tihamér
ISSN 1219 4506
ISBN 963 214 954 8

A könyvet szerkesztette:
CSÁK FERENC
művészettörténész

A könyvet írta:
DR. VÁRKONYI GYÖRGY
művészettörténész

A műveket válogatta:
TÓKEINÉ EGRY MARGIT
művészettörténész

Lektorálta:
PATAKI GÁBOR
művészettörténész

A fényképfelvételeket készítette:
BOKOR ZSUZSA
CSÁK FERENC
FÜZI ISTVÁN
GIRICZ MÁTÉ
GOTTL EGMON
MESTER TIBOR
SEPSY SZÜCS LEVENTE
TAKÁTS ÁGNES
TIHANYI-BAKOS

Kiadó:
Körmendi Galéria (Color Team Kft.)

• H-1055 Budapest, Falk Miksa u. 7.
Tel.: +36-1 269-0763
Fax: +36-1 269-0237

• H-1146 Budapest, Thököly út 41
Tel.: +36-1 252-0116

• H-1025 Budapest, Nagybányai út 25
Tel.: +36-1 275-0215
Fax: +36-1 275-0213

• H-9400 Sopron, Templom u. 18.
Tel.: +36-99 524-012
Fax: +36-99 524-013

• E-mail: kormendigaleria@mail.datanet.hu

• Honlap: www.kormendigaleria.hu

A kiadásért felel:
Dr. KÖRMENDI ANNA

A fordítást készítette:
RALF BERKIN (angol)
NEMES BETTINA (német)
FÉLICIE DE GÉRANDO-TELEKI
(francia)

Nyomdai előkészítés:
PROGEN Kft.

Tipográfiai és grafikai terv:
SIMON ZSOLT

Nyomdai munkálatok:
CODEX PRINT Kft.

Felelős vezető:
ROHM SÁNDOR



ISSN 1219 4506



9 632149 548252



KÖRMENDI GALÉRIA
BUDAPEST SOPRON

2004

