

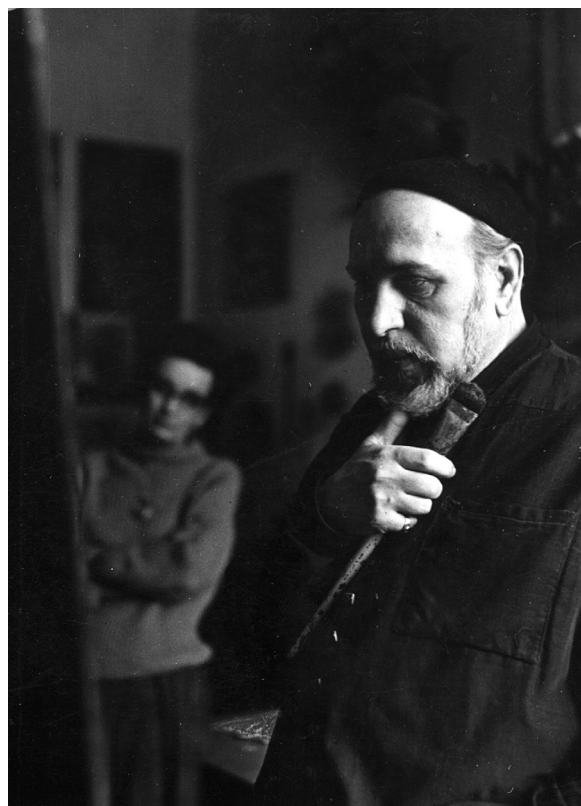


PATAKI GÁBOR

Igazságok és csodák

Gyarmathy Tihamér grafikáiról

*A 110 éve született
Gyarmathy Tihamér emlékére*



1915–2025

PATAKI GÁBOR
Igazságok és csodák
Gyarmathy Tihamér grafikáiról

Szerző | Author | Autor

© Pataki Gábor

Szerkesztő | Editor | Editor

Csák Ferenc

A kötetet tervezte | Graphic design | Grafikdesign

Kneisz István

Borítóterv | Cover design | Coverentwurf

Mező Ferenc

Borító | Cover | Buchcover

Szürke kompozíció (1966)

Hátsó borító | Back cover | hinterer Buchumschlag

Hommage á Bartók (1968)

Lektor | Lector | Rezensent

Mazányi Judit

Fotó | Photo | Foto

© A Körmendi Galéria fotótára

Fordítás | Translation | Übersetzung

Körmendi Galéria, a mesterséges intelligencia segítségével

Kiadó | Publisher | Verlag

© Körmendi Galéria, Budapest, 2025.

www.kormendigaleria.hu – info@kormendigaleria.hu

Körmendi Galéria Budapest sorozat

ISBN 978-615-6234-36-0 (print) | ISBN 978-615-6234-37-7 (online)

Felelős kiadó | Responsible editor | Verantwortlicher Redakteur

dr. Körmendi Anna

Nyomda | Printing house | Druckerei

Stanctech Digital Kft.

Online megtekinthető | Viewable online | Online ansehen

Országos Széchényi Könyvtár Elektronikus Könyvtára (MEK):

<https://mek.oszk.hu>

Arcanum Adatbázis Kiadó

<https://www.arcanum.com/hu>

A Körmendi Galéria 69. kiadványa. Válogatás a Körmendi–Csák gyűjteményből.

The 69th publication of the Körmendi Gallery. Selection from the Körmendi–Csák collection.

Die 69. Veröffentlichung der Körmendi-Galerie. Auswahl aus der Sammlung Körmendi–Csák.



A Körmendi Galéria
weboldala.
Website of the
Körmendi Gallery.
Körmendi-Galerie
Website.



A Körmendi Galéria kiadványai
a MEK gyűjteményében.
Available publications of the Körmendi
Gallery in the MEK Collection.
Publikationen der Körmendi-Galerie
in der MEK-Sammlung.



A Körmendi Galéria
Youtube-csatornája.
The Körmendi Gallery
Youtube channel.
Körmendi-Galerie
Youtube-Kanal.

PATAKI GÁBOR

Igazságok és csodák

Gyarmathy Tihamér grafikáiról

A kötet a Gyarmathy-trilógia második kötete

Truths and Miracles

About the graphics of Tihamér Gyarmathy

This volume is the second volume of the Gyarmathy trilogy

Wahrheiten und Wunder

Über die Grafiken von Tihamér Gyarmathy

Dieser Band ist der zweite Band der Gyarmathy-Trilogie





Pataki Gábor: Igazságok és csodák. Gyarmathy Tihamér grafikáiról

Gyarmathy Tihamér életművével kapcsolatban egyaránt jogosnak lehet tekinteni azt a megállapítást, hogy „kész a leltár”¹, s azt, hogy bizony számos felderíteni való momentum rejtezik még az életműben. Hiszen egyfelől aránylag jól dokumentált alkotásai java sikeresen s olajozottan tagozódott be a magyar nonfiguratív művészet s a „modernista” képi gondolkodás művei közé, másfent ez az interpretátorok és befogadók részéről egyaránt s jogosan nagyra értékelt életmű tartogathat még meglepetéseket, vethet fel mindeddig tisztázatlan kérdéseket is. Az amúgy zökkenőmentesen a magyar nonfiguratív művészet leginkább egyetemesnek tétélezett, a fényjárta, közös törvények alapján működő univerzum modelljét prezentálni képes oeuvre olyan, nem lényegtelen mellékszálakkal egészül ki, melyek épp látszólagos esetlegességük révén teszik gazdagabbá, sokrétűbbé az életművet.

Az elején kezdve: Gyarmathy életművére nem igazán vonatkoztatható a Pallasz Athéné módjára, teljes harci fegyverzetében színre lépő művész hasonlata. Jóllehet szülővárosa, Pécs a 20-as évek elején a hazai modernizmus utolsó végvárának számított, ennek hozadékai Gyarmathy indulásakor alig lehettek érzékelhetők. Mindenesetre Gábor Jenő középiskolai figyelme, Gebauer Ernő, majd Budapesten Rázsó Klára-Vaszary magániskolája, s az egyelőre biztos dokumentumokkal nem igazolható főiskolai képzés² során egy, a térproblémák, tükrözések iránt fogékony, de virtuóznak nem igazán nevezhető fiatal művész portréja rajzolható fel. Nagyjából ugyanez vonatkoztatható a korszak grafikáira is (hozzá kell tennünk, hogy az addigi életmű egy része egy II. világháborús bombatalálat következtében megsemmisült). Jól érzékelhető Derkovits-hatások, a példaképénél borongósabb színek, néha bizony elrajzolások, anatómiai bakik.

¹ Várkonyi György: Gyarmathy Tihamér, in: Gyarmathy Tihamér: Festmények, Bp. Körmendi Galéria, 2004., 9.

² Elvileg 1933-tól volt a Magyar Képzőművészeti Főiskola hallgatója, az intézmény matrikulusában azonban nem található a neve, a tanáraiként jelzett Vaszary ekkor már nem tanít ott, Kandó László pedig csak alakrajzot tanított.

Az 1937-től kezdődő nyugat-európai barangolása minden bizonnyal számos új inspirációval járt, de ennek képi nyomai ma már nem fellelhetők. 1945-ben keletkezett újjáépítés-sorozata vaskos munkásaival, bányászai-val, parasztjaival mindenekelőtt Koffán Károly korabeli rajzait, s távolabbról Szalay Lajos grafikáit idézi fel. De a továbbiak szempontjából talán fontosabbnak bizonyulhat az a műcsoport (Park vihar előtt 1944, Kanca csikójával, 1945, Akvárium, 1945 Madár a víz partján, 1945), mely színes, változatosan kanyarodó vonalaival, rebbenő, áttetsző, a párálló levegőt érzékeltető formáival Tóth Menyhért korabeli izgatott, irracionális formaadásával mutat rokonságot. Ez a valóság tárgyias leképezésétől mind jobban eloldódó, egyre lazább megjelenítést lehetővé tevő módszer találkozhatott aztán Kállai Ernő bioromantika-konceptiójával.

Ugyan Kállai elméletének univerzális, a világ egészét tekintve hasonló működést feltételező elemei ugyan csak jóval később, a 60-as évektől kezdve befolyásolták művészetét, ebben az időszakban ahhoz segítették hozzá Gyarmathyt, hogy az addig mintegy kívülről szemlélt látvány mélyére hatoljon, s a Várko-

nyi György által találóan „középvilágnak”³ nevezett táji-természeti jelenségek működését próbálja feltárni. A dombokból, horhosokból egymáshoz kapcsolódó ívelt formák lesznek, a vízhullámokból képhullámok, a halakból konvex-konkáv formakapcsolatok, a madarakból egymásra halmozott sarlószerű alakzatok. Egy ugyan titkokat is rejtő, de mégis átélhető, jótékony bűbájjal telített világ bontakozik ki képei és rajzai nyomán, melyek akár Weöres Magyar etűdjeinek illusztrációiként is működhethének. (A mágikus szertartás c. lap például holdsütötte, álomszerű fáival, ritmikus szerkezetével kínál párhuzamot a költő darabjaival.) Ekkor született képeinek és rajzainak világát alapvetően optimistának, derűsnek minősíthetjük, a művész pontosan érzékeli ugyan, hogy a „természet rejtett arca”⁴ jóval bonyolultabb, összetettebb folyamatokra épül, de ekkori műveiből – sőt tulajdonképpen a 60-as évektől kezdődő érett korszakából is – hiányzik Kállai pántragikus, a természet működésében a társadalom konfliktusainak, drámáinak analógiáját feltételező szemlélete, mely Lossonczy vagy Martyn egyes műveiben is visszhangra talál. Az egymásba lögybőlődő íveket, hullámformákat transzparens rétegek-

be terítő művek – Martyn Ferenc és Martinszky János, utóhangként Kelle Sándor és Bozsó János, sőt akár Lantos Ferenc és a Pécsi Műhely mellett – az absztrakció – rezervált pannon, dél-dunántúli példáinak is beválnának, már amennyiben lehetséges a magyar nonfiguratív művészet ilyen lokális variációjáról beszélni.

Nézzünk néhány példát! Az 1945-re datált Hajnal a nádasban a hagyományos természet-ábrázolástól a mind elvontabb, jelzésszerű metódus felé való átmenetet képviseli. A fehér felületen két-három ívelődő vonal szolgál a környező dombok, fák és a víz jelzésére, pár hajló függőleges a nád, apró vörös pont a feljövő Nap. Önkéntelenül fel kell, hogy vetődjön a távol-keleti, elsősorban kínai tusfestmények ábrázolási módja: itt ugyan „europaizálva”, a tér rétegzettségét halványan érzékelteve rögzül a látvány, a lényeg mégis a laza, egyetlen lendülettel húzott ecsetvonásokon, a táj-élmény lényegének minimális eszközökkel történő visszaadásán van.

Az ugyancsak '45-re keltezett, de feltehetőleg egy-két évvel később született Vonuló halak tovább lép az absztrahálásban. A kompozíciót meghatározó, baloldalt vitorlaformából induló s jobbra bárkaorrrban végződő félkörívben úsznak – egymással ellentétes irányokban – a karcsún ívelődő, hal-mivoltukat esetenként a pik-

kelyek jelzésével is megerősítő motívumok. A dinamikusan felfelé, illetve oldalirányokba feszülő formák végső összeszerelésükben igencsak egybecsengenek, remekül érzékelteve az állandó mozgásban lévő, végül mégiscsak összefonódó természeti folyamatokat.

De a dolgok természetesen bonyolódtak. A művész által utólag ugyancsak '45-re datált, de minden bizonnyal egy-két évvel későbbi Ütköző formák esetében már nem szükséges természeti előképeket keresnünk. Gördülő hullámalakzatok, egymásba ágyazódó, egymásra csobbanó transzparens miómák, az egyszerre fel- és lefelé mutató nyilak, a szinte matematikai modellek alapján vektorait meghatározó irányok lesznek művészi alapelve. Mindez azonban sohasem válik nála steril képletté, feladattá, a természet „belső világa” a valóság működésének megjelenítési módja lesz.

Már háború előtti művein is megfigyelhető, hogy szívesen használ félig-meddig áttetsző, alig fedett felületeket. 1945 után pedig az egymásba hatoló formái transzparens módon tárják fel önnön lényegüket. A kiinduló pont akár egy természetben található motívum is lehet, így a '45-re datált Áttetsző etűd esetében a szitakötő hártás szárnya, mely később is felbukkan fotogramjaiban és sajnos elveszett kísérleti

3 Várkonyi György: Gyarmathy Tihamér, in (Nagy T. Katalin szerk.): Az Antal–Lusztig-gyűjtemény 2., Déri Múzeum, Debrecen, 2020, 235.

4 Kállai Ernő: A természet rejtett arca, Misztótfalusi, Bp., 1947

filmjeiben⁵. Egy másik példa: a Gyümölcsök (1945) lilásszürke derengése mögött szőlőfűrtök rejlenek. A legalább 4-5 réteget egymásra terítő Alkonyaton ugyan felsejlenek egy ülő figura körvonalai, de a hangsúly immár a színek álomszerű, halvány áttűnéseire kerül.

A transzparencia, mint képalkotó módszer a későbbiekben is fontos szerepet töltött be munkásságában. Vonalrajzainak java is hullámzó, hurkolódó formákra épít, s ebben az időben jól érzékelhető összecsengéseket mutat az ekkor még a nonfiguratív művészetért hasonló lelkesedéssel küzdő, de a későbbi évtizedekben inkább riválisnak tartott Lossonczy Tamás rajzaival⁶.

Gyarmathy 1945–48 között bekerült a magyar képzőművészeti élet vérkeringésébe, 1947-ben a többek között általa is gründolt Galéria a 4 Világtájhoz-ban mutatkozott be, egy év múlva a Magyar Képzőművészek Szabad Szakszervezete Andrássy úti helyiségében rendezhette meg a kor viszonyai között reprezentatívnak számító tárlatát, kiállítása azonban a szabad, politikailag nem iniciált művészi kifejezés egyik utolsó megnyilvánulásának bizonyult. Gyarmathy – az Európai Iskolához és az elvont művé-

szek csoportjához tartozó társai többségéhez hasonlóan – kiszorul a művészeti életből. Különböző gyárakban, üzemekben dolgozik, alkotni csak csekély szabadidejében, majdnem teljes izolációban van módja, ennek ellenére egy pillanatra sem adja fel művészi elveit.

Mindezek a változások természetesen nyomot hagynak művészetében. Nyoma vész az addig sok művén megfigyelhető derűs, könnyed hangütésnek. Bár festészetében már 1948 előtt is megjelennek az egyszerre stilizált és mitologikussá emelt figurák, az „anyatermészetet” megszemélyesítő nőalakok, helyüket néhány rajzon rejtélyes, emberi szemekkel bíró amőbaformák (Két torzó, 1950), groteszk, a primér ösztönökre utaló motívumok (Súrlódó formák [1946-ra datálva, de valószínűleg 1950]) veszik át. A Földanyából szétszabdalt nőstény lesz (A nő, 1950), a „természet rejtett arcának” addig egységesnek tűnő pánantropomorf képe kettéhasad (Összetartozás, 1950). A kor hivatalosan előírt heroikus hurráoptimizmusának pendant-jaként egyre több különös lény, furcsa, vészterhes hangulatú motívum költözik be Gyarmathy műveibe. Egy, eddig még nem igazán kanonizált, de az 50-es évek első felé-

ben Közép-Európában máshol is megfigyelhető⁷ kései s erősen egzisztenciális ihletettséggű szürrealizmus jegyeit fedezhetjük fel rajtuk. Gyarmathynál mindez leginkább horganylemezre készült, az életművön belül jól elkülöníthető sorozatán érhető tetten, de nyomait grafikáin is ott találjuk a furcsa maszkok, stilizált fejformák, kimérák esetében.

Az sem tekinthető véletlennek, hogy az 1948–49-es radikális társadalmi fordulat által ugyan megtört, de az előző évek dinamikus lendülete által egy ideig tovább gyűrűződő alkotói kedv fokozatosan csillapul: 1951–52-től kezdve aránylag kevesebb mű születik. Az ezt követő 4-5 évet a keresés-újranityítás, a lehetőségek újbóli felmérésének esztendeiként jellemezhetjük. A szürrealista hangütés elhalkul, de a ’45–48 közötti korszak egybefonódó hullámzású formavilága sem tér vissza. Inkább egyfajta kíváncsiságból, kísérletezésből, útkeresésből fakadó eklektikát figyelhetünk meg rajtuk. A korábbi korszakok alapvetően látványélményből, látványemlékből kiinduló, azt átalakító-átvarázsló szemléletét mindinkább egy spekulatívabb, belső elképzelésből fakadó, vagy ezzel éppen látszólagos ellentétben egy, az ösztönös, primér

kézmozgás spontaneitását kihasználó alkotómódszer váltja fel. Az eddig inkább „absztrakt”, az elvonatkoztatás különféle metódusaival élő Gyarmathy ekkor lesz igazából „nonfiguratív”, dacára minden, képein és rajzain ekkor is megjelenő figurának és templomtoronynak.

Korábbi műveiből leginkább még a távolkeleti reminiszcenciákat idéző laza mozdulatokkal felvitt vonalakból, tusvonásokból épülő munkái lesznek újra aktuálisak (pl. Cím nélkül, 1953). A komplex tájélmény helyébe gyakran izolált formák, vízmosta kavicsokra emlékeztető alakzatok kerülnek (Kagylós kőforma, 1955). A vonalrajzokon csúfondáros fejek, ágáló, csőrös madarak tűnnek fel, az akvarelleken nyúlványos egysejtűek úszkálnak. A „mindent próbálás” ideje ez, ugyan nagyon távol van még a művészeti nyilvánosság kapuja, de kiolvasható a művekből, hogy valamelyest enyhült az 50-es évek elejének elemi egzisztenciális szorongattatása.

Bár addigi szinte teljes elszigeteltsége az 50-es évek második felétől sokat oldódott, (részlet vehetett az 57-es legendás Tavasz Tárlaton,⁸ s egyre több kíváncsi fiatal művész keresi fel a Damjanich utcai műteremlakást), min-

5 Pataki Gábor: Kísérleti film, 1953, in: (Paternák Miklós szerk.): F.I.L.M., Képzőművészeti Kiadó, Bp., 1991, 133–138.pp.

6 v.ö. Párhuzamos dimenziók. Gyarmathy Tihamér és Lossonczy Tamás rajzai és akvarelljei, Missionart Galéria, Bp. 2019. márc. 28. – ápr. 15.

7 v.ö. a cseh alkotók közül tbk. Václav Tikal, Mikuláš Medek, Toyen, Václav Boštík, a szlovákok közül Vincent Hložník, Ladislav Guderna és Eugen Nevan, a lengyeleknél Marian Bogusz, a románok közül Ion Țuculescu korabeli műveivel

8 Műcsarnok, 1957. ápr. 20. – jún. 16.

denesetre nem volt „királyi útja” a szélesebb közönség által is jól ismert, koordináták közé rendezett, az univerzumot megidéző „Gyarmathy-kézjegy” kialakításának. A négyzet-háló, mint rendezőelv először 1957 körül jelenik meg művein (Ívelődő formák konstruktív síkon, I.–II.), de még korántsem lesz meghatározóvá. Egyelőre hol a vonalrajzok főszereplői lépnek rajzai színpadára (pl. Formák kapcsolata, Ágáló figura IV., Sámán, valamennyi 1957), de nem tűnnek el az egyszerre félelmetesnek és mulatságosnak tekinthető lidércek, bohócok, sámánok sem. Hol egy talányos, az életmű több szakaszán is megjelenő⁹, néhol csupán négyujjúvá váló¹⁰, egyrészt a személyes jelenlétet, másfelől a nyomhagyást interiorizáló tenyérlenymat lesz meghatározóvá. Ugyancsak figyelemre méltó, hogy ekkortájt jelenik meg műveiben egy-egy jel többé-kevésbé szabályos, ismétlődő sorokba rendezése (A falusi táj vagy a Templomok c. rajzain azzal kísérletezik, hogy a nála ritka, majdhogynem reális látványt kis szaggatott tusvonalkákkal írja fölül).

Talán ezen a helyen érdemes kitérni Gyarmathy „konstruktivizmusára” és a Kállai Ernő elméleti munkásságához való kapcsolódásra. A művész kiváló érzékkel vette észre, hogy az 50-es évek végétől, a 60-as évek elejétől – nem kis mértékű ellenhatásként a lírai absztrakció és a tasizmus addigi diadalmenetére – új tér nyílik a klasszikus avantgárd hasonló megnyilvánulásaihoz képest ugyan lágyabb, kevésbé konzekvens, de a mértani alakzatokat mégis komolyabban vevő törekvéseinek. Ez az Andrási Gábor által találóan felfokozottan személyesnek, szinte érzékinek is nevezhető¹¹ metódus nemcsak Gyarmathy, de a festést újra kezdő Kassák és a Malomtó-kör több művésze¹² révén nem lett idegen a magyar képzőművészettől sem. Ami pedig Kállai bioromantika-elméletét illeti, a nagyhatású elméletíró örökségét leginkább számon tartó, sírhelyéről gondoskodó, rá gyakran hivatkozó művész gondolatainak transzponálásáról, aktualizálásáról is gondoskodott.

Ám míg korábban csaknem szó szerint vette a „természet rejtett arca” mögé tekintést,

s Kállai teóriáját inkább a szemünk elé táruló látvány belső, organikus működésének felfedéseként értelmezte, addig most az elmélet holisztikus vonatkozásai, a létezés egyetemes-ségének „ a kristályoktól és sejtektől a bolygóig és a spirálisan örvénylő csillagködökig”¹³ terjedő mivolta foglalkoztatta. Ennek megfelelően művei döntő többségéből lassan eltűnik a már említett „középvilág”, az emberi érzékszervekkel még felfogható közeg, s helyét a sokat emlegetett mikro- és makrokozmosz veszi át. Főként az utóbbi, mert ugyan néhány művén felfedezhetünk a mikroszkóp alatt látható metszeteket idéző megoldásokat és utalásokat, döntő javuk inkább a kozmikus jelenségek művészi interpretálását, működésüknek, törvényeiknek a művészet eszközeivel való felfedését, megjelenítését tekinti feladatának.¹⁴

Ne feledjük: mindez olyan korszakban történik, amikor – bár az atomháborús félelmekkel és a technikai civilizáció keltette szorongással párhuzamosan – a szputnyikok, majd ember irányította űrhajók felbocsátásával az embe-

riség kilépett a világűrbe, s a valóban gyors tudományos fejlődés extrapolálása egy nyűgöktől, szegénységtől, kicsinyes gondoktól megszabaduló világ közeli eljövételét ígérte. A „planetáris folklór” ideje ez, nem véletlenül von találó párhuzamot Várkonyi György Vasarely és Gyarmathy között,¹⁵ az op art mellett itt terem a kinetikus művészet Schöffer fénytornyaival, készülődik a Zero-csoport is a maga négyzetrácsaival.

Azt is figyelembe kell azonban vennünk, hogy bár Gyarmathy képeinek többségén az általa a tér és idő koordinátáit leképező, gyakran meghajlított függőleges-vízszintes rácsrendszert, hálózatot alkalmazta, ezt sosem ortodox szigorúsággal tette. Mindig helyet hagyott a játéknak, néha az esetlegességeknek, módosításoknak is. Amúgy az általa is alkalmazott sorokba rendezés metódusa szinte benne volt a kor levegőjében. Már a korabeli magyar nem-hivatalos művészetre rendkívül komoly hatást gyakorló¹⁶ francia lírai absztraktok esetében is megfigyelhető (Manessier, Bazaine, Bissière). Ennél talán még izgalmasabb, hogy

9 pl. Képtervek kereszt-motívumra, 1950, Kéz I.–III., 1962, Kéz fekete-vörösben, 1964

10 pl. Kezek, 1949, Metamorfózis, 1960

11 v.ö. Andrási Gábor: Látvány és konstrukció. Kassák Lajos festészete 1950–1967 között, in: (Gergely Mariann – György Péter – Pataki Gábor szerk.): Kassák Lajos 1887–1967, Magyar Nemzeti Galéria, Bp.1987, 113–118. pp.

12 Mezei Ottó: A hatvanas évek (magyar) művészetének ismeretlen fejezete, in: (Andrási Gábor – Pataki Gábor vál. és szerk.): Mezei Ottó: Magyar, európai, modern. Válogatott írások, Argumentum-MTA BTK MI, Bp. 2013, 235.-245 pp., kül.236.

13 Kállai: A természet rejtett arca, id. mű, 11.

14 v.ö. Hornyik Sándor: A „természet rejtett arca” Gyarmathy Tihamér festészetében, Ars Hungarica, 2000/2., 310–320.

15 Várkonyi György: Gyarmathy Tihamér, in: Nagy T. Katalin szerk: Az Antal–Lusztig gyűjtemény 2., Déri Múzeum, Debrecen, 2020, 236.

16 Andrási Gábor: Motívumrejtő absztrakció a Zuglói Körben 1960-1968, Ars Hungarica 1998/1., 83-104.

mikor Gyarmathy Bálint Endre távolléte miatt Ország Lili egyik pótmentorá válik¹⁷, mindkettejüknél alapvetővé lesz a jelzésszerű szabad gesztusok domesztikációs-jellegű rendszerbe, sorba állítása¹⁸. Gyarmathy esetében a szisztéma sohasem kerekedhet a festői-grafikai értékek egyedisége fölé, keretet adhat ugyan, de a megvalósítást nem befolyásolhatja.

Arról sem szabad elfelejtkezni, hogy ezek az évek hozzák el a dolgok, jelenségek, fogalmak analizálásának, majd struktúrákba rendezésének reneszánszát is. Saussure langue és parole-ja, Lévy-Strauss szisztematizált antropológiája, az orosz (Jakobson, Propp), cseh (Mukařovsky) és francia (Barthes, Todorov) strukturalisták eredményei egy új gondolkodásmódot alapoztak meg, s ha a hivatalos marxista ideológia meglehetősen bizalmatlanul is tekintett rá¹⁹, megakadályozni nem tudta, hogy egyes eljárásai a magyar kulturális életben, így a képzőművészetben is megjelenjenek. Olyan, egymástól eltérő karakterű alkotók korabeli életművében mutatható ki hatása, mint például Korniss Dezső vagy Schéner Mihály.

Gyarmathy is közéjük tartozik. A „belső törvények által működtetett rendszer”, mint a strukturalizmus egy alapdefiníciója, az ő művészetének is egyik legfontosabb sarokpontjává vált, kompozíciós modellje is „az egész több mint a részegységek összege” elvét követi. Az annak idején Kállaiból kiinduló, s mindinkább az univerzális összefüggések letapogatására, sejtető érzékeltetésére irányuló alkotói módszer mindenestre komoly megerősítést nyert a kor tudományos-technikai fejlődésének eufóriájától, valamint a világ jelenségeit és a művészet szertelennek tűnő kalandjait alakzatokba rendezni bízó módszertől.

Impulzusokat, erőteljes löketeket kapott hát a strukturalizmustól és az ezzel párhuzamosan erősödő újkonstruktív törekvésektől, de mindezzel együtt sem vált soha a kiszámítható, előre gondosan megtervezett művek apologétájává. Sőt, pontosan a 60-as évek elején, első felében egy szinte párhuzamos, de inkább a véletlenekre, az esetlegességre, a pontosan nem mérhető sejtelemre alapuló metódus is kitapinthatóvá lesz művein. Ahogy az újabb geometrikus törekvések időben nem állnak távol Mathieu

tasizmusától, úgy a magyar művészetben a 60-as évek elejének „szoft-geometrizmusa” teljesen vagy majdnem egykorú Csernus izgatott, kapart felületeivel. A nyomukban induló szürrealisták pedig a felfokozott hiperlátványt alig azonosítható motívumok összegzésévé változtatják. Másfelől egyes életművekben megjelenik a múlt, a történelem rétegzettsége, az egymásra rakódó, málló, omló felületek poétikája, a „nyomot hagyni” bűvölete. A művészek eszköztárába kerül a festőkés pengéje, azt ecset tompa vége, vagy akár a fésű a még nedves felület visszakaparásához, megmozgatásához, Ország Lili krumplidarabokkal nyomtat, s hirtelen többen felfedezik a magyar képzőművészetben addig aránylag ritkán használt monotípiában rejlő lehetőségeket. Összekapcsolódva az izgalmas, izgatott, „modern” felületek létrehozásával a jövőre orientáltsággal, a nyitottsággal párhuzamosan lesz érzékelhetővé az igény az egyéni emlékezés fontosságának hangsúlyozására, az egymásra rakódott műltrétegek kibontására is.

Mindez Gyarmathy művészetében, így grafikáiban is megjelenik. Először csak a vastag, irizáló festékcseppet teríti szét a papíron (Téma variációkkal I–II., 1962), majd ugyanebben az időben kezdett monotípiáin a festőkés és az ecsetnyél is működésbe lép: segítségük-

kel dolgozza meg, keni szét, változtatja nyughatatlan spirállá, összekapcsolódó parabolák, és erőteljesen lefelé hulló gesztusok sorává a felületet (Végtelen spirál, I–II., Ívelték ellenponttal, I–IV., 1962). S mindezek kiegészítéséül, hitelesítéséül feltűnik korabeli műveinek egyik jellegzetes motívuma, a szó szoros értelmében vett egyéni kézjegy, tenyerének lenyomata. A megörökítés, emlékéllítés, az „itt voltam” igazoló gesztusán túl a kéznym alkalmasnak bizonyult arra, hogy különböző helyzetekbe kerüljön a majdhogynem csupasz prezentációtól (Variációk kezem témájára I–III., 1962) a különféle elemekkel, motívumokkal való ütköztetésig, keverésig (Variációk kezem témájára IV–VI., Kéz I–III., 1962), hogy az ugyanebben az évben készült Halkuló motívumok-sorozaton immár alig felismerhetően olvadjon a többi képelem közé. A másik ilyen mindegyre átalakuló-visszatérő elem a központi keresztforma, mely halványan előderengve és megkettőződve szimbolikus jelentést is hordozhat (Memento mori, 1964), vagy füstszerű körpamacsokból ideiglenesen összeállva erősítheti fel a bizonytalanság-érzetet (Az épített és az elemei IV., 1964, Kereszt, 1964). Néha pedig amorf, babszemhez hasonlatos tárgyak, feltehetőleg kavicsok pecsételésével kísérletezik (Osztdás, 1962, Kozmikus kőzetek, 1964).

17 Árvai Mária: Történelem és emlékezet között: Ország Lili művészete, PhD értekezés 2019 (kézirat)

18 Várkonyi György: Gyarmathy Tihamér (v.ö. 1.sz. jegyzet), 42., Árvai Mária: Síkok, színperspektíva, absztrakció. Gyarmathy Tihamér és Ország Lili találkozásáról, Jelenkor 2015/12. 1364-68.

19 Bezecsky Gábor: Befejezetlen történet. A magyar strukturalizmus rövid tündöklése, 2009, Villanyспенот <https://irodalom.oszk.hu/villanyспенot/#/fejezetek/jO8y-CWiTzeZclULQR9HMG> (2021. 05. 05.)

1962–64 körül tehát egy, a művész oeuvre-jében szokatlanul szubjektív és szenvedélyes hangütés, s a mindezzel együtt járó több irányba mozduló kísérletezés lesz megfigyelhető festményei mellett grafikáin is. Izgalmas azonban megfigyelni, hogy még ezeken a bizonyos értelemben atipikusnak nevezhető, elvileg az előre megfontolt szerkesztést, a szabályozó és fegyelmező tudati kontrollt többé-kevésbé kikapcsolni szándékozó próbálkozásokon is átüt Gyarmathy eredendő, alkati fegyelmezettsége, racionális panteizmusa. Mikor a finom, leheletszerű, a felületen épp hogy sebet ejtő nyomhagyás lehetőségeit kutatja, a színpöttyök, keresztek, apró ecsetvonások önkéntelenül is halványan kirajzolódó rácsszerkezetekbe rendeződnek (Heterometria, 1962, Gesztusok, 1963), önmagukban bizonytalanul lekonyuló alakzatai rétegekké tömörülnek (Struktúra, 1964). Vannak olyan sorozatai is, ahol a véletlen, esetleges elemek, vonalak elrendeződését kíséri figyelemmel, mint a Variáció háló-struktúrára I–VI. (1962), ahol a lap közepéről a szélek felé szerteágazó dinamikus vonalak szerveződése, majd elhalványulása, kvázi-eltűnése foglalkoztatja (itt önkéntelenül kínálkozik a párhuzam Vajda Júlia korabeli „vakrajzaival” is).

Az alig néhány motívummal operáló, a papír, a felület fehérségét érvényesíteni engedő művekkel szemben megjelennek az az egész képteret kitöltő művek is. Néha sorjázó, ismétlődő alakzatok borítják be, telítik el a rajzot (Zuhanó kövek, 1962, Cím nélkül, 1963), máskor a klasszikussá, a művész kézjegyévé váló kompozíciók előképeként ívelődő vonalhálók (Variációk háló-rendszerre I–V., 1964), egymás mellett felfénylő és sötétbe hulló négyzetek (Belső térben, 1964, Vertikális áthatolás, 1964), vagy épp lefelé sodródó körformák (Diagonális mozgás, 1964) lesznek a meghatározók.

Születtek azért persze ebben az években valóban szabálytalan művek is. A lírai absztrakció sajátosan magyar, illetve közép-európai²⁰ változataiként Gyarmathynál és kortársainál is megkerülhetlen lett a málló falak, kopott, penészedő szövetek, összekaristolts felfelületek poézise, az idő, a történelem pusztításaival való hol romantikus-elégikus, hol visszafogottabb szembenézés. A Mítikus sziklák, a Szétváló tömbök (mindkettő 1964) esetében nyugodtan asszociálhatnánk Bálint Endre műveire is, talán csak a beazonosítható motívumok hiánya kelthetne némi gyanút. Az amúgy a Földön kívülre vágó, planetáris álmokat kergető ember

néha visszanéz, szöszmötöl, s sejttenyészetekre emlékeztető formákra akad (Mikroorganizmus-sorozat, 1964). S van, mikor már csak a szétfolyó, visszacuppantott festékfoltok maradnak (Kék, nyiladékkal, 1964).

Ezekkel a szubjektívebb, emlékekkel, érzelmekkel telítettebb rajzokkal, képekkel párhuzamosan azonban egyre határozottabban bontakozik ki művészetének a világ, az Univerzum törvényszerűségeit érzékeltetni, közvetíteni szándékozó vonulata. Módosulásokkal, hangsúly-eltolódásokkal ugyan, de ez a törvényeket felfedő, magyarázó, civilizatorikus attitűd kerül tevékenységének középpontjába, s ezt fejleszti, variálja tovább az elkövetkezőkben. Valamilyen közvetlenül csak nehezen, vagy nem megfigyelhető, megtapasztalható természeti jelenség lesz alkotásainak modellje, legyen szó geológiai formákról, mikrorészecskékről, légáramlatokról vagy csillagászati objektumokról. Pontosabban ezek állandó mozgásáról, alakulásáról, transzformációjáról. Nem hiszem, hogy tudatosan nyúlt volna vissza Goethe természeti megfigyeléseiig, s azon belül az állandó átalakulások, változások elméletéig,²¹ de mintha Gyarmathyt is ugyanaz az optimista kíváncsiság fűtötte volna.

Az átváltozások, átalakulások érzékeltetéséhez azonban először struktúrákat, rendszereket kellett teremtenie. Ezek alapelemei lehettek egymás mellett és alatt sorjázó tusvonások (Dinamika, 1960), ritmikusan szambázó pöttyök (Mikrotánc, 1960), egymásba fonódó kapocsformák (Derengés, 1961). E szerkezetek megalkotásához komoly türelem és figyelem igényeltetik, hiszen több száz apró vonással, miniatűr kézjeggyel, formaflitterrel kell ritmikusan telíteni a felületet. (Nem véletlen, hogy láttukon akaratlan analógiákként a gondosan kivitelezett kézműves produkciók, céhremek is eszünkbe juthatnak.)

Persze Gyarmathy esetében szó sincs Bravurstüccökről. Azért élnek ezek a művek, mert nem valamiféle rigorózus rend, betonba öntött szabály alapján szerveződnek a művek struktúrái, a pontosság mindig megbicsaklik valahol. Ezért lehetnek élők, ezért lüktethetnek ezek az alakzatok. Hol a formák sűrűségének változása dinamizálja a művet (Tektonikus alakzatok, 1965 körül), hol a vonalhosszúság ritmikus váltakozása (Alakzatok, 1966).

Gyarmathy grafikái természetesen nem társtalanok a maguk idejében. Legközelebbi rokonait azonban nem geometrikus absztrakció

²⁰ pl. a cseh művészek közül Mikuláš Medek, Jan Koblasa, Robert Piesen, a szlovákok közül Ferdinand Hložník, Andrej Barčík, Rudolf Krivoš

²¹ v.ö. Sándorfi Edina: Goethe-spirálok – az Ósanya szövőszékétől az Örök Nőiségig, Kalligram, 2015/7–8.

környékén kell keresnünk, hanem a lírai absztrakció, absztrakt expresszionizmus közelében. A már említett Vajda Júlia és Ország Lili mellett például Henri Michaux tusrajzainál. Ám tényleg van egy lényeges különbség: Gyarmathy nem lelkének viharait, rezdüléseit reagálja le műveiben, hanem afféle közvetítőként, mediátorként juttatná a nézőt információkhoz a világ rejtett működését illetően.

S mivel a világ bonyolult, berendezését, a természeti törvények és a véletlen által egyaránt szabályozott mechanizmusait átláthatóvá, transzparenssé kell tenni. Erre szolgáltak tanulságos, ismét és ismét felhasználható előzményül az 50-es évek elején megvalósított filmkísérletei. Pontosabban az ezek alapjául szolgáló diakeretbe foglalt fotogramok, melyek szitakötő-szárnyakból, tülldarabokból s amorffá lapított folyadékcseppekből összeállított együttesek voltak, melyeket megvilágítva és felnagyítva a Kállai-féle „a természet rejtett arcának” úgynevezett középvilága, tehát a szabad szemmel ugyan éppen még látható, de a hétköznapi tapasztalás számára ismeretlen összefüggéseket nyilvánvalóvá tevő mivolta határoz meg. A kísérlet előzményei közt nyilvánvalóan felfedezhetjük az 1947-es

Új Világkép-kiállításon is szereplő röntgen- és mikrofelvételeket²², mindazonáltal Gyarmathy diái nem a titokzatos összefüggésekre, hanem sokkal inkább e mikrojelenségek átlátható, megismerhető, transzparens mivoltára, a rejtélyek optimista módon való felfejtésére tesznek javaslatot. A látvány mögött rejtőző valóság hétköznapi módon aligha megtapasztalható, hiszen különféle rétegek fedig egymást, különféle struktúrák gabalyodnak össze, ráadásul „minden mozog”, permanens átalakulásban van. A tudomány mellett éppen a művészet teheti láthatóvá, tapasztalhatóvá, érzékelhetővé ezeke az összefüggéseket.

Ennek segítségét szolgálja a később majd a grafikákon, festményeken is meghatározóvá váló térhálós kompozíció. mely a rovarszárny vázszerkezetén, a szövetfonadék függőlegesein és vízszintesein keresztül egy fajta szabálytalan, lüktető, de mégiscsak működő és létező koordinátarendszer kötelékei közé rendezi el az alapvetően organikus, gyakran amorf princípiumokat. A fotogramok másik, előremutató alapvetése azok folyamatszerűsége: az állandó, változás, átalakulás, mozgás lesz meghatározó, melyet a grafikák később ugyan „állóképeként”, de egyúttal a folyamatos változás

bizonyítékaként prezentálnak. Ami a fotogramok motívumait illeti, a szitakötőszárny felbukkan ugyan néhányszor (pl. Összetartó ívek II., 1964), de a „középvilágból” való, fentebb már említett fokozatos kivonulásával párhuzamosan elveszti „földi” jellegét. A túllháló viszont kozmikussá táguul, illetve beleolvad az immár leginkább űrléptékű vertikális-horizontális struktúrákba.

S ennél a pontnál rajzolhatjuk meg Gyarmathy speciális helyét a kortárs modern tendenciák képviselői között. Nyomot hagyni, ritmusosan sorokba rendeződő tus- és ecsetvonásokat ejteni ugyanis nem volt szokatlan a kor nonfiguratív művészetében²³. Gyarmathy is próbálkozott az efféle megoldásokkal, így a Variációk tustechnikával I–II. (1964), az Irányított mozgások, a Váltakozó horizontok (mindkettő 1964), az Akkordok (1966) is erre a laza, megengedő kézmozgásra épülő, az egyes jelek, formatörések gesztusértékét meghagyó felfogásra épül. Festészeti és grafikai oeuvre-je azonban alapvetően túl kíván lépni az ilyen típusú műveket létrehozó alkotói attitűdön.

Gyarmathy ugyanis feltehetően tulságosan is individuálisnak, a pillanatnyi indulatok által vezéreltnek, ösztönösnek és véletlenszerűnek

érzi az ily módon létrejött művet. Nem tudni, hogy egykori 1945 körüli, a kétkezi munkásokkal egyértelműen szolidaritást vállaló magatartása és a Kállai Ernő teóriáiból számára leszűrt univerzalisztikus világkép, s az egykori avantgárd visszfénye mennyiben ízesült egymásba, s határozta meg ekkori alapállását, de kétségtelen, hogy kilóg a kor „önkifejező”, pusztán önnön érzelmeit és indulatait megörökíteni törekvő alkotóinak sorából. Műveinek nincs semmiféle hamvasi értelemben vett „megszólító ereje”²⁴, egyedi, az alkotás előtt álló nézőre szabott gondolata, sokkal inkább valamiféle közösségi élményre, kollektíven befogadható tapasztalatokra apellál. Nem saját lelkének rezdülését, hanem valamiféle egyetemes, általánosan is befogadható üzenetet kíván közvetíteni.

Ennek legmegfelelőbb terepe pedig a tágas, határokat, lezárt területeket, befejezetett cselekedetek nem ismerő kozmikus térség. Ahogy egy tudományos-fantasztikus regény szerzője bizonyos logikai szükségszerűségeket, fizikai törvényeket betartva szabadon teremthet mindegyre változó világokat, úgy Gyarmathy is korlátozások nélkül használhatja fel a rendelkezésére álló variábilis, de amúgy nem rendkívül sok számú elemből álló eszköztárat.

22 pl. Kállai Ernő-Fejér Kázmér: Új Világkép kiállítás katalógusa, Bp. Galéria a Négy Világtájhoz, 1947, kat. 2.: a Nautilus Pompius röntgenképe, kat. 4.: Kórokozó csírák

23 pl. Hans Hartung, Vieira da Silva, Capogrossi

24 Hamvas Béla: Yantra és absztrakció (Az Európai Iskola Könyvtára 7.), Bp. 1947

A grafikák szótára ugyanis valóban elég hamar összeállítható. Egyenes vagy ívelődő rácsozatokba rendeződő vonalhálózatok, néha megbicsakló vízszintesek és függőlegesek, kampós alakzatok, diszparát vonaltöredékek, pikkelyek, pontok, pettyek, néha egy-egy kör. Körülbelül ezekből állítja össze kompozícióit, melyek nagyjából 1965–67-től kezdve, s már lényegesen nem sokat változva határozzák meg az amúgy egyre vékonyodó s mindinkább a festmények világához közelítő grafikai ter-
mést.

Segítségükkel azonban izgalmas, akár „duplafenekűnek” is nevezhető világokat tud teremteni, amennyiben grafikái egyszerre idéz-
hetnek fel kozmikus struktúrákat, s a biologi-
kumot lebontva, az elemi részecskék szubato-
mi világát. A sűrűsödő-vékonyodó, hullámozó
rácsszerkezetek, az egymás mellé, alá eleven
rendben sorakozó vonalrészecskék egyaránt
képesek érzékeltetni a kvazárok pulzálását és
a kvarkok, neutrínók szintjén zajló, állandóan
mozgó, átalakuló történeteket. Alkotómód-
szerében épp ezért most az eddigieknél jóval
kevesebb szerepet hagy az esetlegességek-
nek, a véletlennek. Mintha egyfajta közvetítő,
mediátor szerepkört szeretne betölteni egy új,

természettudományos alapokon nyugvó, de
azt a művészet segítségével átélhetővé tevő
világkép megteremtésében.

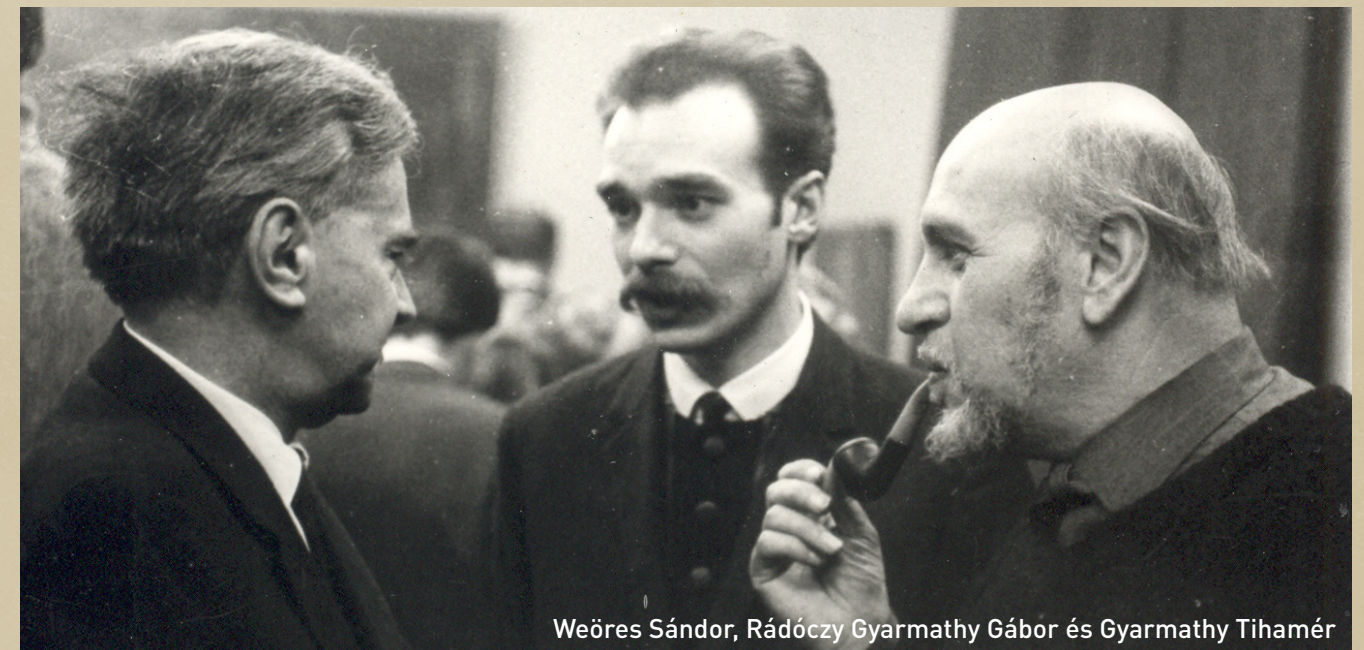
S ehhez a feladathoz bizonyos értelemben
aszketikus tulajdonságok is kellenek. A minusz-
kulákat, az iniciálék díszait szorgalmas apró-
munkával, alázattal létrehozó szerzetes szerep-
körét kell bizonyos fokig felvállalnia. Végtelen
türelemmel s a jó ügy iránti alázattal húzza egy-
más után vonalait, rakosgatja a felületre pety-
tyeit, míg az meg nem telik, be nem sűrűsödik
izgó-mozgó részecskékkel, dinamikus hullá-
mokkal. Utólag, természettudományos tájé-
kozottsága pontosabb felmérése nélkül ugyan
egzaktul nem igazolható, de mintha rajzai is
a kvantumfizika egyik alaptételének, a fény és
az anyag egyszerre hullám- és részecsketer-
meszetének alapján állnak²⁵. Mintha maga is
a megoldhatatlannak tetsző Schrödinger-para-
doxon alapján alkotna: vonalai hol diadalmas
hullámok, hol megtörő interferenciák, hol pe-
dig egymáshoz ugyan közel álló, de mégiscsak
elkülönülő részecskék.

Természetesen mindez nem jelenti azt,
hogy Gyarmathy pusztán valamiféle „fordító”
lenne. Inkább, ha lehet ezt a kifejezést hasz-
nálni, egyfajta „tágító”. Arra próbálja készíteni

nézőjét, hogy az lépjen túl a mindennapi, sza-
bad szemmel is érzékelhető tapasztalatokon,
s szokjon hozzá, hogy egy mikro- és makro-
szinten is egyaránt jócskán kibővült világban
él, nem hagyatkozhat immár kizárólag az ér-
zékeire. Ebben a törekvésében kétségtelenül
megerősítette hite és bizalma a művészetnek
a részben az avantgárdban is gyökerező civiliza-
torikus potenciáljában, jövőbe világító képes-
ségében. Nem minden tanulság nélküli ebben
a tekintetben összevetni a két jelenetős nonfi-
guratív mester, Gyarmathy és Lossonczy szem-
léletét. Míg Lossonczy érzelmeire és vágyaira,
a valóságban az utópia szirénhangjaira hallgat-
va először aláveti művészetét a kultúrpolitika
kíváncsainak, majd mélységesen csalódva az

individuális jelteremtés mentén keres új utakat,
addig Gyarmathy, bár a társadalmi igazságos-
ság iránt elkötelezetten, de a papíron kollek-
tivitást hirdető politikai-társadalmi gyakorlatot
lényegében elutasítva egy valódi, a tudomány
igazságain és csodáin alapuló közösségterem-
tés mentén szeretne munkálkodni.

Játszott is persze néha, a miheztartás vé-
gett néha figurákat, furulyázó alakokat szőtt
bele a képekbe és rajzokba, de alapjában véve
munkássága töretlen maradt. S ne feledjük,
munkássága még a művészetet, mint világ-
teremtő paradigmát tételező elgondolások
része. Továbbra is a világ szerkezetét kutatta,
legyen szó protonokról vagy csillagóriásokról,
s mindezek révén rólunk, emberekről.



Weöres Sándor, Rádóczy Gyarmathy Gábor és Gyarmathy Tihamér

25 v.ö. Szőke Annamária: „Titok a jövő jelenléte”. Tudomány a művészet határai belül Erdély Miklós művészetében, in: (Deréky Pál – Müllner András szerk.): Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből, Bp. 2004, kül. 248–251.

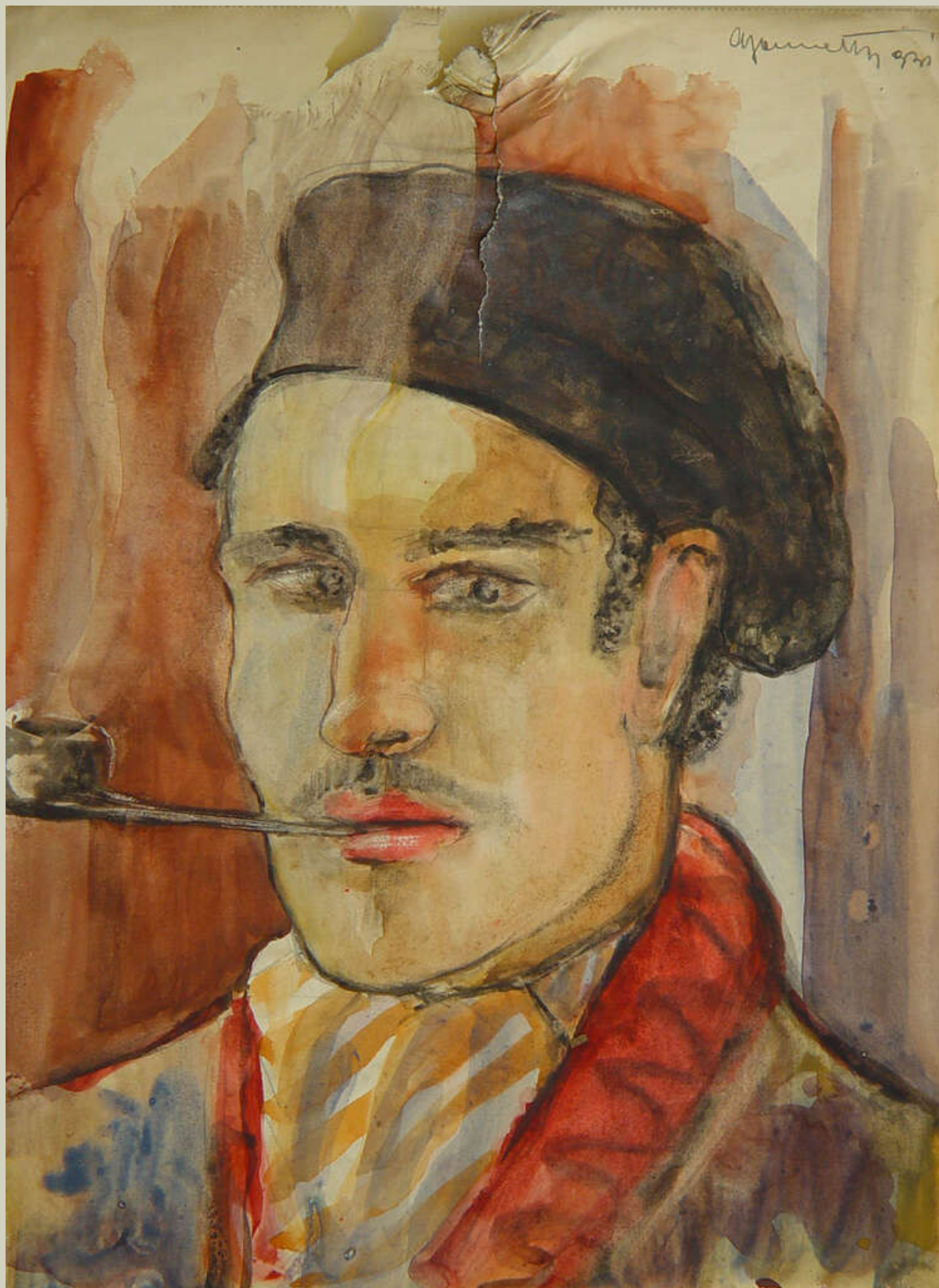


A Damjanich utcai lakás feleségével, Évával

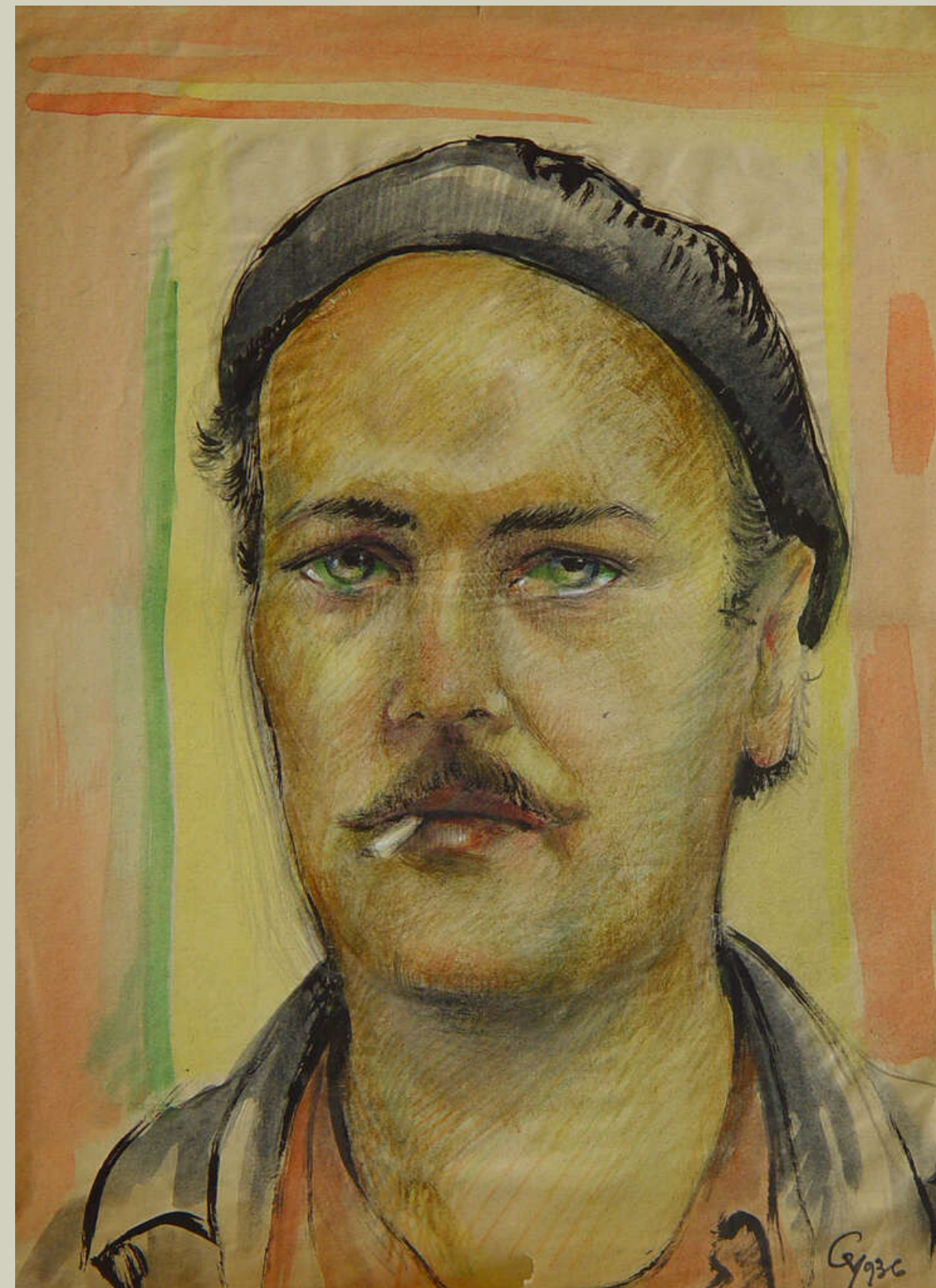
Gyarmathy Tihamér grafikái (válogatás)

GRAPHICS BY TIHAMÉR GYARMATHY (SELECTION)

GRAFIKEN VON TIHAMÉR GYARMATHY (AUSWAHL)



Önarckép pipával – 1931, papír, akvarell, 33,3x24,9 cm



Önarckép – 1936, papír, akvarell, 42x29,4 cm



Favágók
1931, papír, egyéb technika, 14,7x20,9 cm



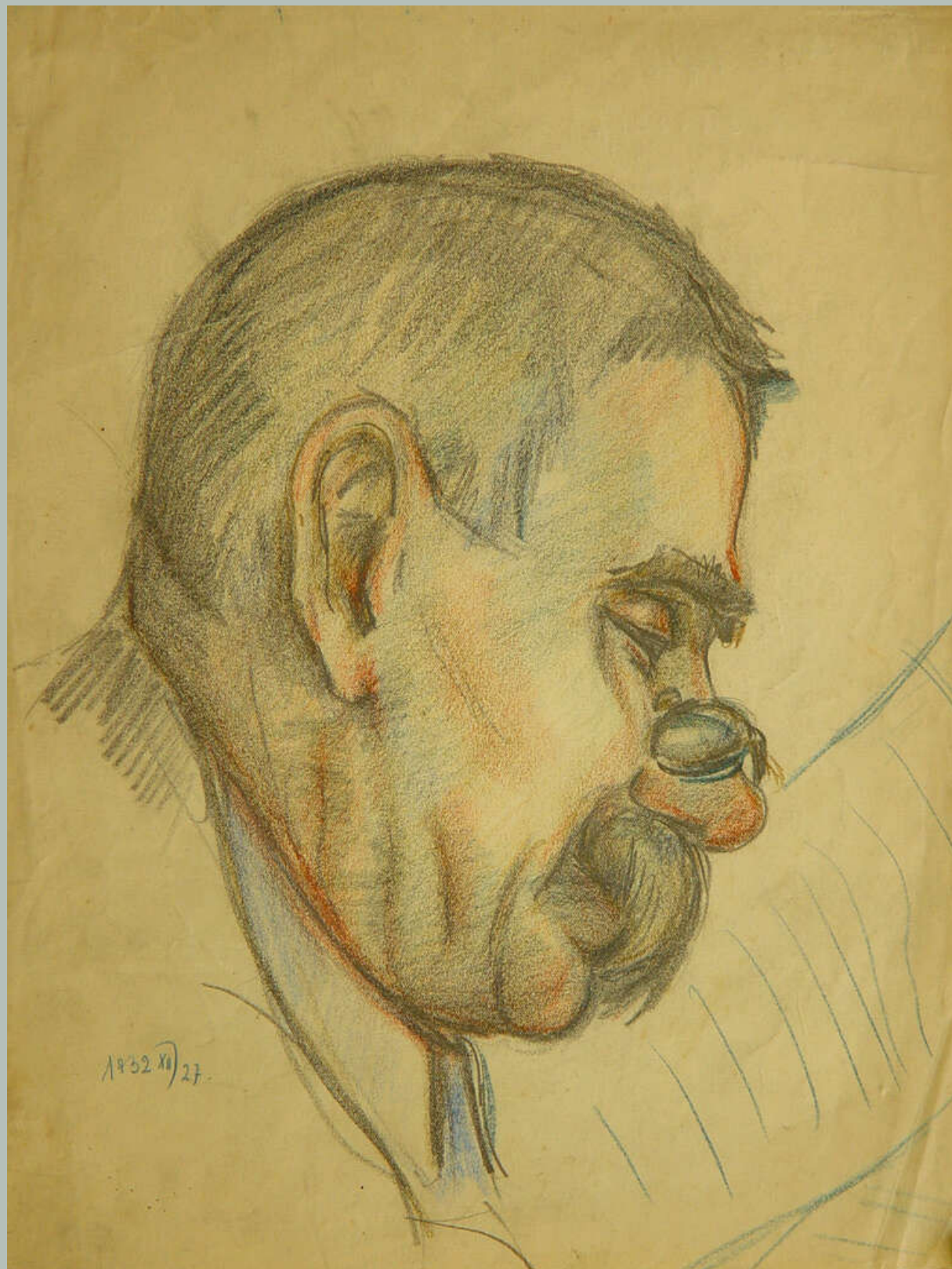
Fekvő cigány lány
1927, papír, akvarell, 20,9x29,5 cm



Legelő tehének
1927, papír, krétarajz, 23,7x31,5 cm



Ülő fiú – 1931, papír, tusrajz, 31,3x23,5 cm



Jegyző – 1932, papír, ceruza, 34,4x25,1 cm



Igali harangozó – 1932, papír, krétarajz, 34,8x25,4 cm



Anya gyermekével – 1934, papír, golyóstoll, 21,1x14,9 cm



Crucifixio – 1933, papír, golyóstoll, 21x15 cm



Várakozó
1940, papír, tempera
11,3x14 cm



Ősz
1940, papír, akvarell, 25,2x25,2 cm



Cím nélkül
1936, papír, akvarell, 31x23 cm



Kútnál
1940, papír, akvarell, 33,2x22,9 cm



Próféta
1942, papír, akvarell, 30,9x22,8 cm

Vázlat a „Téglavetők”-hoz IV.
1945, papír, tusrajz, 29,7x20,8 cm



Cirkuszi kikiáltó
1941, papír, akvarell, 32,4x32 cm



Építők
1945, papír, tusrajz, 17,5x13 cm

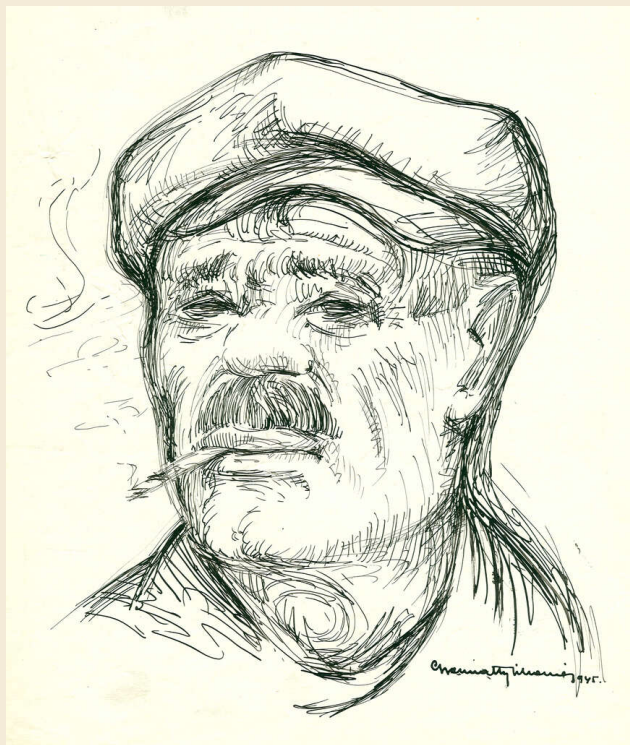
Munkásfej
1945, papír, tusrajz, 25x19 cm



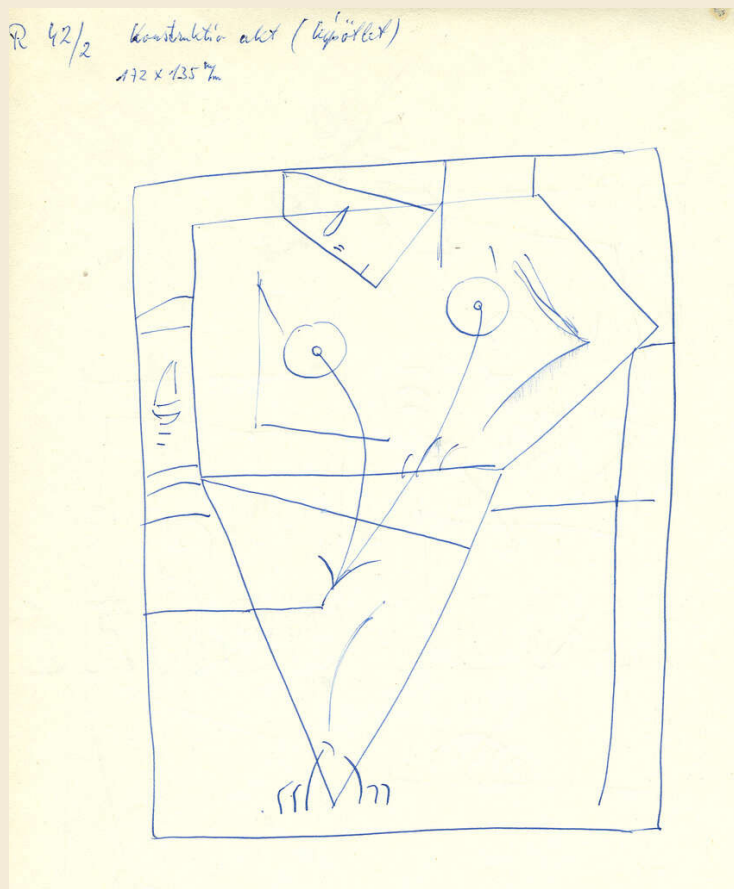
Csillések
1942, papír, akvarell, 32,3x37,1 cm



Lendül a csákány
1945, papír, tusrajz, 25,3x18,4 cm



Munkás
1945, papír, golyóstoll, 27x21 cm

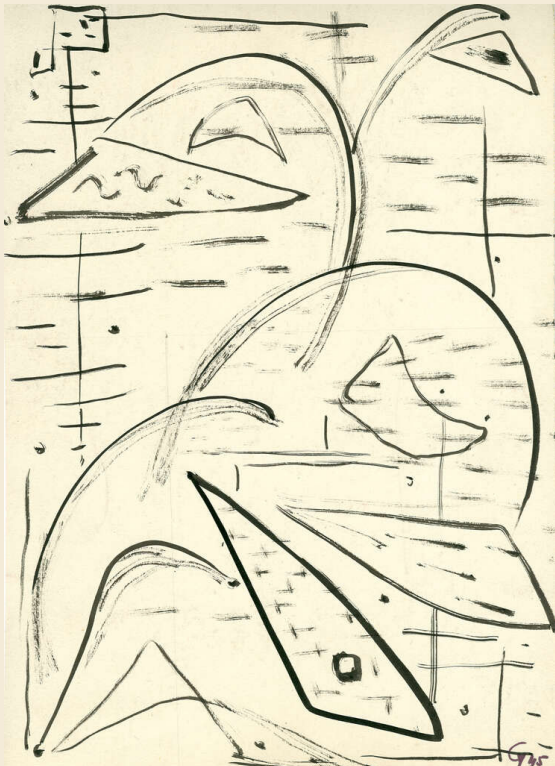


Konstruktív akt I.
1942, papír, golyóstoll, 17,2x13,5 cm

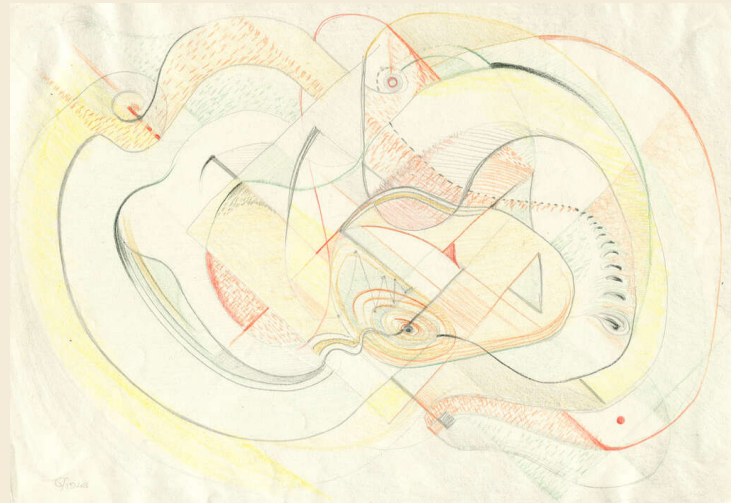


Hal II.
1945, papír, krétarajz,
17,1x29,5 cm

Gyümölcsök
1945, papír, krétarajz
29x39 cm



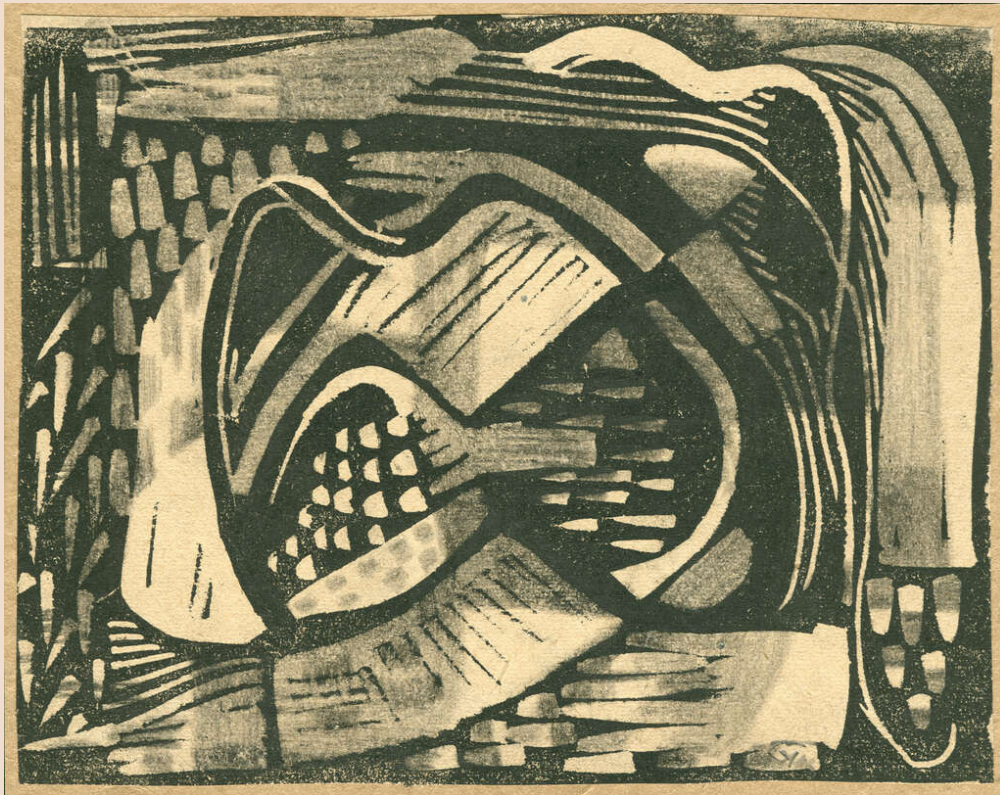
Áttört ritmusok
1946, papír, ceruza, 21x29,8 cm



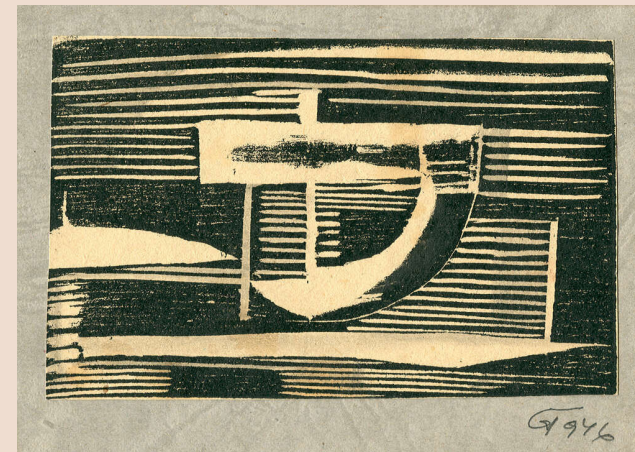
Őslény
1945, papír, tusrajz, 30,9x21 cm



Szigorúság
1945, papír, tusrajz, 31,4x29,5 cm



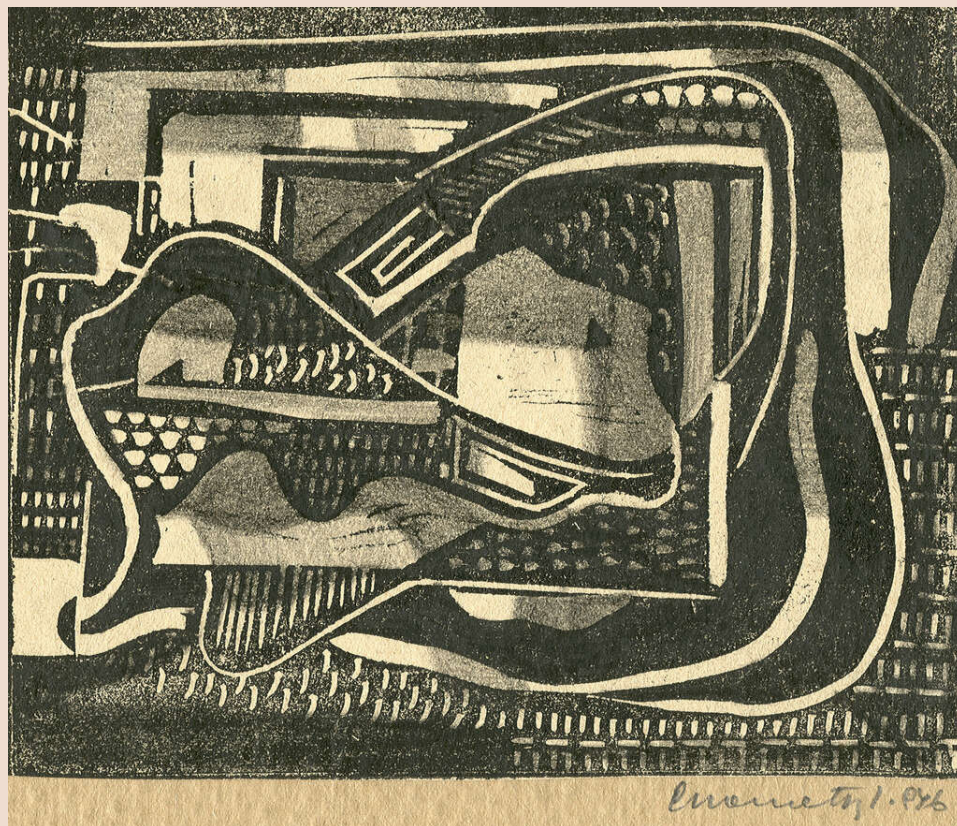
Nytott formák
1946, papír, linómetszet
11,7x14,7 cm



Tovagördülő
1946, papír, fametszet, 7,4x11,5 cm



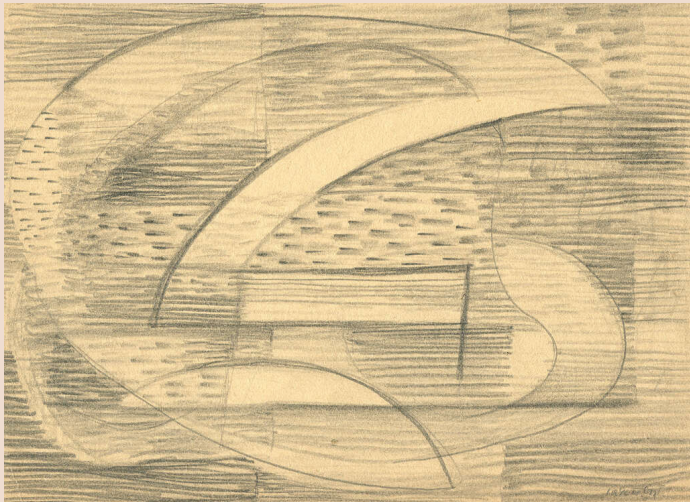
Gaia
1946, papír, monotópia, 21x29,8 cm



Hajló formák
1946, papír, linómetszet
11,7x14,7 cm



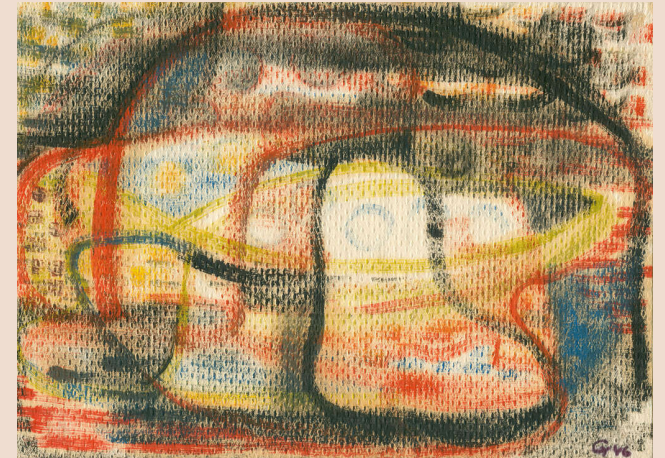
Vibráció
1946, papír, fametszet, 15x21 cm



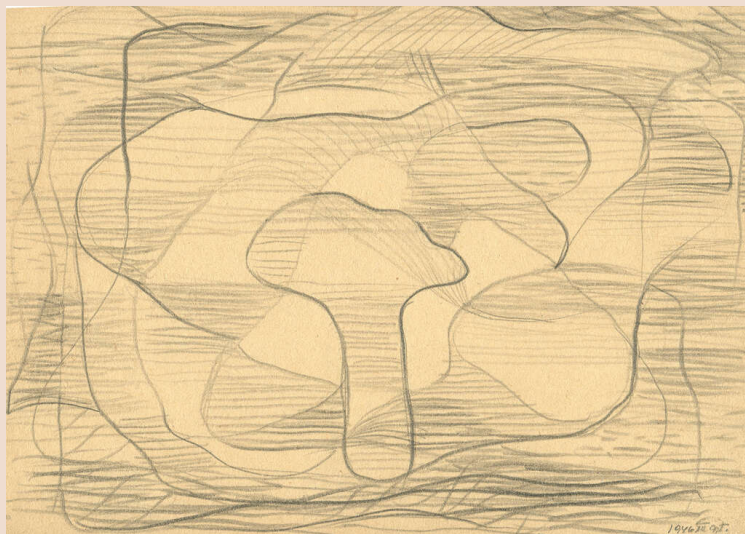
Íveltek és egyenesek a térben
1946, papír, ceruza, 15,5x21,5 cm



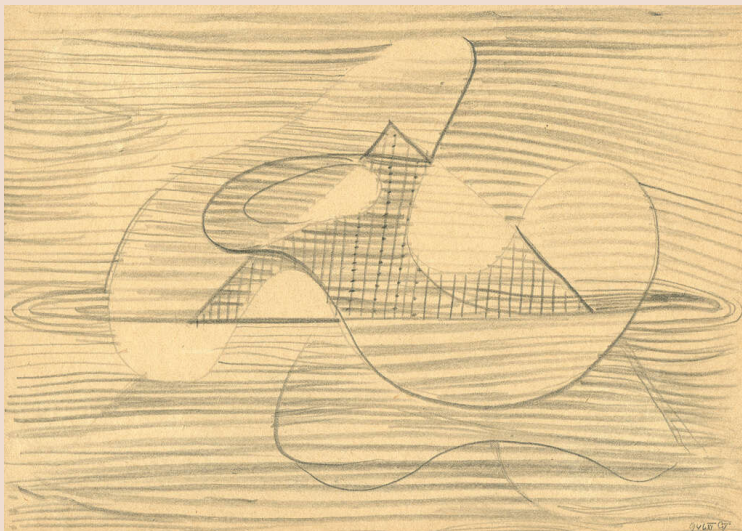
Súrlódó struktúrák
1946, papír, akvarell, 29,5x39,8 cm



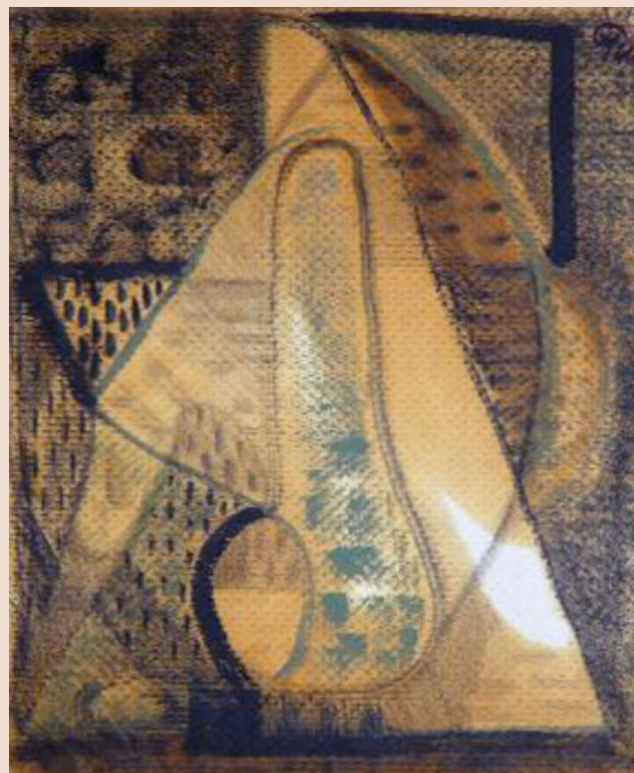
Áttetsző formák
1946, papír, akvarell, 15,4x22,1 cm



Torlódó formák
1946, papír, ceruza, 15,6x22 cm



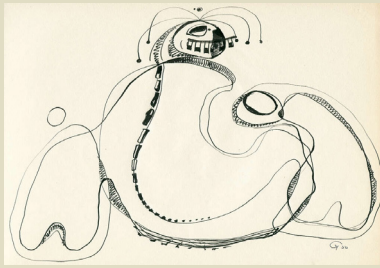
Forma centrálisan
1946, papír, ceruza, 15,5x21,8 cm



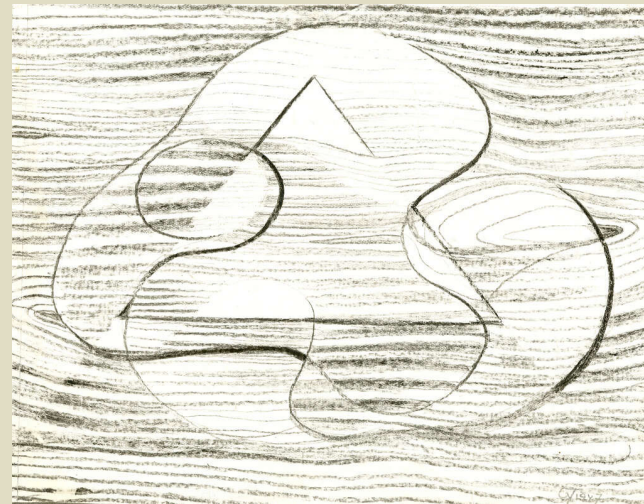
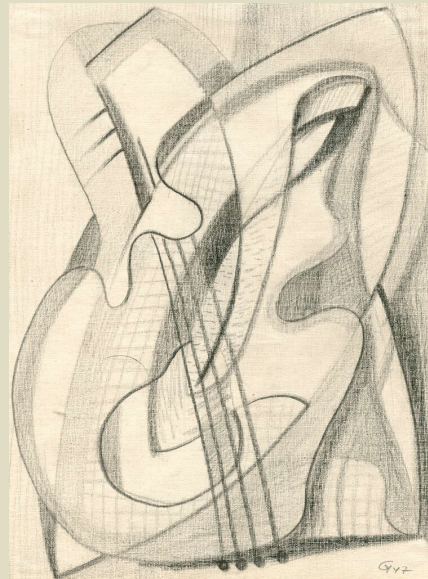
Ívelt formák
1946, papír, akvarell, 22,5x18,6 cm



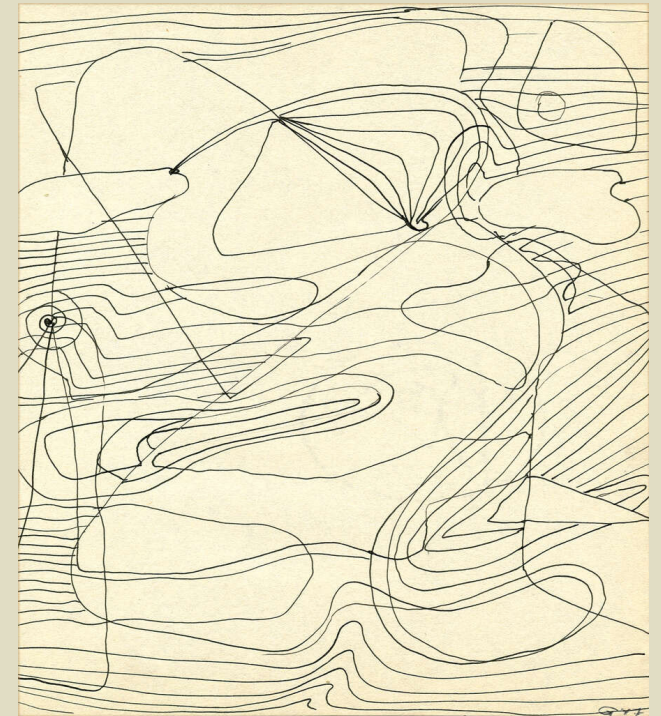
Alkonyat
1946, papír, krétarajz, 22,5x25,2 cm



Dinamikus idom
1947, papír, ceruza
20,8x15,5 cm

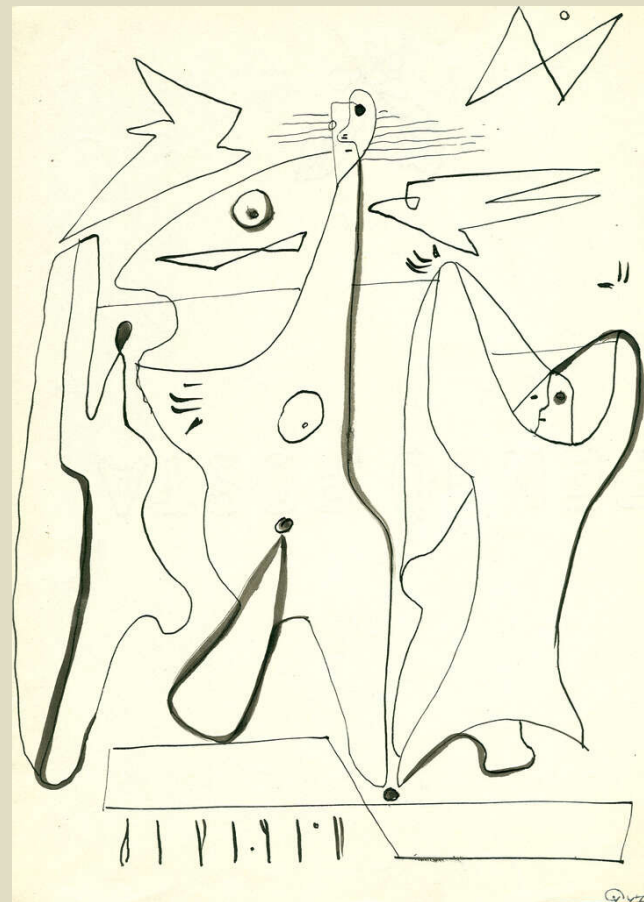


Testek lassú áramlása
1947, papír, krétarajz, 121x170 cm

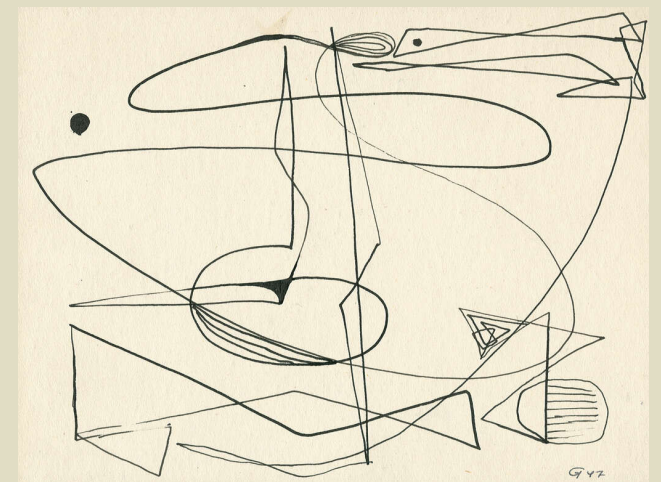


Kondenzált vonalrendszer
1947, papír, golyóstoll, 23,3x21,6 cm

Táncolók
1947, papír, golyóstoll, 29,8x21 cm

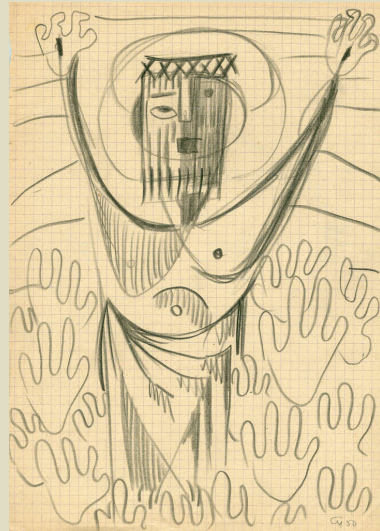
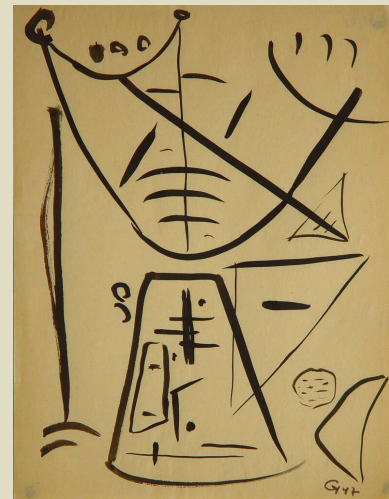


Keringés
1947, papír, golyóstoll, 14x18,4 cm

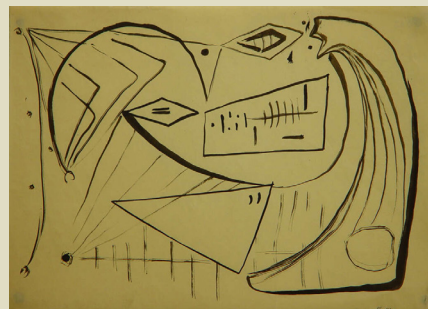


Bolygón élő
1950, papír, golyóstoll, 20,9x29,7 cm

Antik jelek
1947, papír, tusrajz, 29,7x23,1 cm

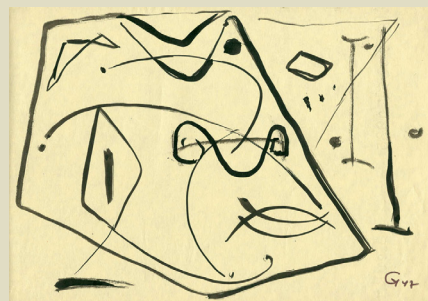


Megfeszített
1950, papír, ceruza
29,6x21,1 cm



Ütköző elemek
1947, papír, tusrajz
21,5x30,4 cm

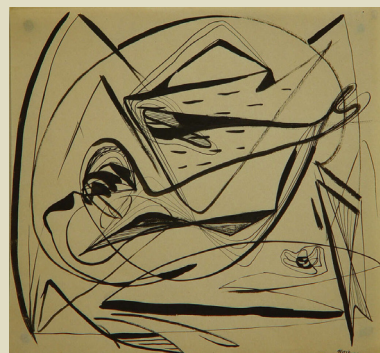
Fej ötszögben
1947, papír, tusrajz
21,3x30,7 cm

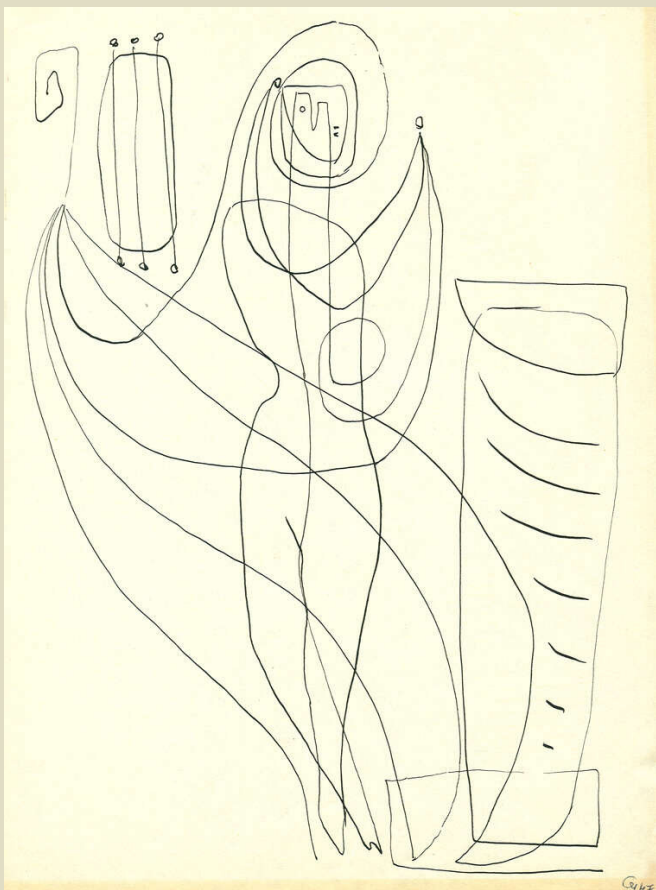


Parabolikus figura I.
1947, papír, tusrajz
22x22,9 cm



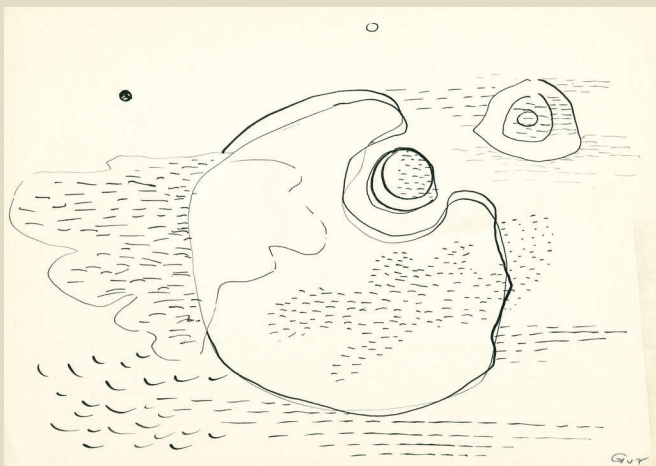
Küzdelem I.
1947, papír, tusrajz
22x23,4 cm



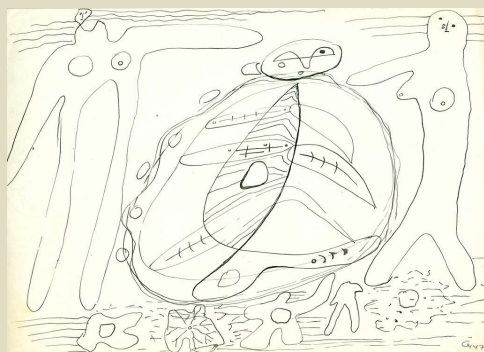


Akt fátyollal – 1947, papír, golyóstoll, 29,6x21,5 cm

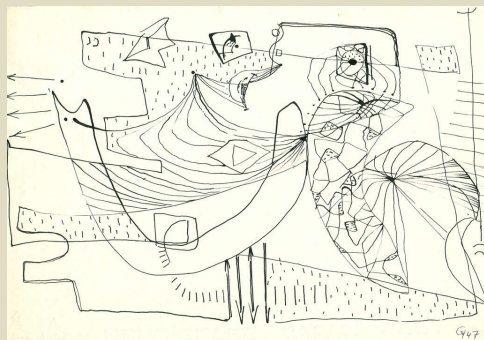
Kövéletek – 1947, papír, golyóstoll, 21x29,7 cm



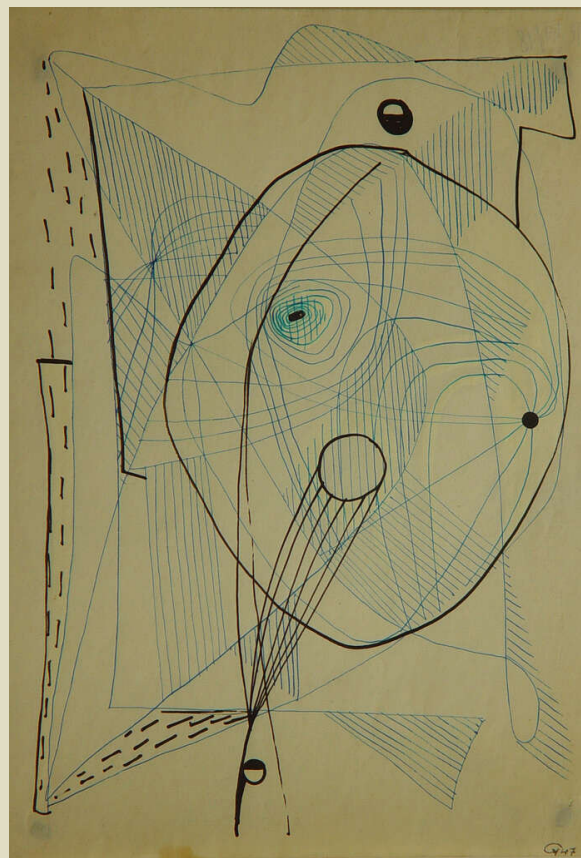
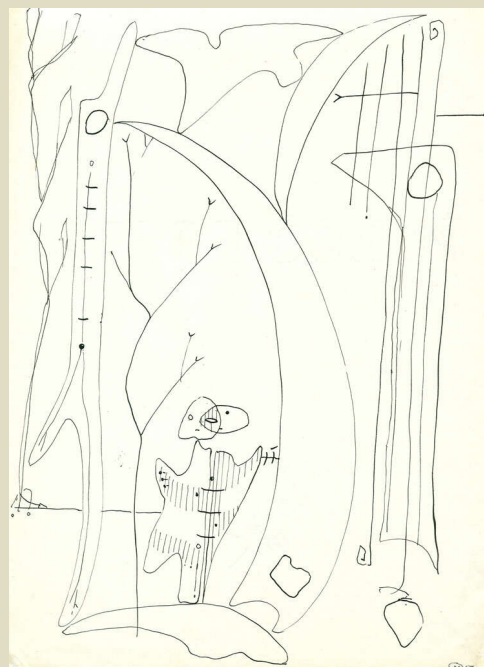
Gyermek az örvénynél – 1947, papír, tusrajz, 29,7x21 cm



Asztrális lények
1947, papír, golyóstoll, 21x29,8 cm

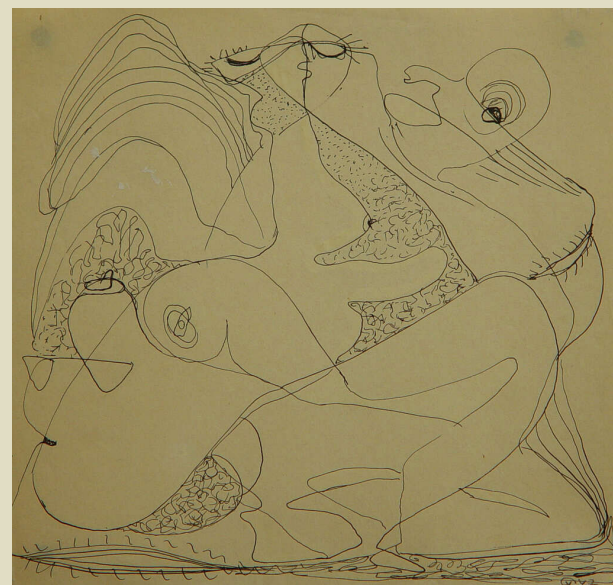
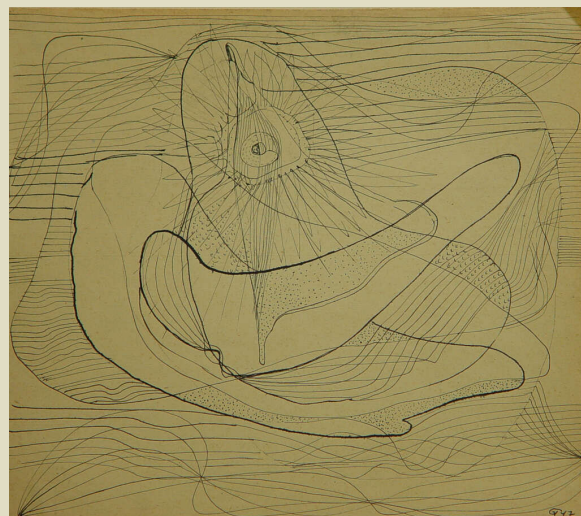


Lebegés
1947, papír, golyóstoll, 21x29,6 cm



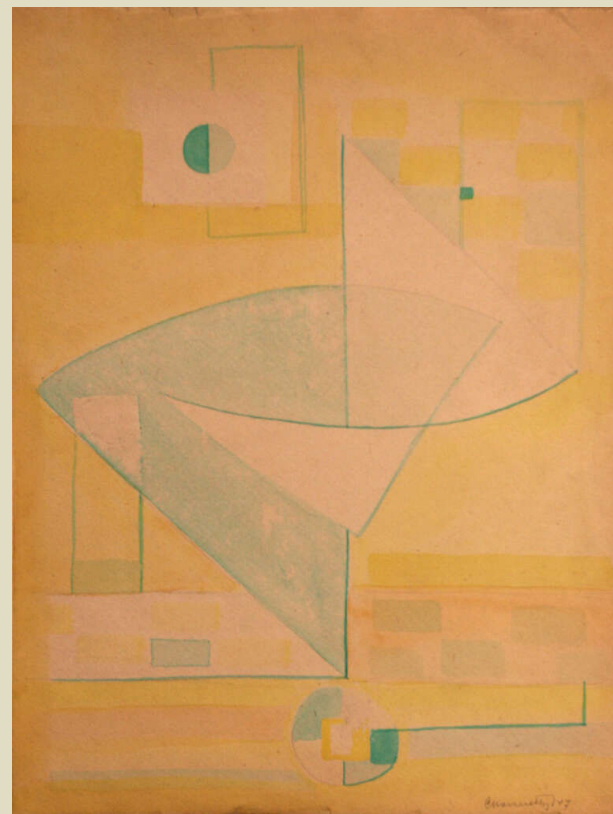
Papírsárkány I.
1947, papír, tusrajz, 29,9x21 cm

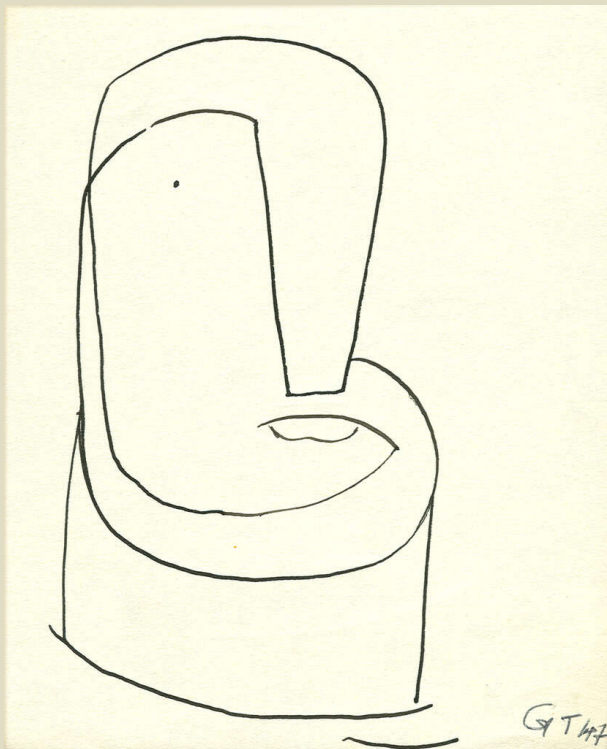
Megtermékenyülés I.
1947, papír, tusrajz, 21x24 cm



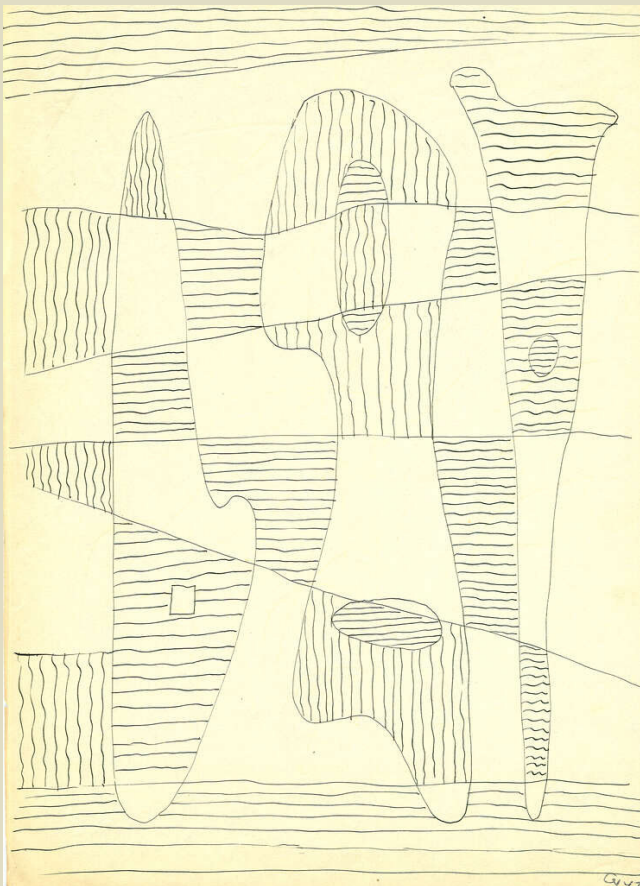
Párizs
1947, papír, tusrajz, 22x23,1 cm

Konstrukció sárgában
1947, papír, akvarell, 39,8x29,5 cm

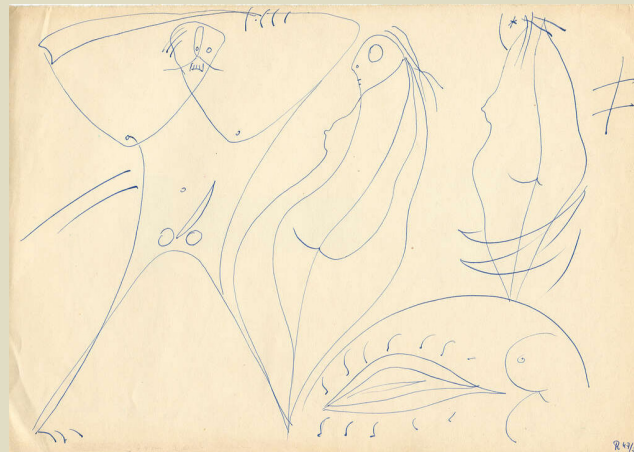




Fej
1947, papír, golyóstoll, 16,3x11,9 cm

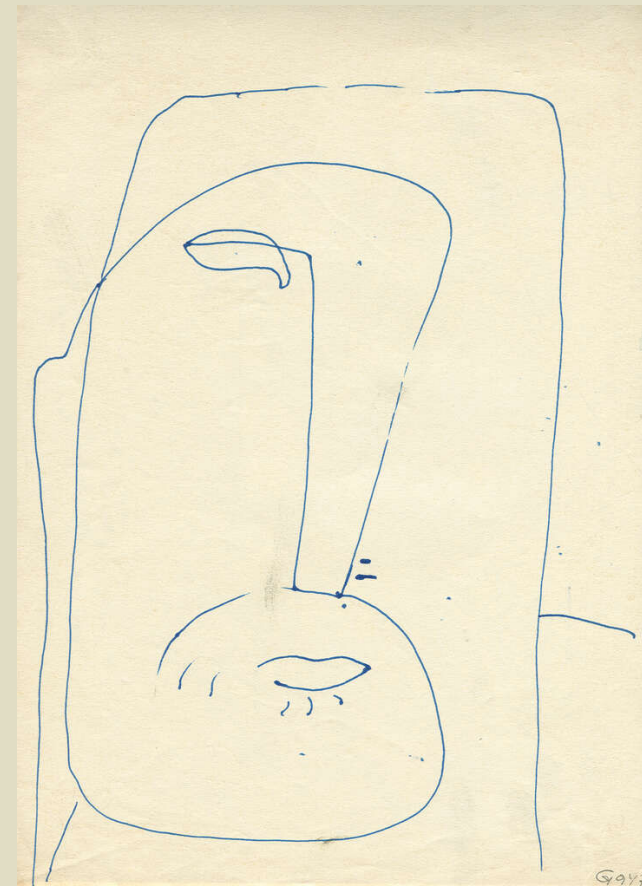


Három áttört alakzat
1947, papír, tusrajz, 29,5x21,5 cm

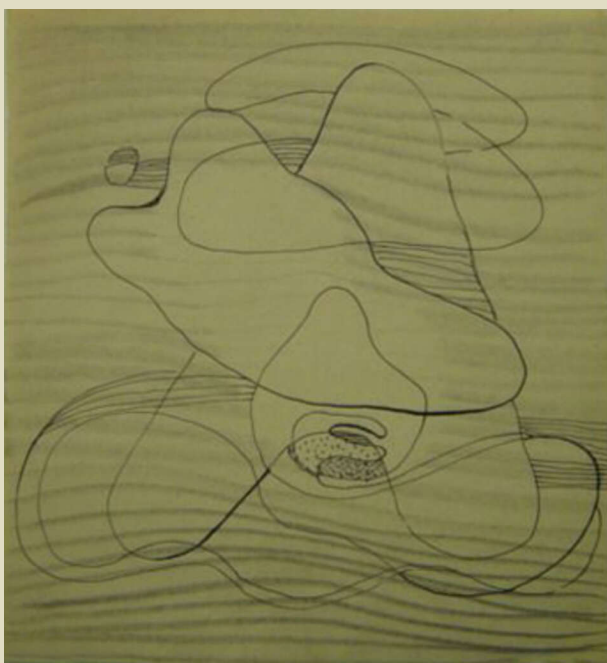


Bacchanália II.
1947, papír, golyóstoll, 20,7x29,7 cm

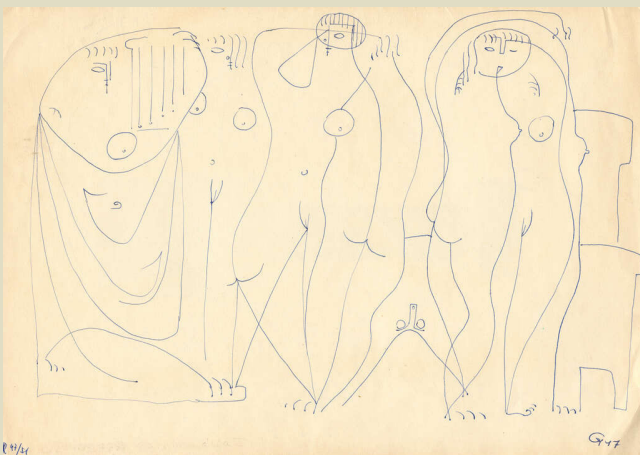
Görög profil I.
1947, papír, ceruza, 29,3x20,6 cm



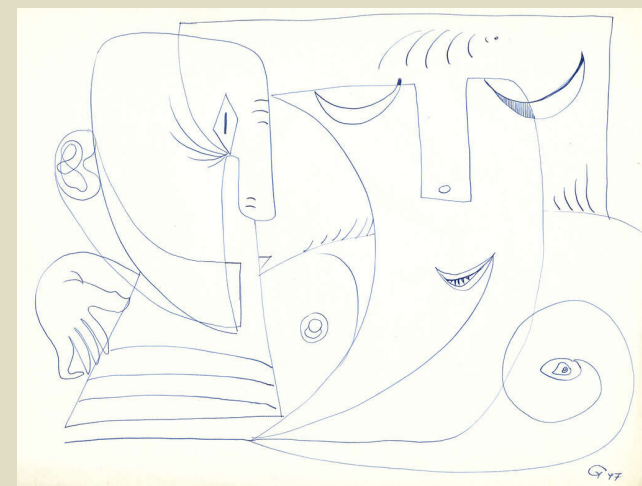
Arc
1947, papír, golyóstoll, 30x21,3 cm

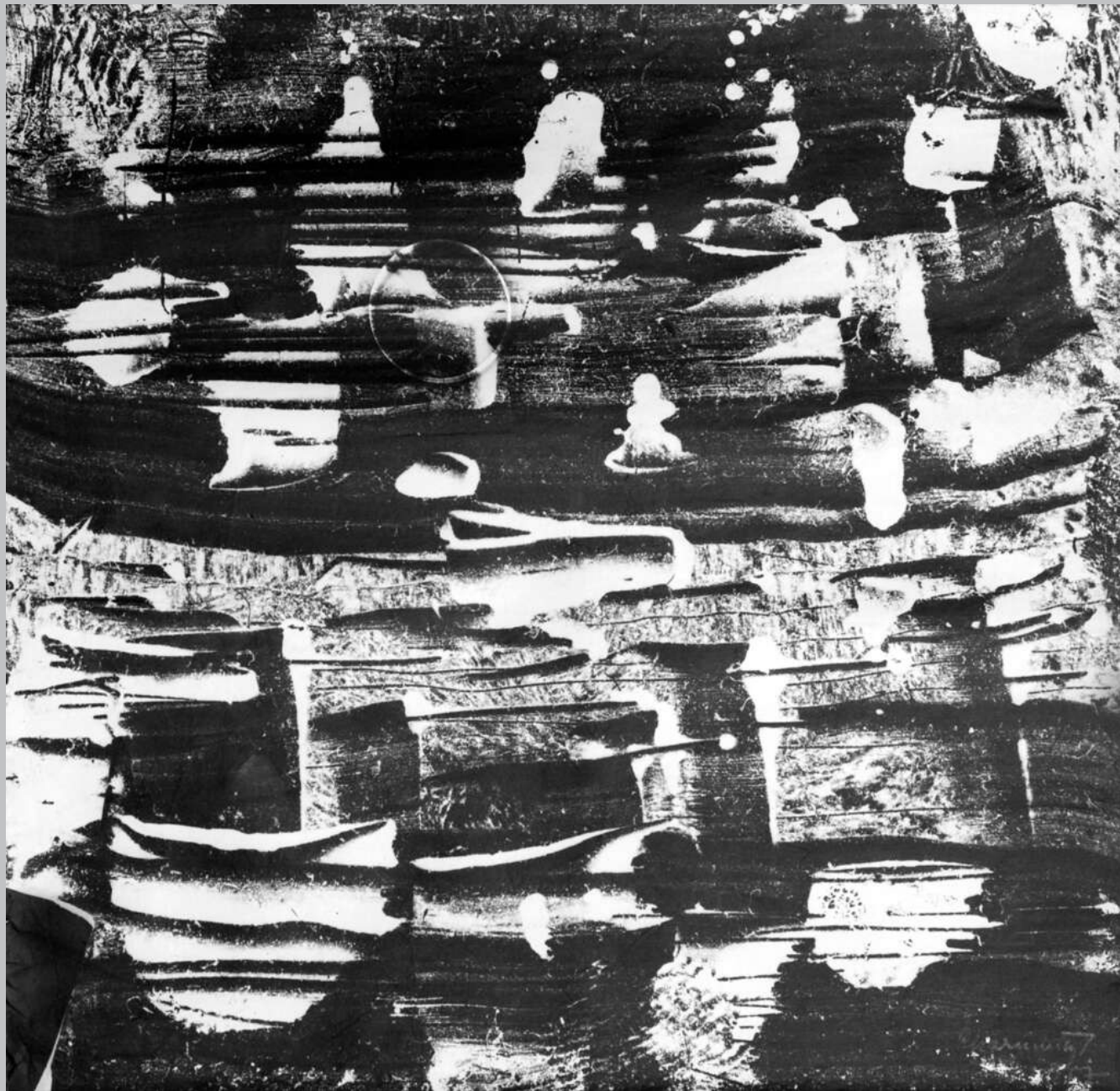


Bacchanália I.
1947, papír, golyóstoll, 20,7x29,7 cm



Kacérkodók
1947, papír, golyóstoll, 21x29,6 cm

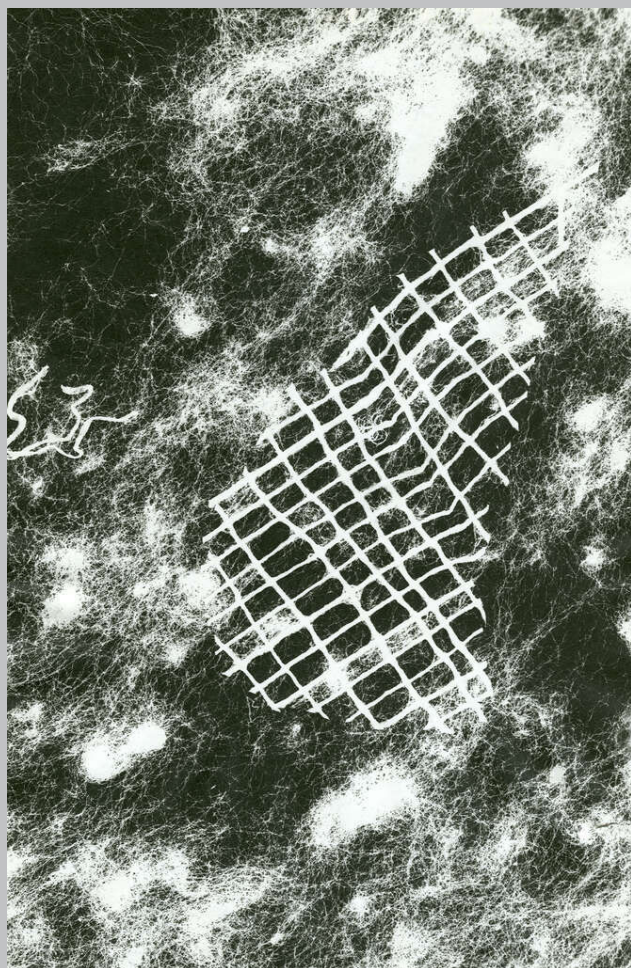




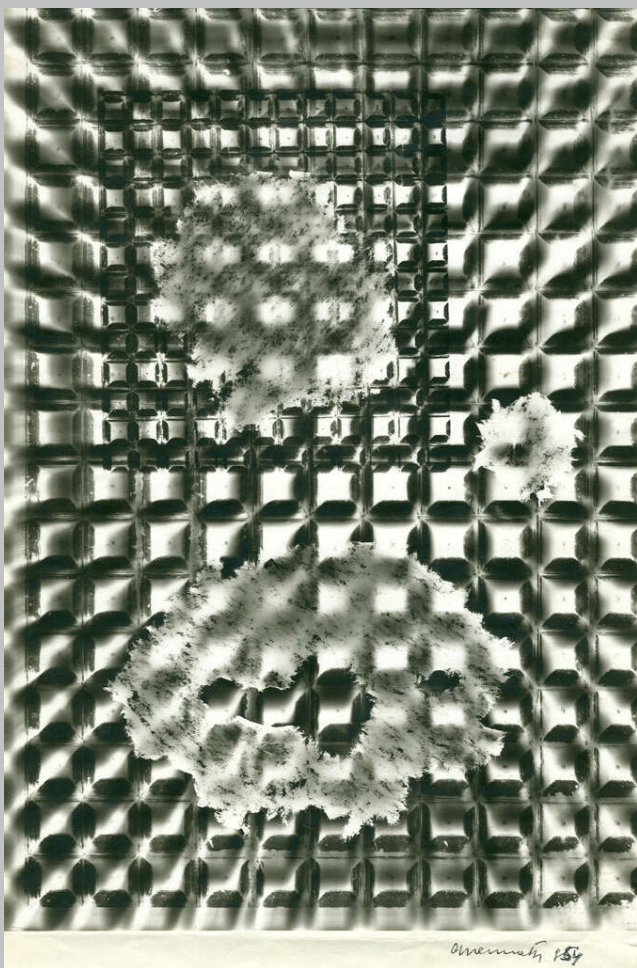
Fotogramm – 1947, papír, fotogram, 69x69 cm



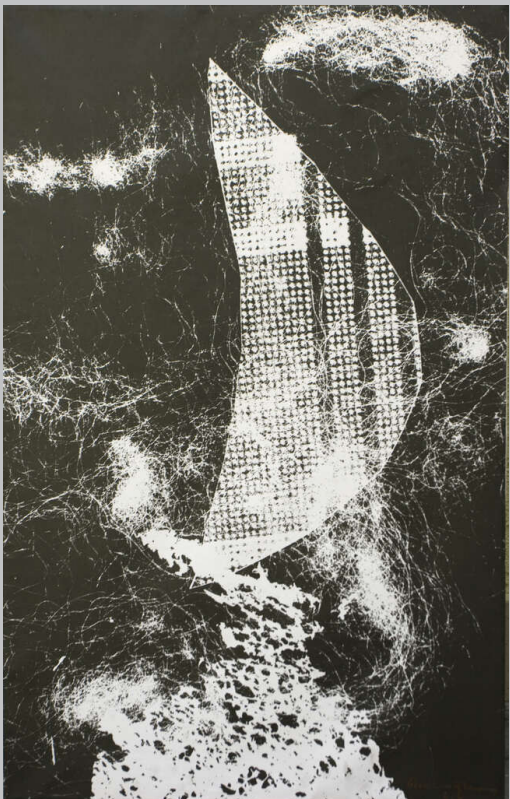
Fotogramm – 1952, papír, fotogram, 67x67 cm



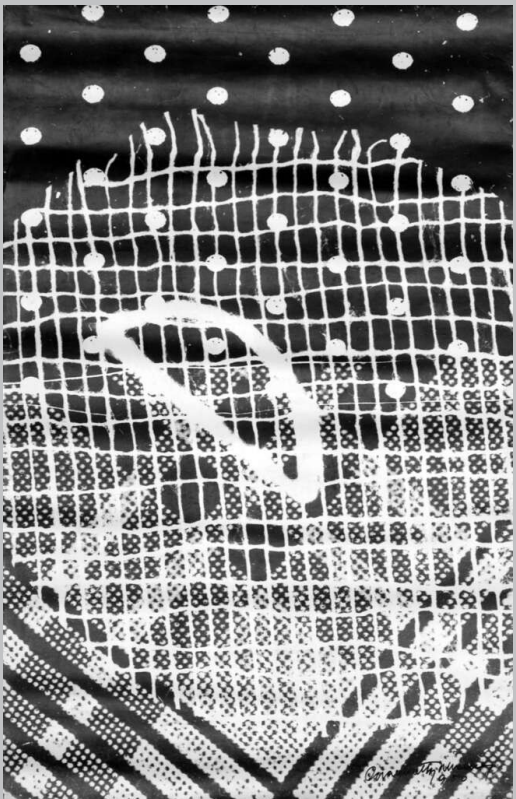
Rácsszerkezet – 1953, papír, fotogram, 29,4x19,1 cm



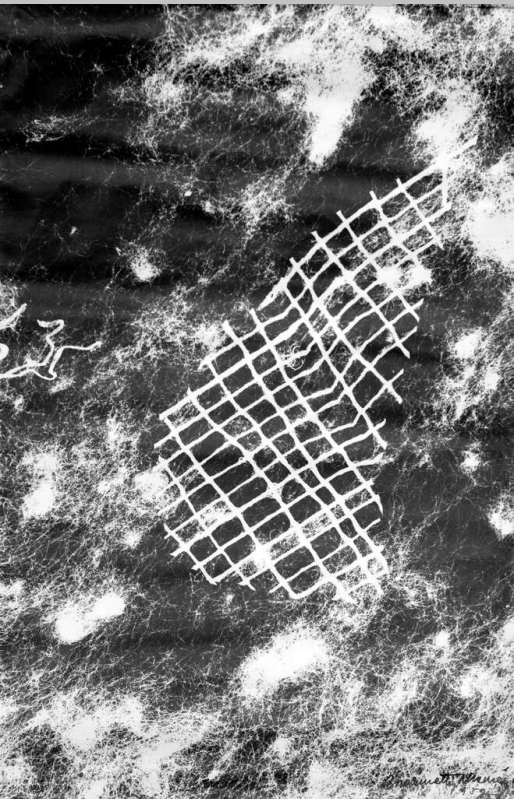
Variáció – 1954, papír, fotogram, 27,6x19,2 cm



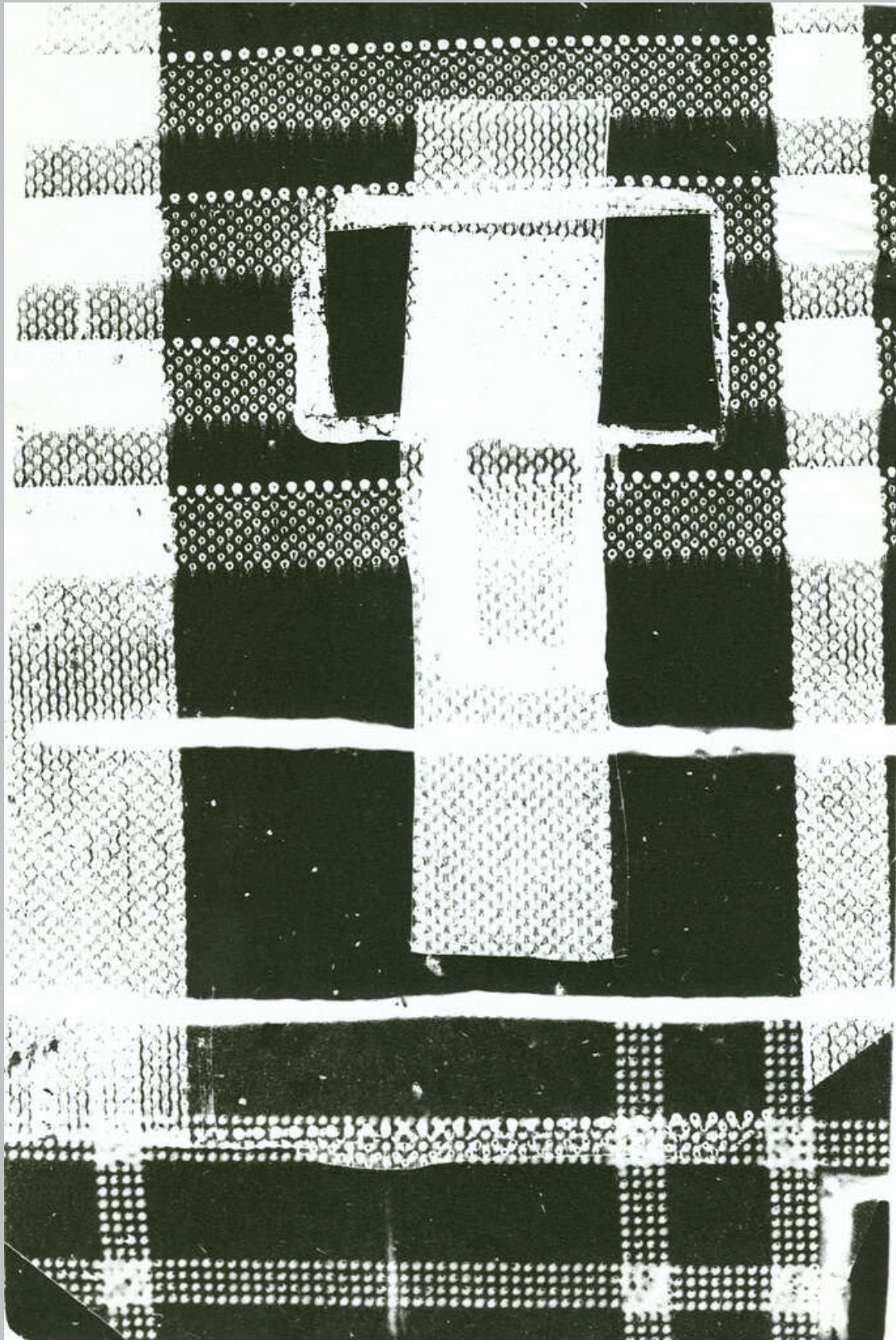
Fotogram VI.
1954, papír, fotogram
95,5x60,9 cm



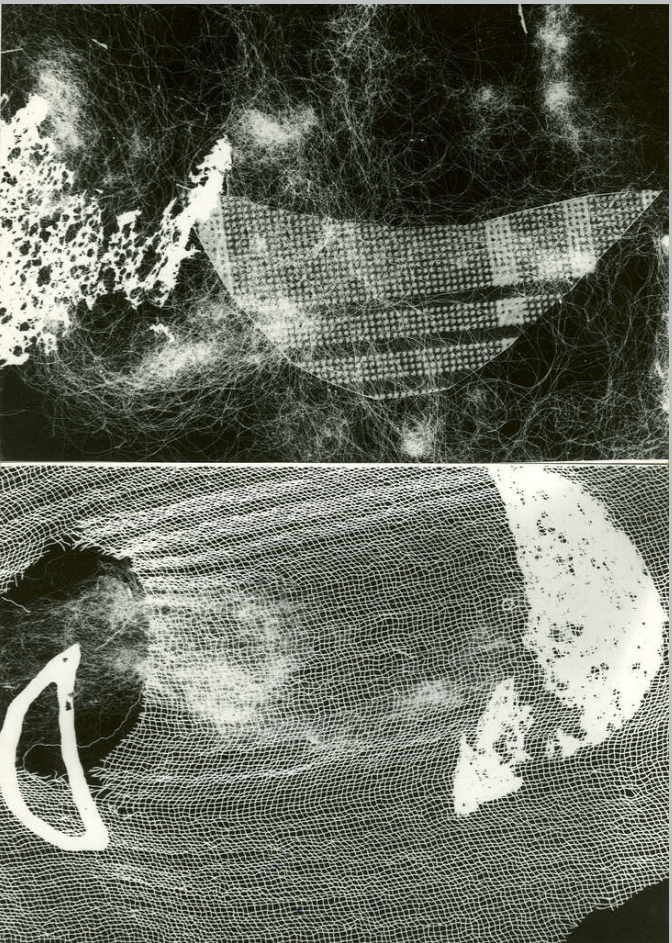
Fotogramm
1950, papír, fotogram
160x100 cm



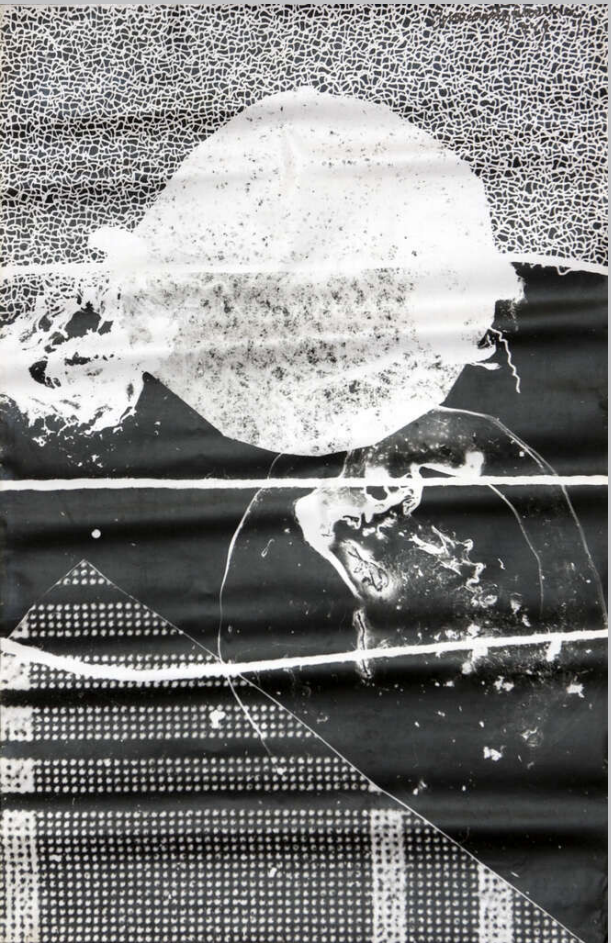
Fotogramm
1952, papír, fotogram
160x100 cm



Fotogram – 1951, papír, fotogram, 29,5x20,9 cm



Kozmikus
1953, papír, fotogram, 25,4x18 cm



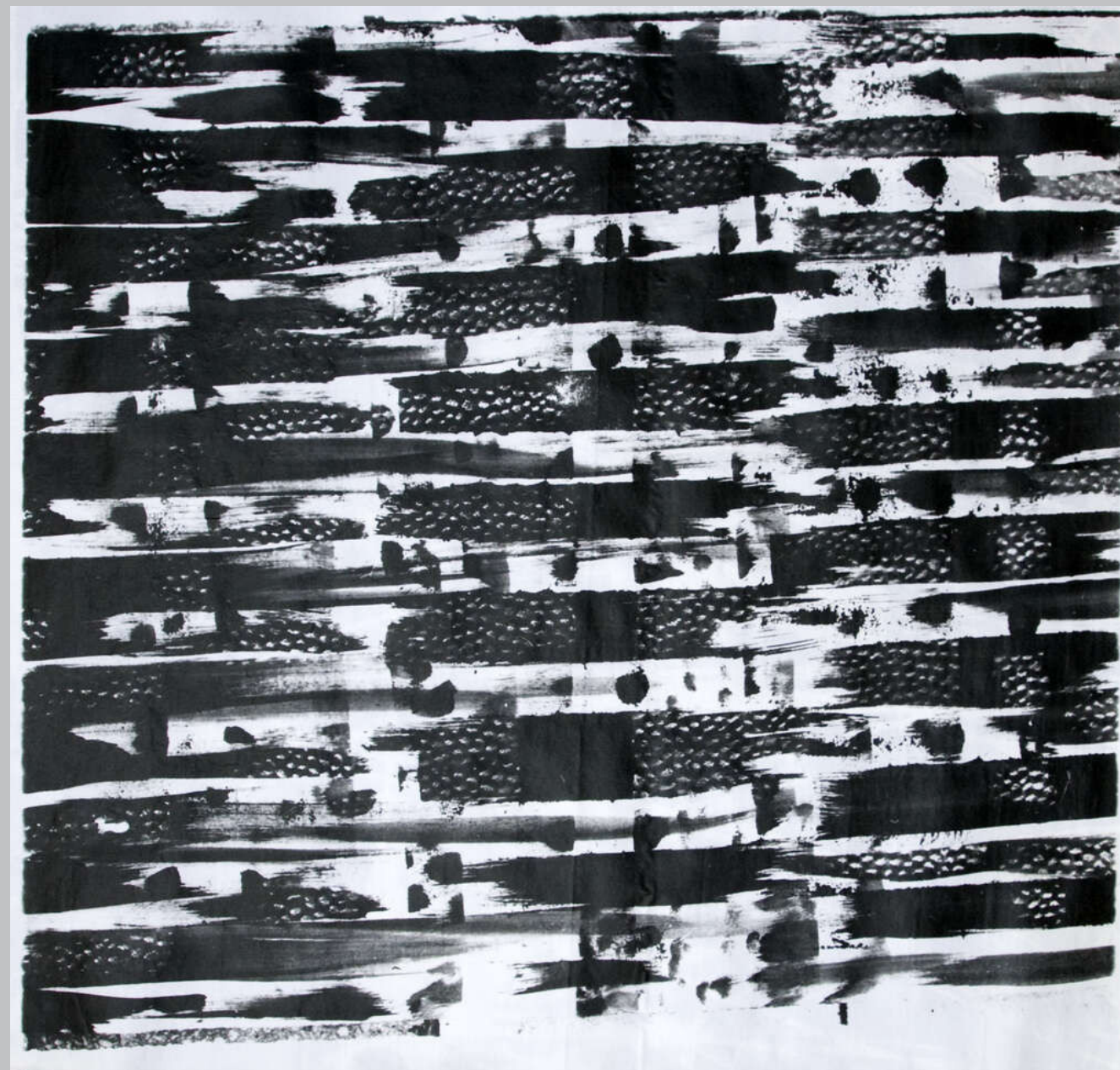
Fotogramm
papír, fotogram, 160x100 cm



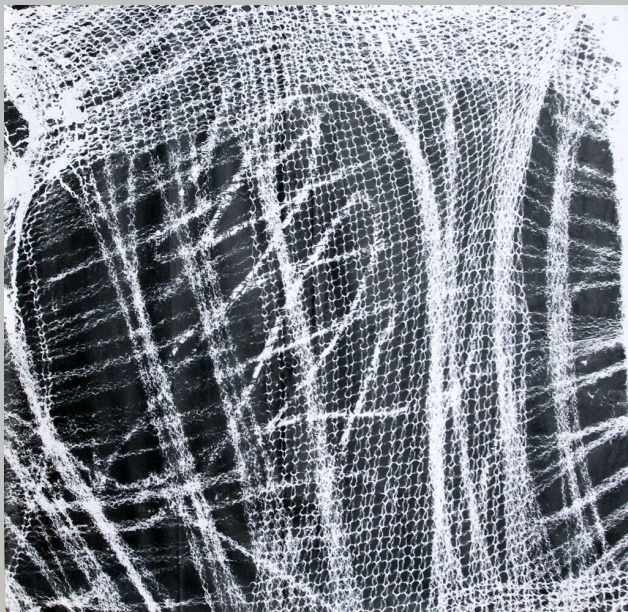
Fotogramm
1952, papír, fotogram, 197x200 cm



Fotogramm
papír, fotogram, 110x100 cm



Fotogramm – papír, fotogram, 102x110 cm



Fotogramm
papír, fotogram, 101x110 cm

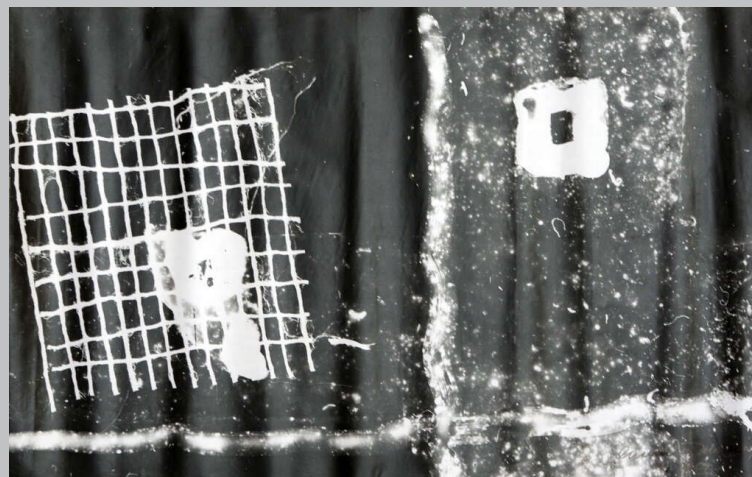
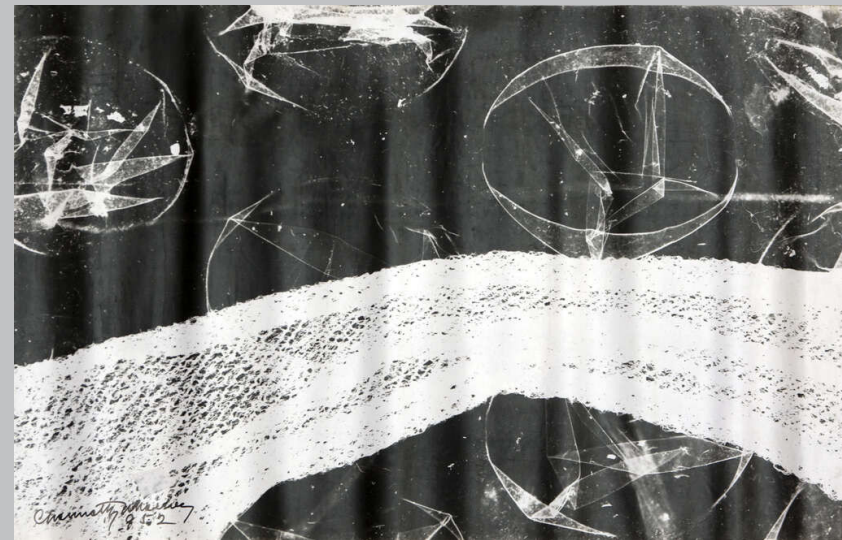


Fotogramm
papír, fotogram, 100x110 cm



Fotogramm – papír, fotogram, 120x101 cm

Fotogramm
1952, papír, fotogram, 100x160 cm



Fotogramm
1950, papír, fotogram, 100x160 cm



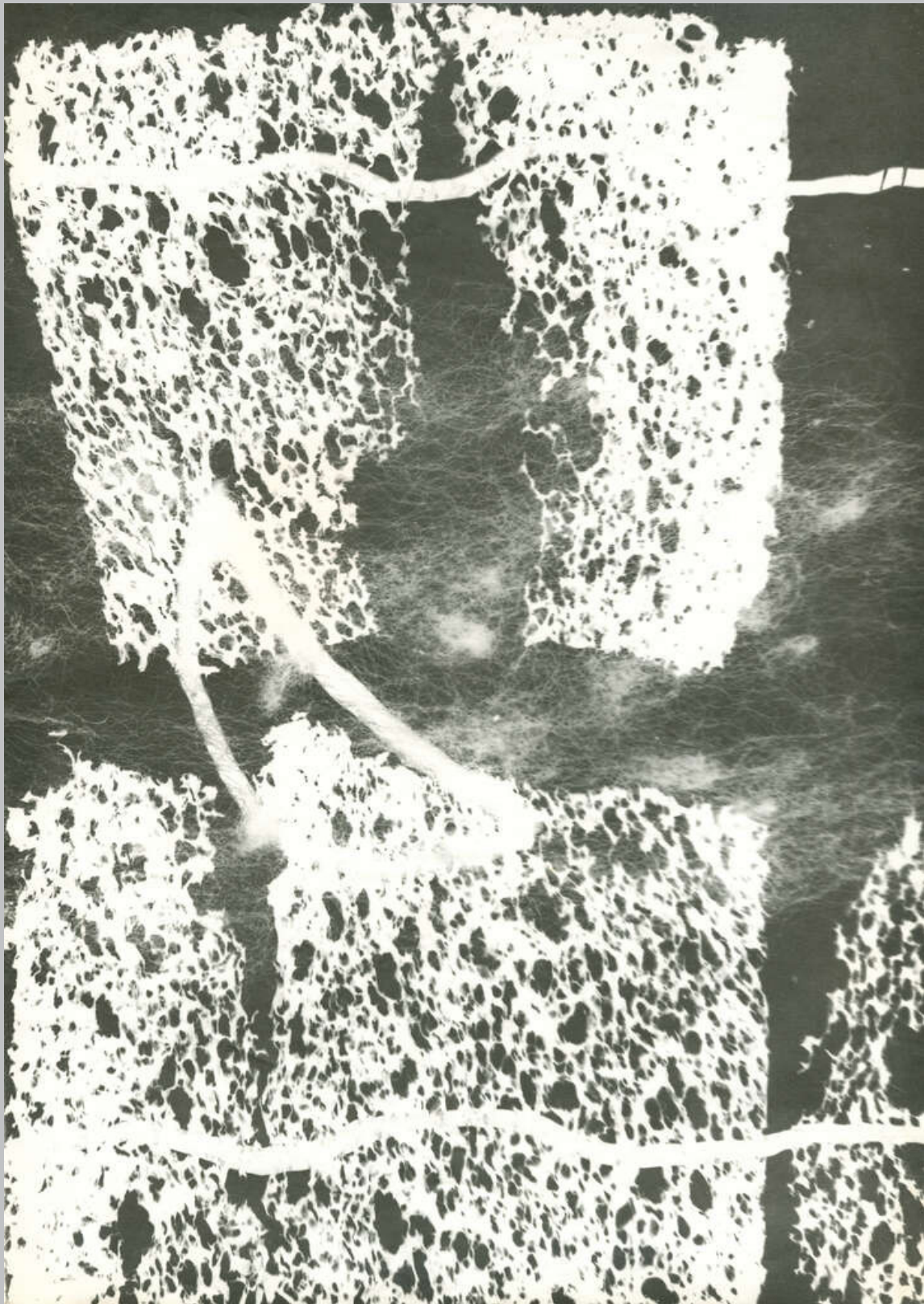
Fotogramm
papír, fotogram, 47x72,5 cm



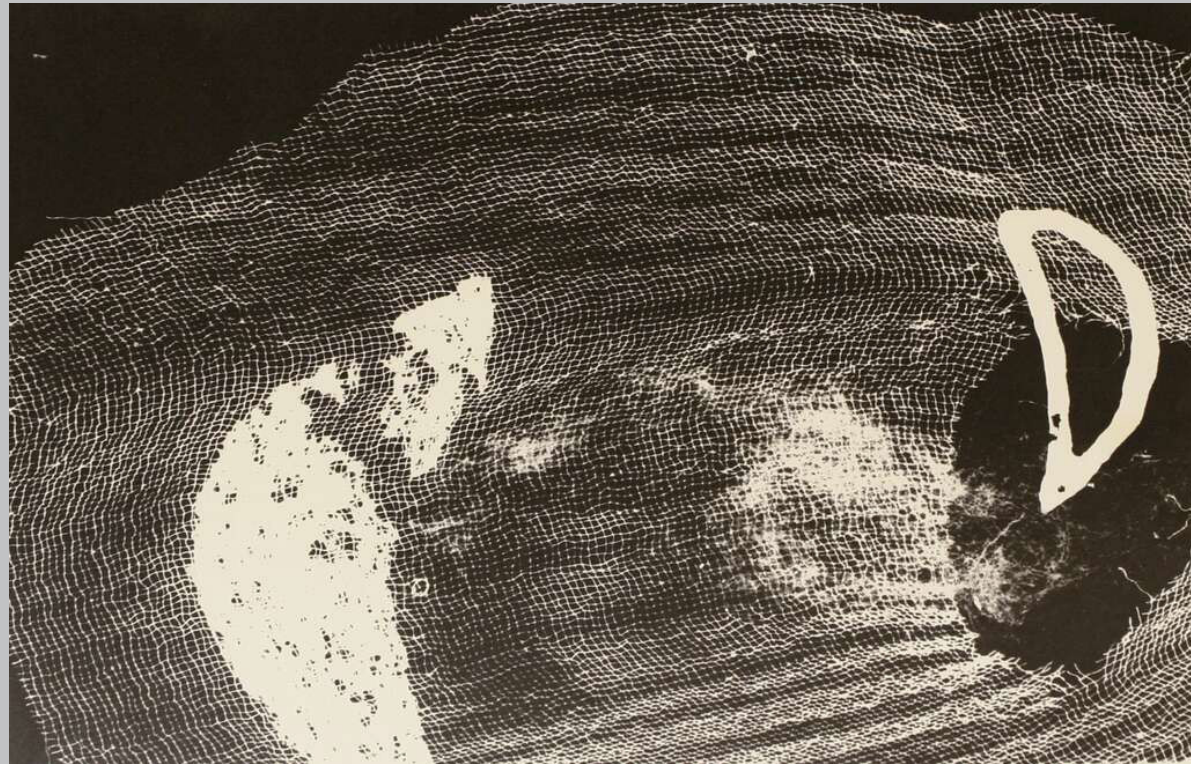
Fotogram 4. – papír, fotográfia, 21x30 cm (részlet)



Fotogram 4. – papír, fotográfia, 21x30 cm (részlet)

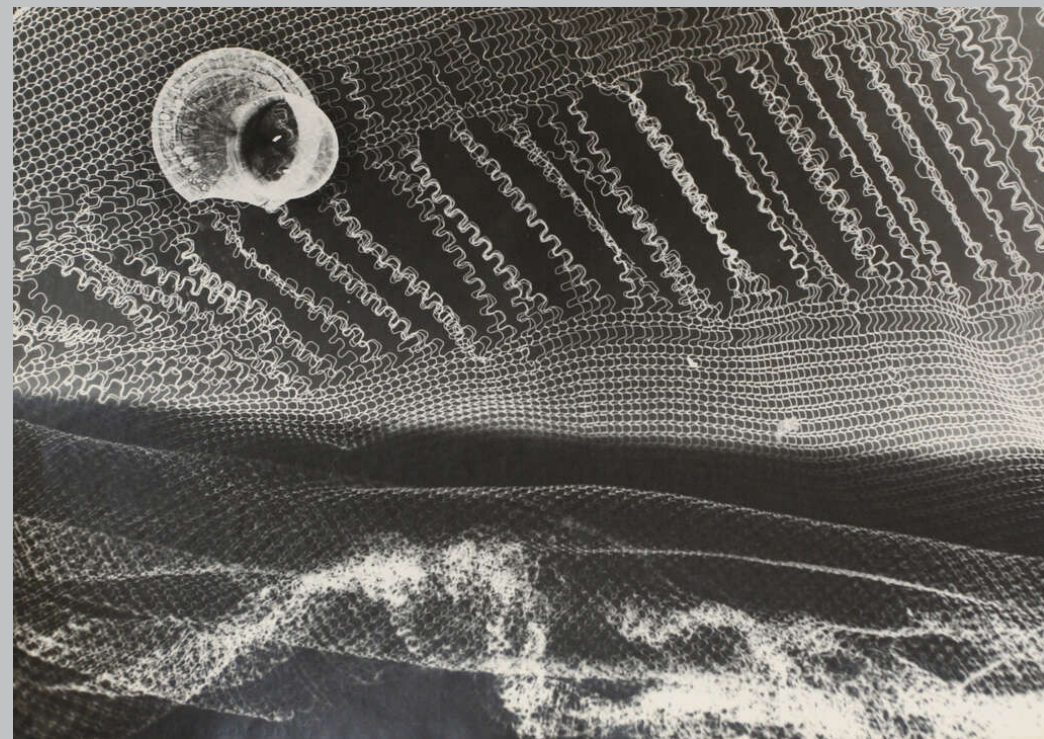


Ritkulás holddal – 1953, papír, fotogram, 30x21 cm



Kozmikus világ – 1953, papír, fotogram, 17,8x27 cm

Az űrben – 1953, papír, fotogram, 21x30 cm





Testek vég nélkül
1950, papír, szitanyomat, 65,5x50 cm



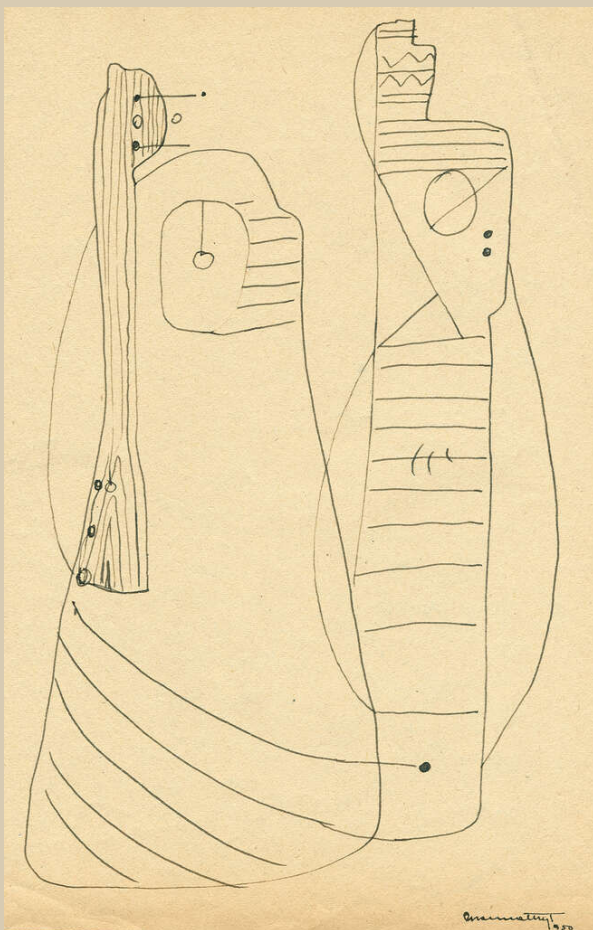
Akt tükör előtt
1950, papír, szitanyomat, 65,5x50 cm



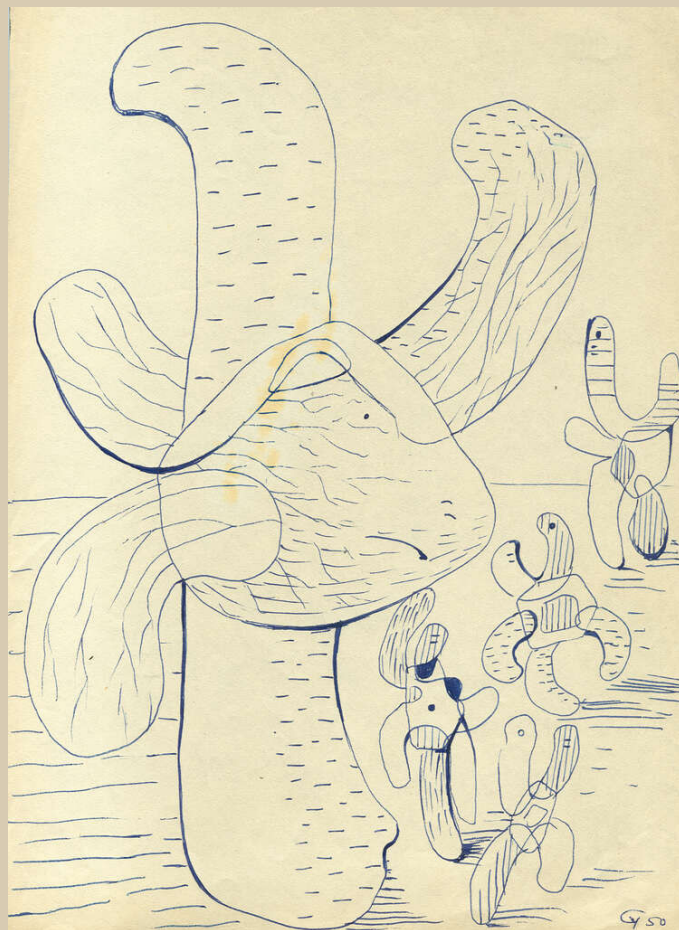
A törvény
1950, papír, szitanyomat, 65,5x50 cm



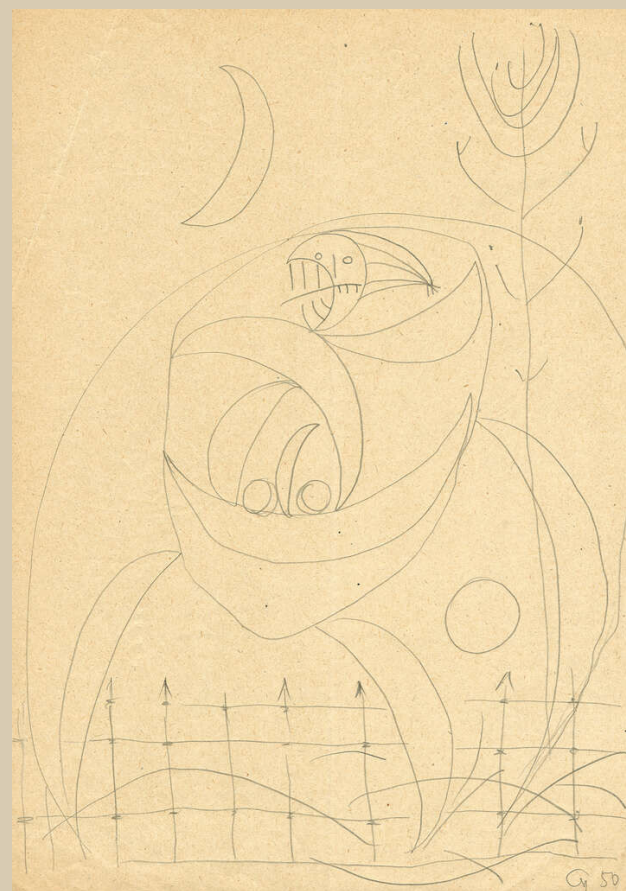
Két világrész
1950, papír, szitanyomat, 65,5x50 cm



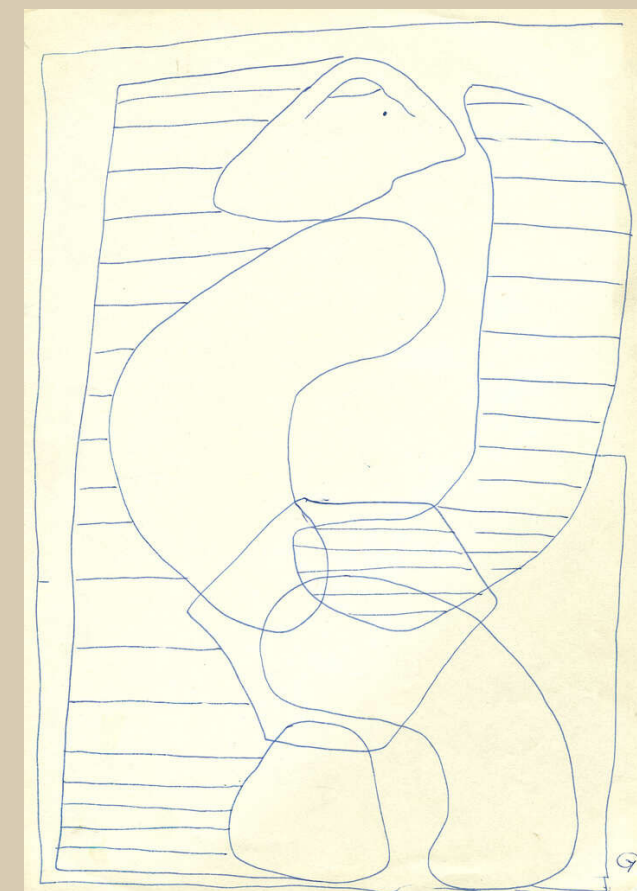
Keleti asszonyok
1950, papír, tusrajz, 29,5x21,1 cm



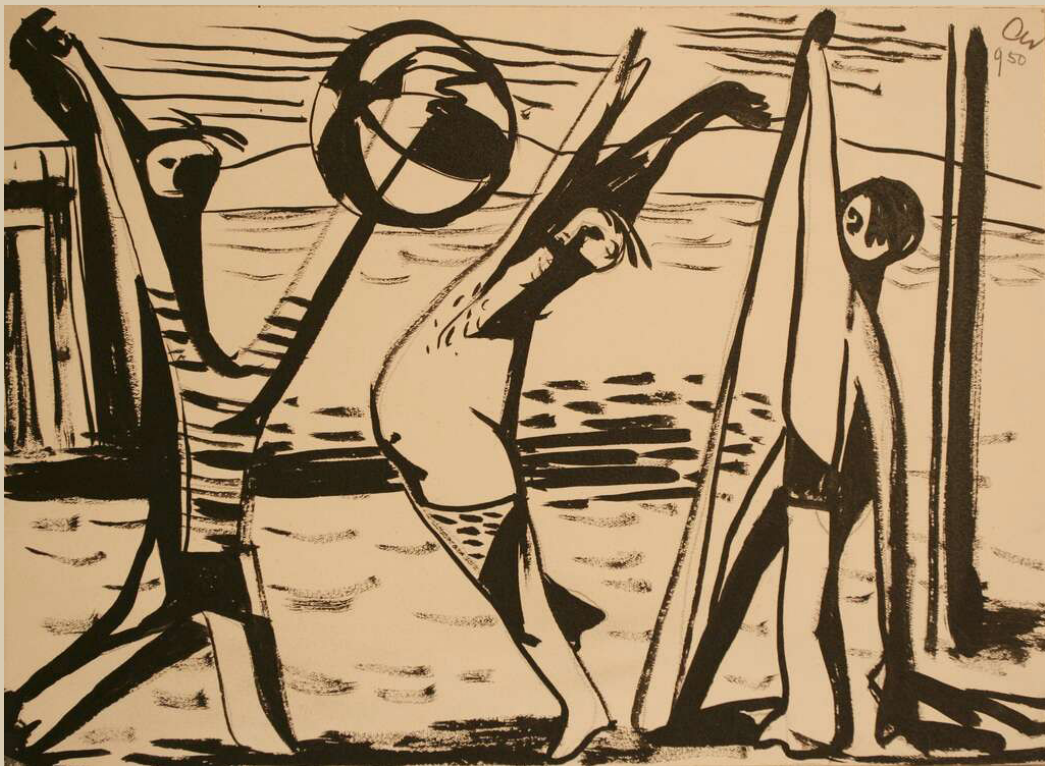
Tánc a bálvány körül
1950, papír, golyóstoll, 29,7x21,4 cm



Utas és holdvilág
1950, papír, ceruza, 29,5x20,9 cm

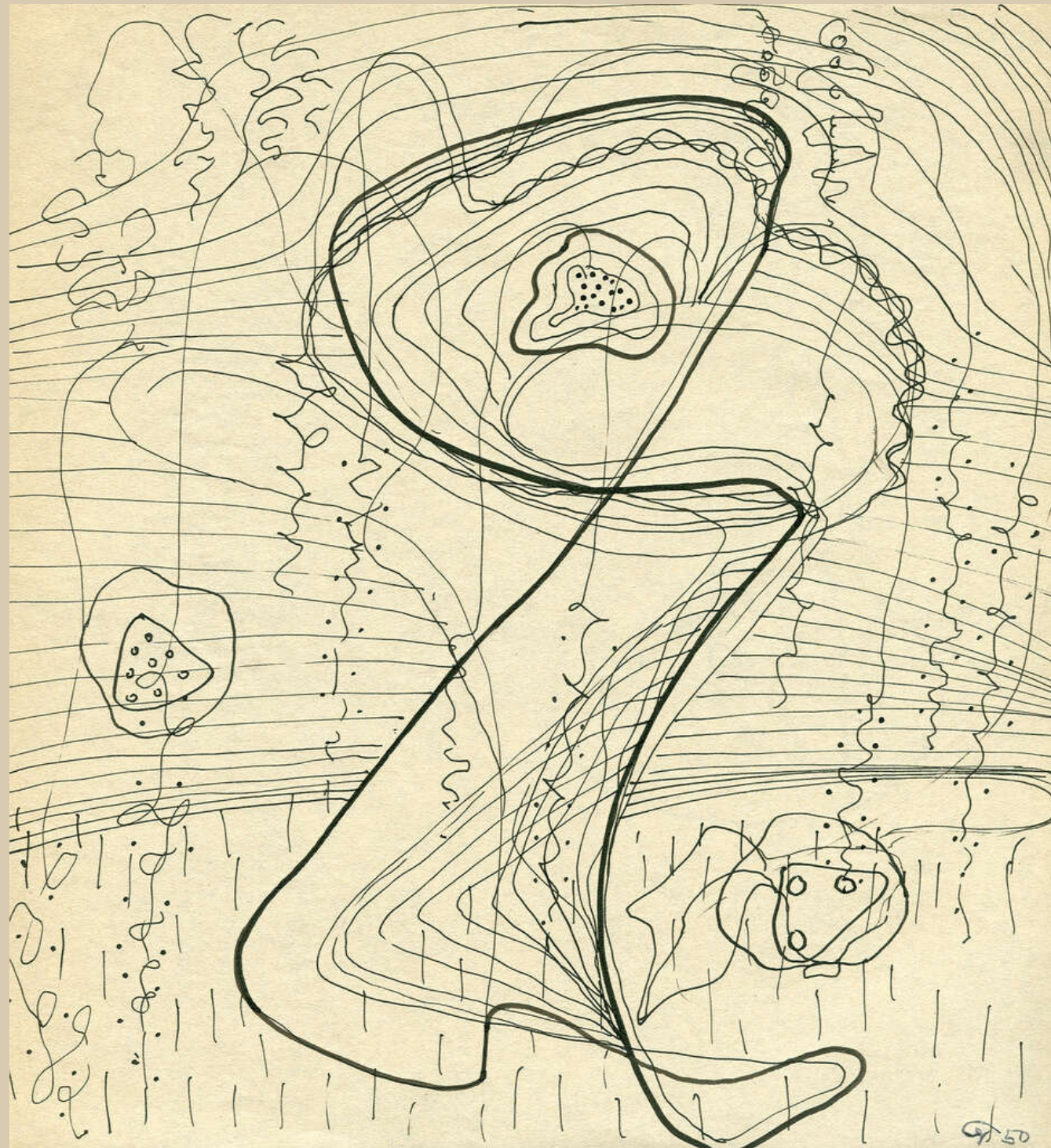


Képvázlat
1950, papír, golyóstoll, 29,6x21,1 cm

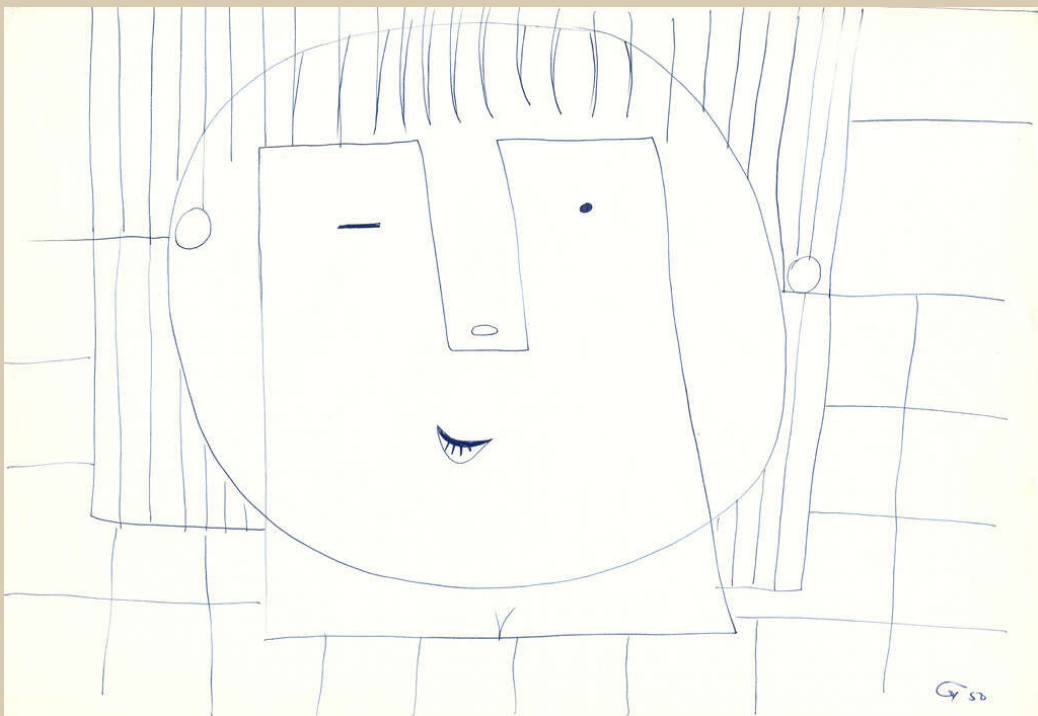


Cím nélkül – 1950, papír, tus, 21x29 cm

Vonulatok – 1950, papír, tusrajz, 20,9x30 cm

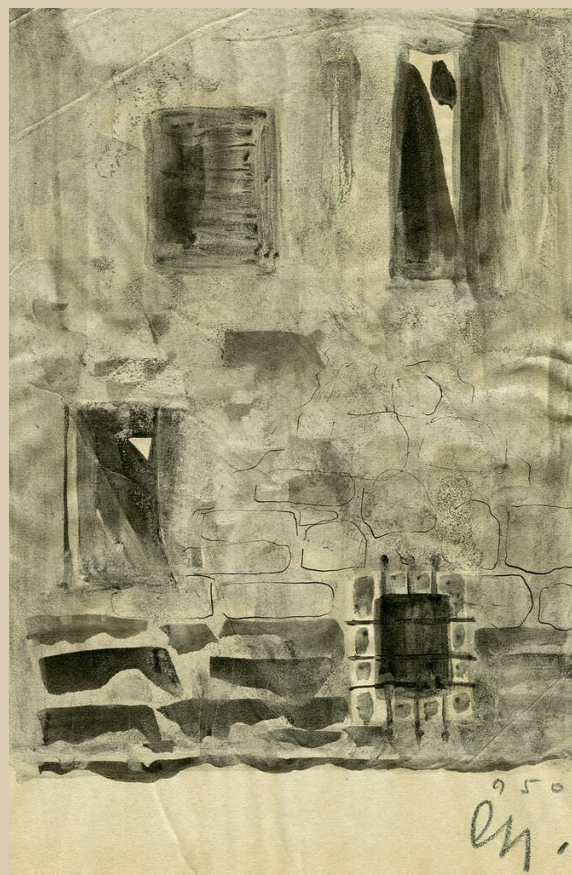


Vonalhalmazok ritmusa – 1950, papír, golyóstoll, 23,3x21,8 cm

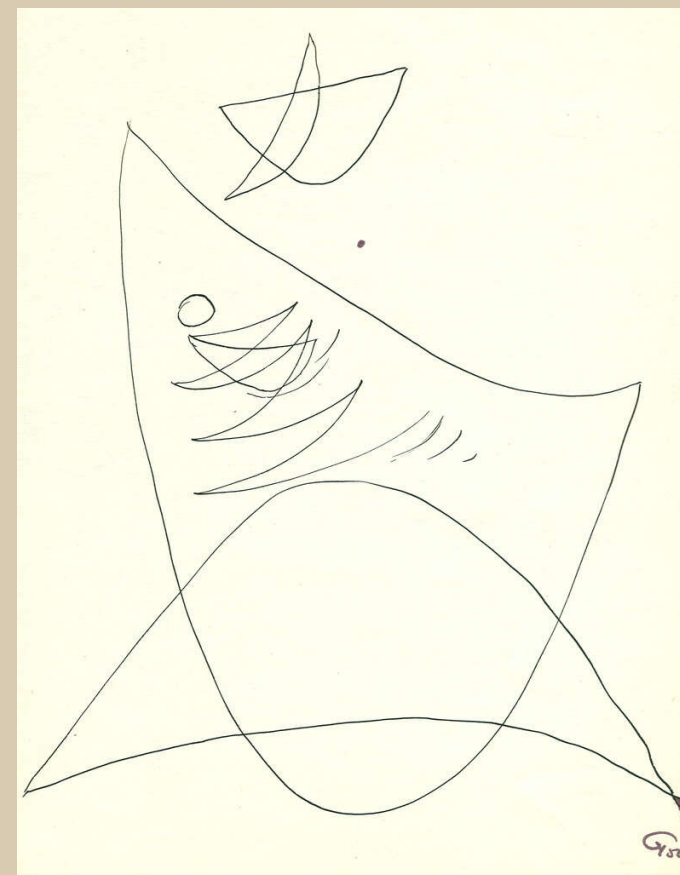


Mosolygó férfi – 1950, papír, golyóstoll, 21x29,6 cm

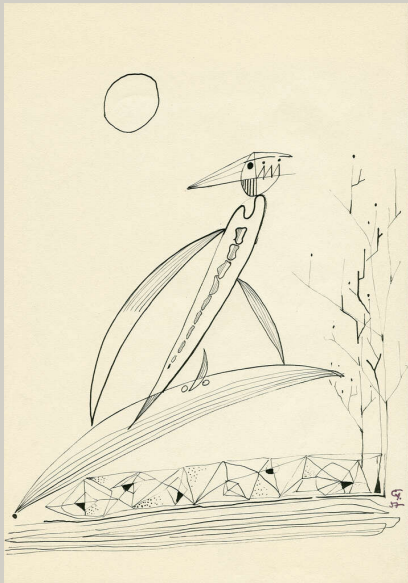
Négyzetes oszlopok – 1950, papír, kollázs, 10x15,7 cm



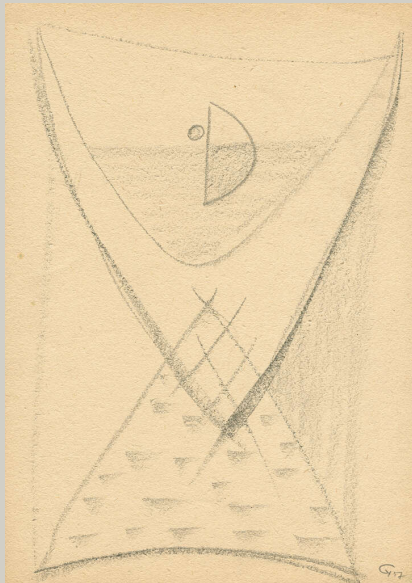
Házfal
1950, papír, tusrajz, 18,6x12,2 cm



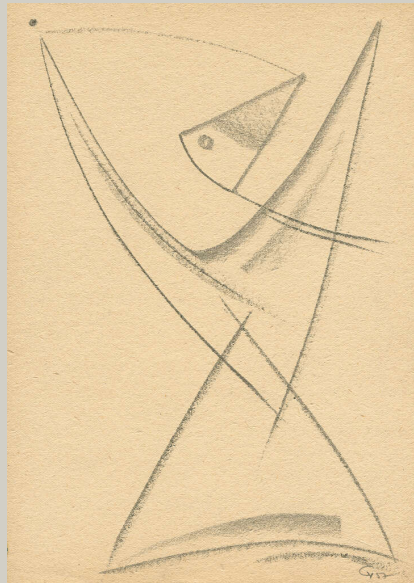
Repülés kötődés
1950, papír, golyóstoll, 28,7x20,4 cm



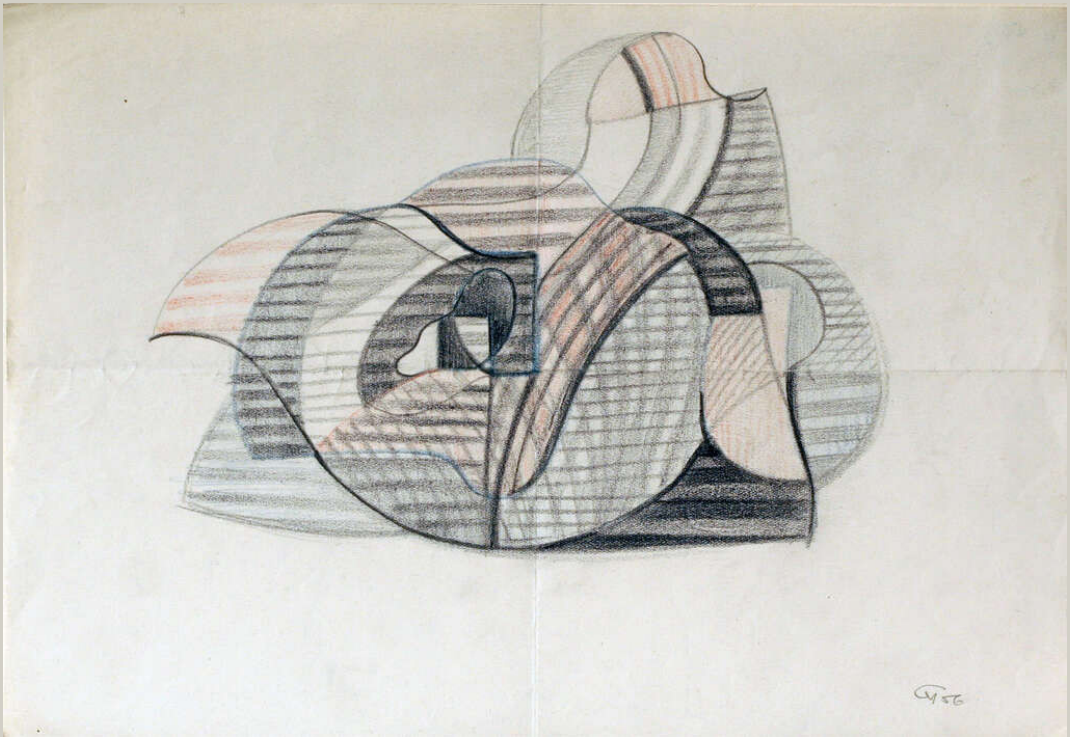
Mesemadár
1957, papír, tusrajz
23,2x18,9 cm



Ágáló figura I.
1957, papír, ceruza
28,1x19,7 cm



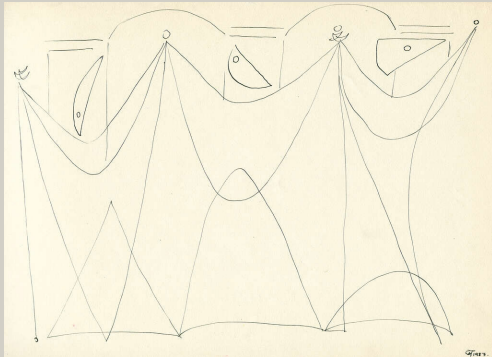
Ágáló figura IV.
1957, papír, ceruza
28,1x19,7 cm



Organikus halmaz – 1956, papír, ceruza, 21x29,6 cm



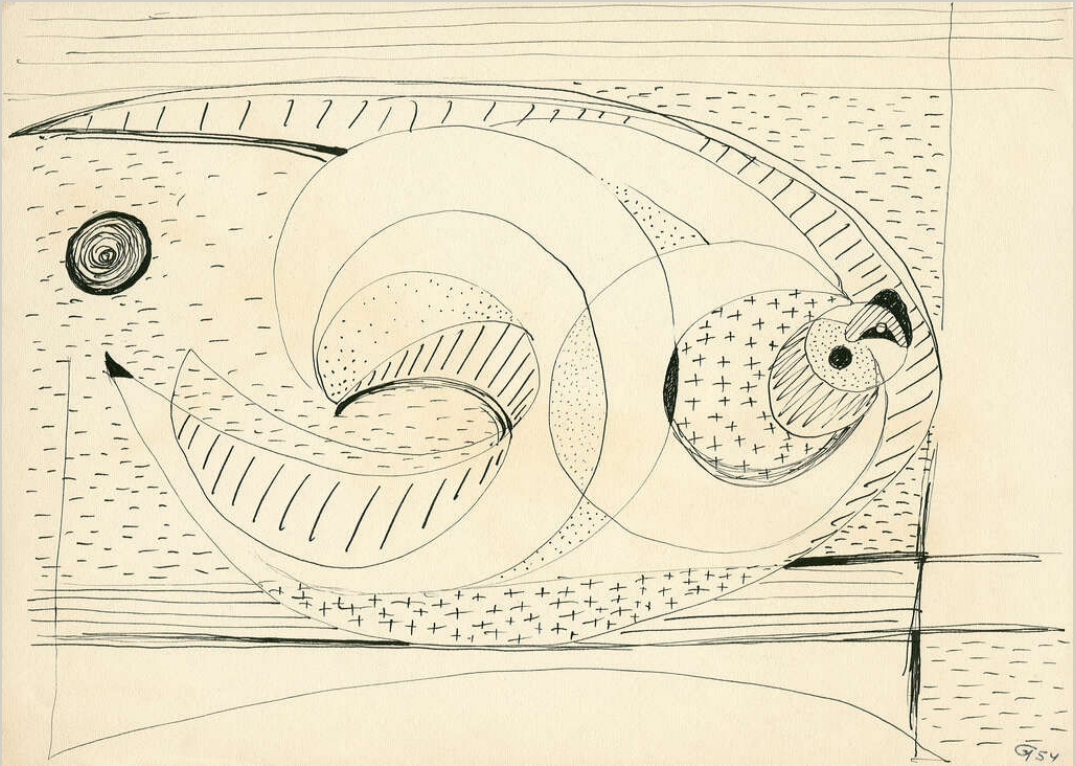
Viadal II.
1951, papír, golyóstoll
21x30,5 cm



Három sámán
1957, papír, golyóstoll
20,9x29,7 cm



Békakirály
1951, papír, golyóstoll
30,4x21 cm



Koncentrikus mozgás – 1954, papír, golyóstoll, 21x29,6 cm



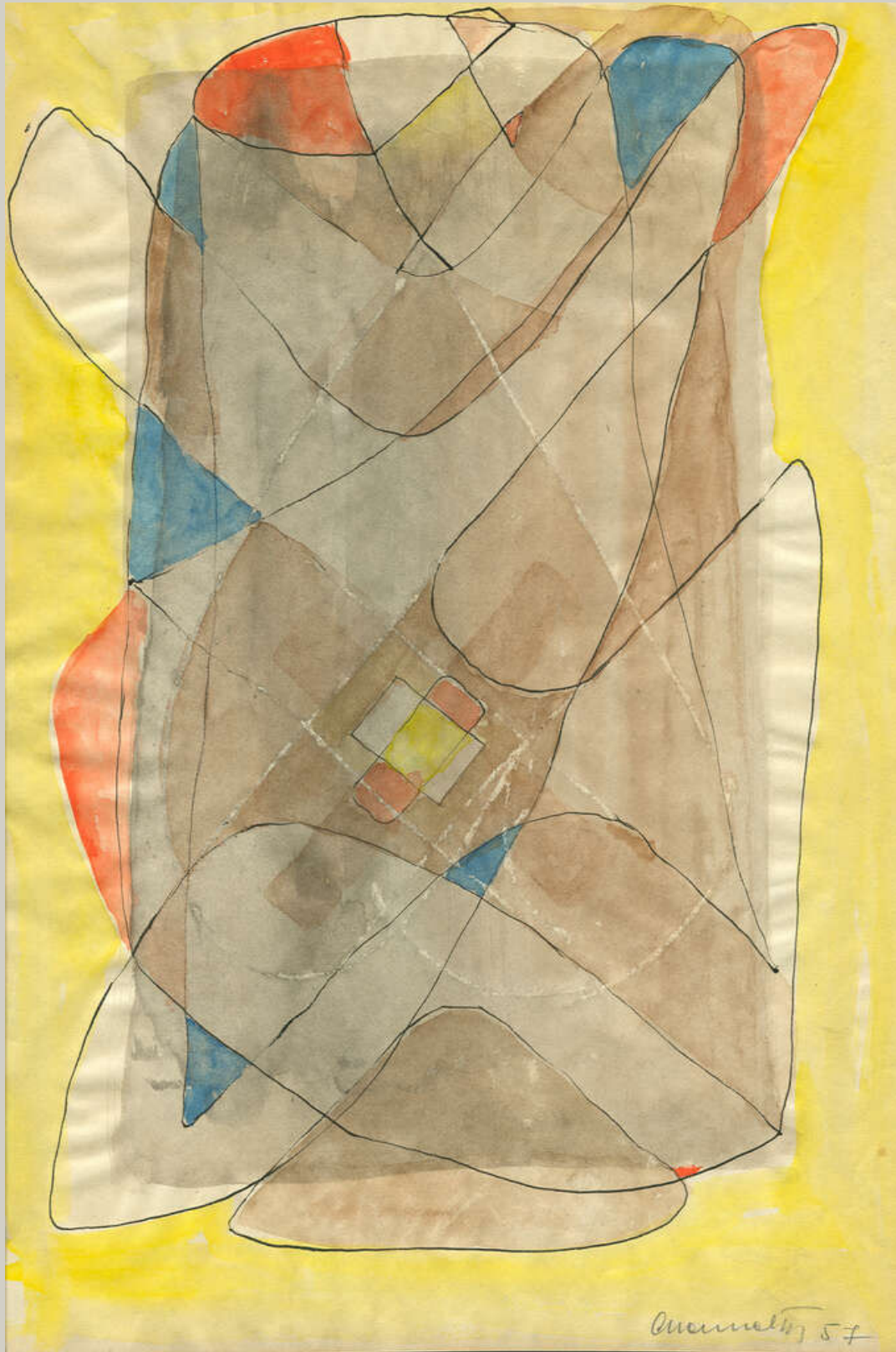
Cím nélkül – 1957, papír, tus, 29,8x21 cm



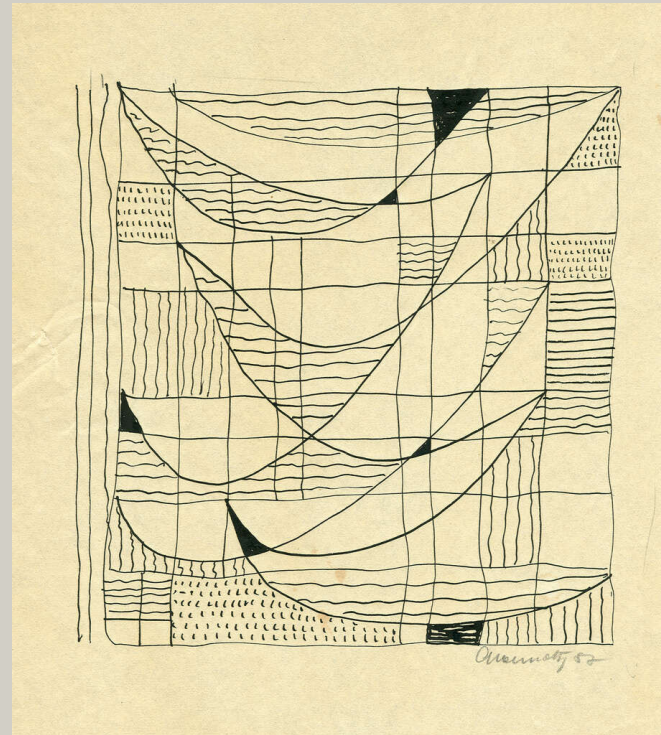
Cím nélkül – 1957, papír, akvarell, 21x30 cm

Cím nélkül – 1957, papír, akvarell, 21x30 cm



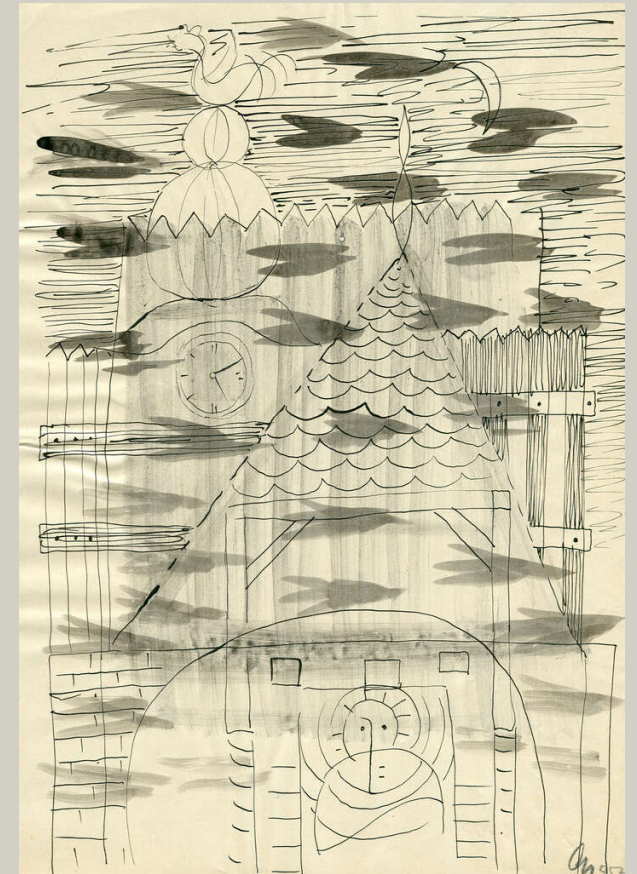
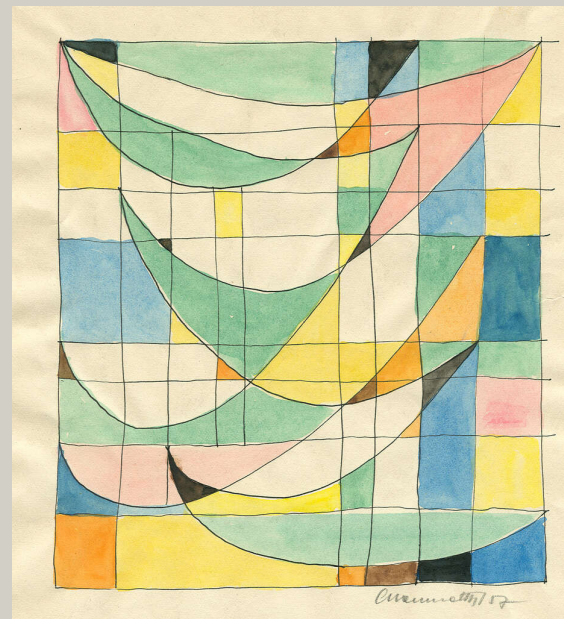


Zárt alakzat – 1957, papír, akvarell, 28,5x19,5 cm



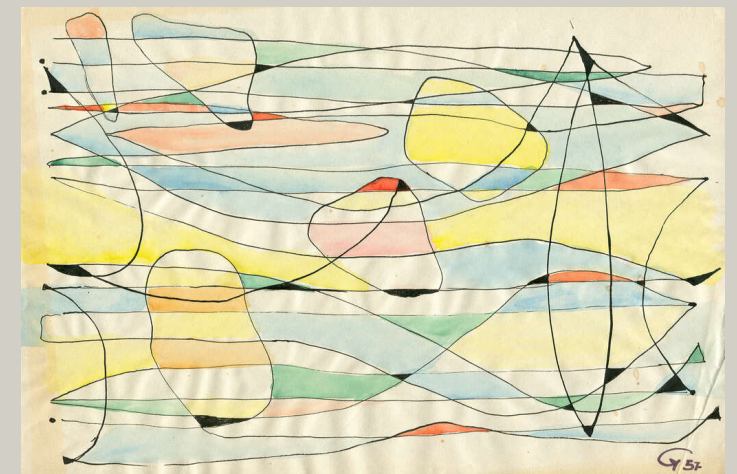
Ívelő formák konstruktív síkon III.
1957, papír, golyóstoll, 29,5x21,3 cm

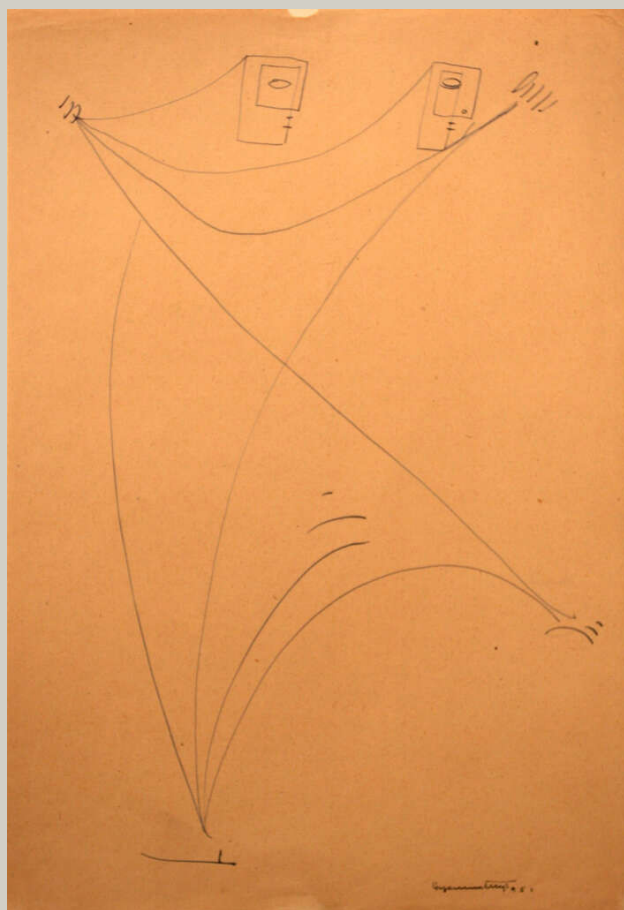
Ívelő formák konstruktív síkon II.
1957, papír, akvarell, 29,5x21,3 cm



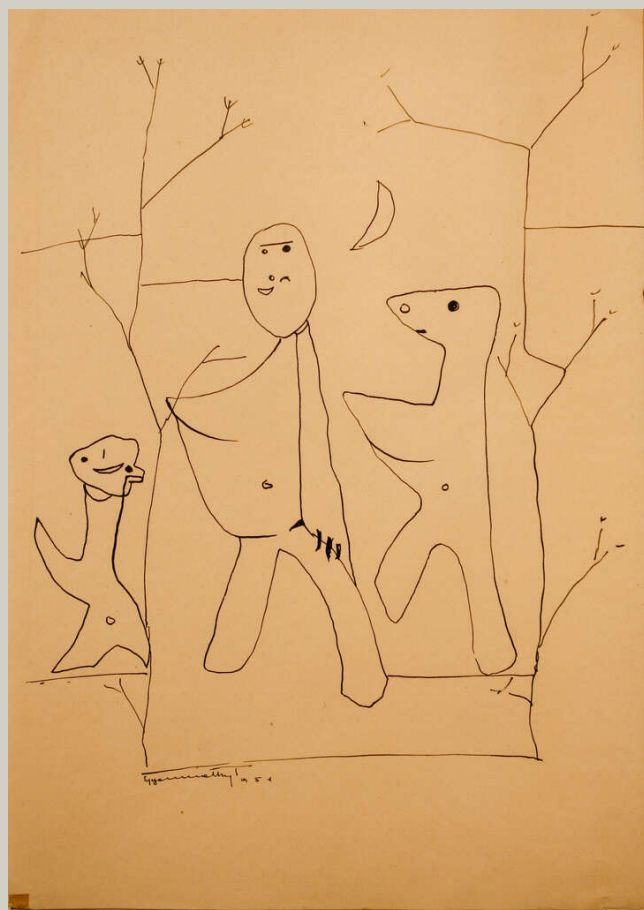
Templomok
1957, papír, tusrajz, 29,8x21 cm

Formák kapcsolata
1957, papír, akvarell, 19,6x28,6 cm

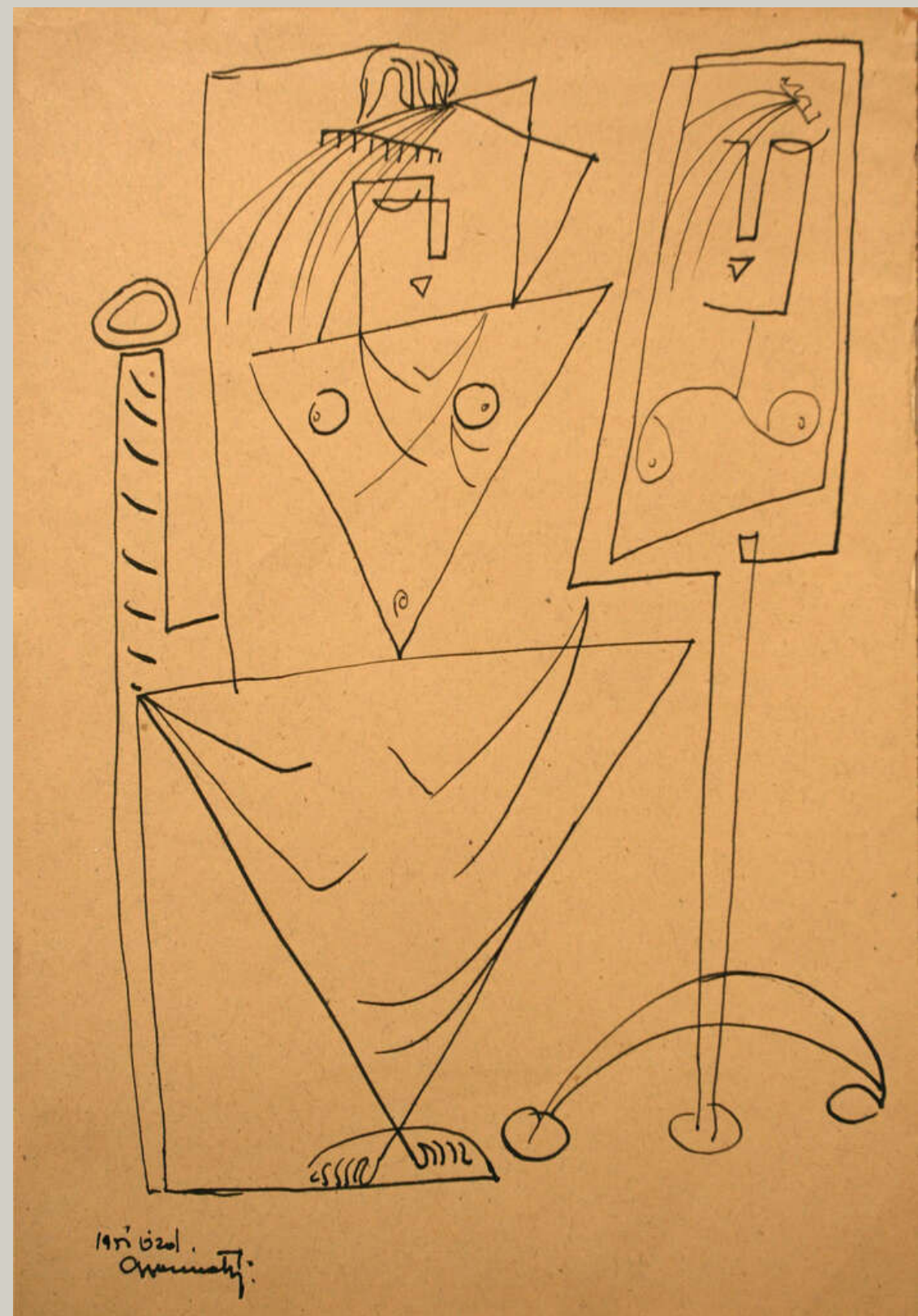




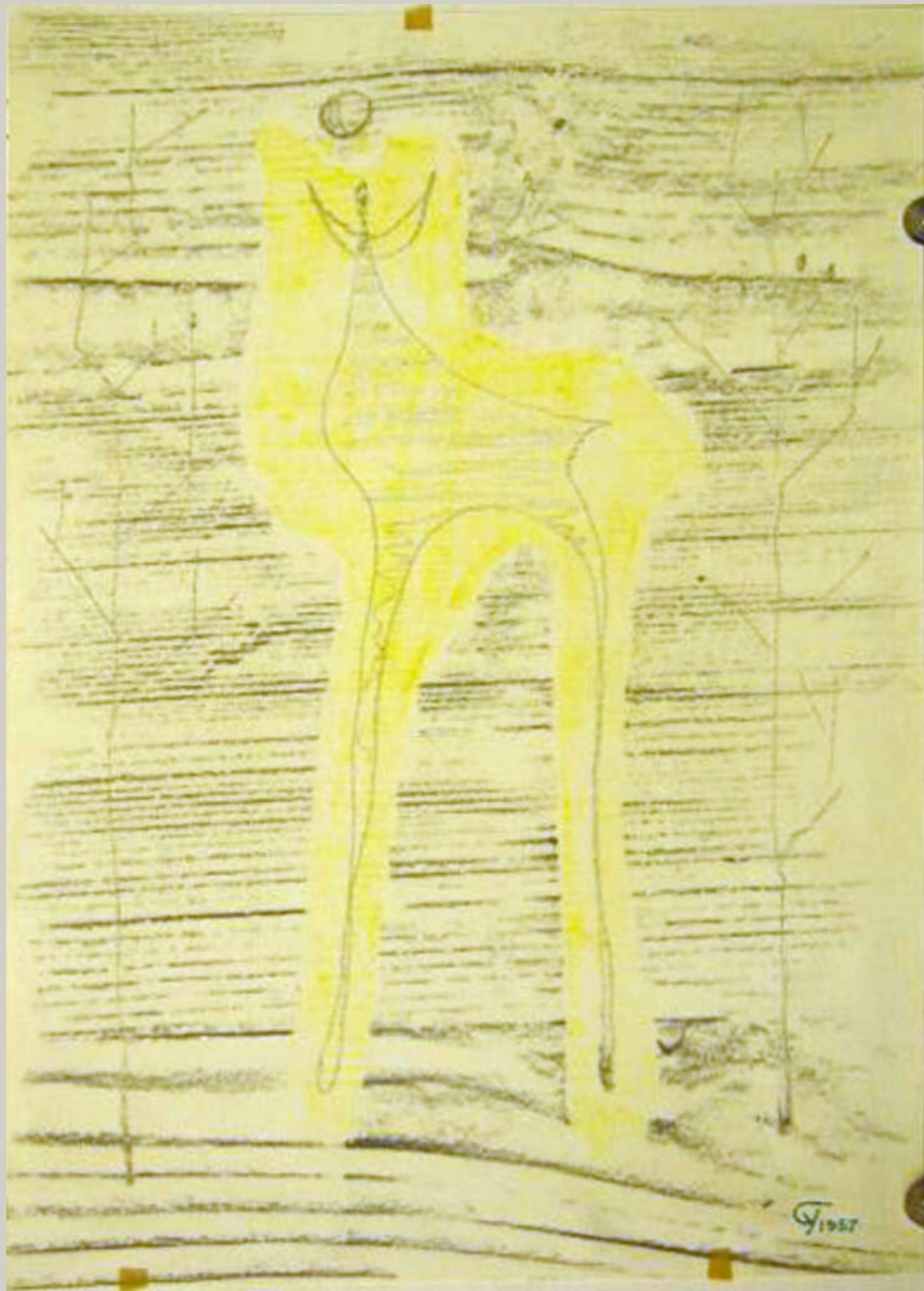
Cím nélkül
1951, papír, tus, 29,8x20,8 cm



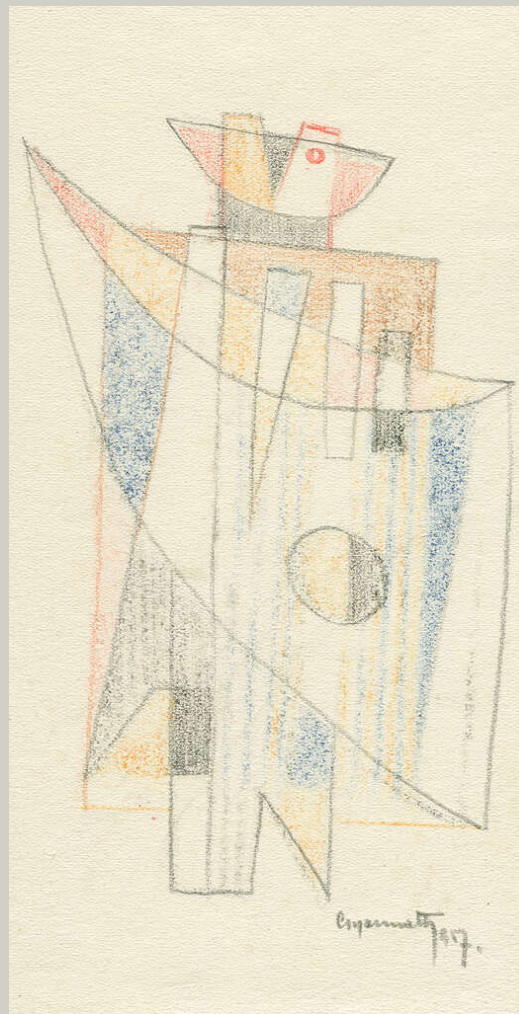
Cím nélkül
1957, papír, tus, 29,8x21 cm



Cím nélkül – 1951, papír, tus, 29x20 cm



Csodaszarvas 1957, papír, ceruza, 28x19,7 cm

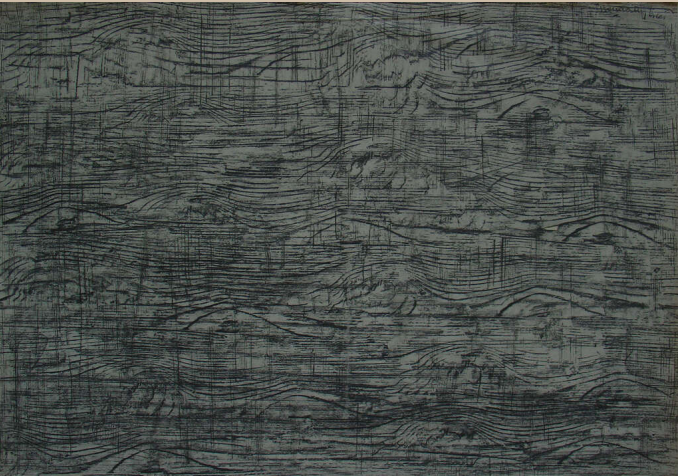
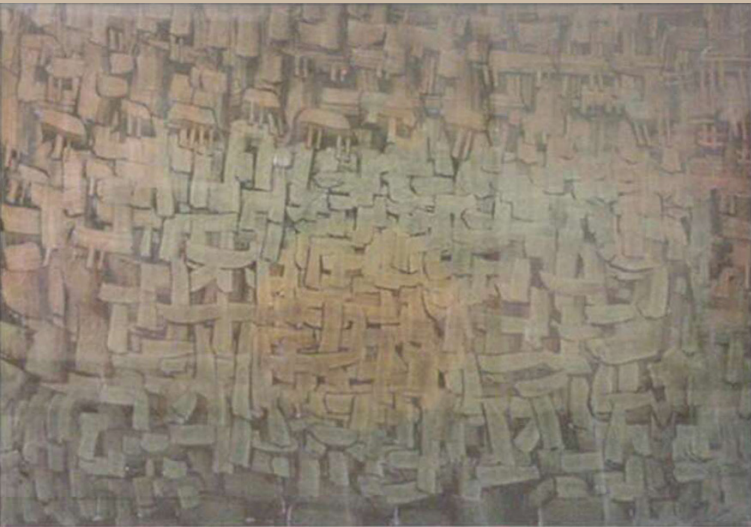


Zenebohóc III.
1957, papír, vegyes technika, 20,9x9,3 cm



Emberek-motívum II.
1953, papír, monotípia, 29,8x21 cm

Derengés
1961, papír, olaj, 44x62 cm

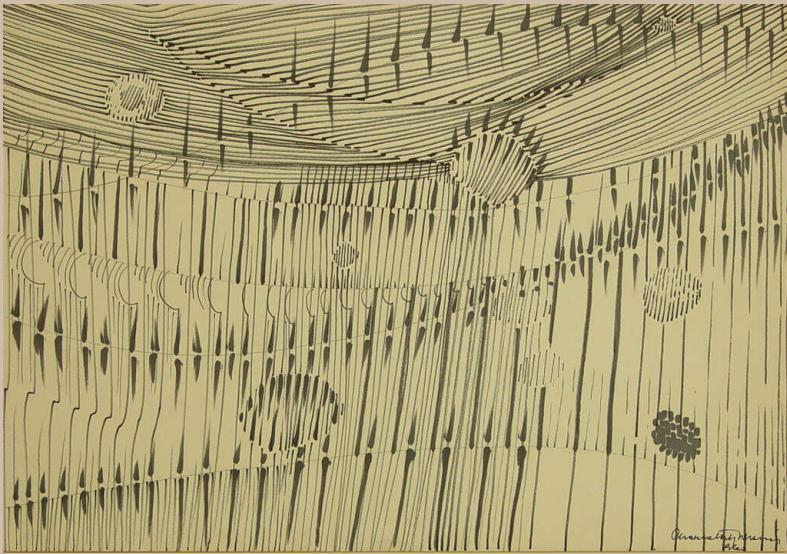


Cím nélkül (M616)
1961, papír, ceruza, 60x84 cm



Antropológia – 1961, papír, olaj, 44x62 cm

Lebegő és statikus
1960, papír, filctoll, 35,1x50,1 cm

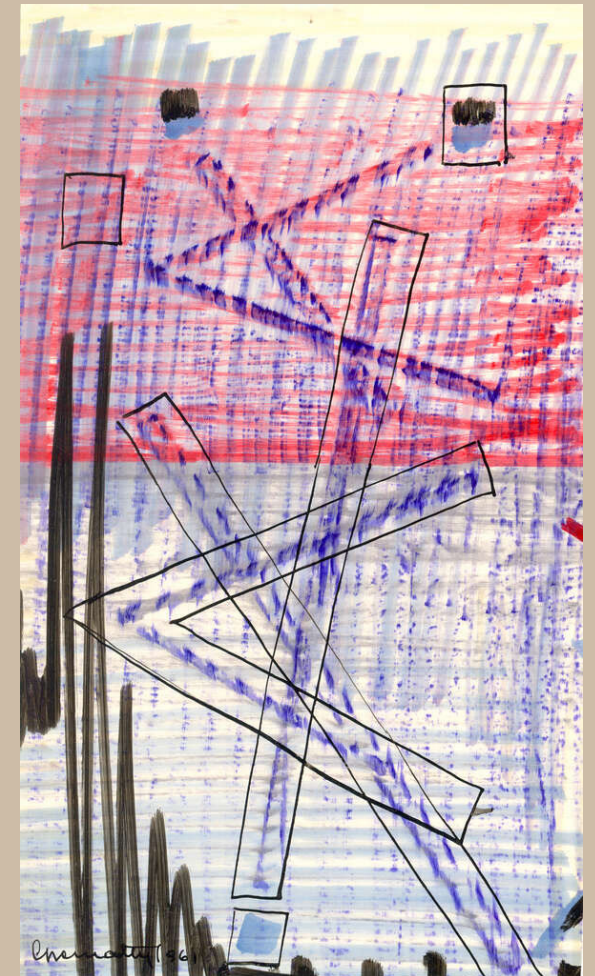




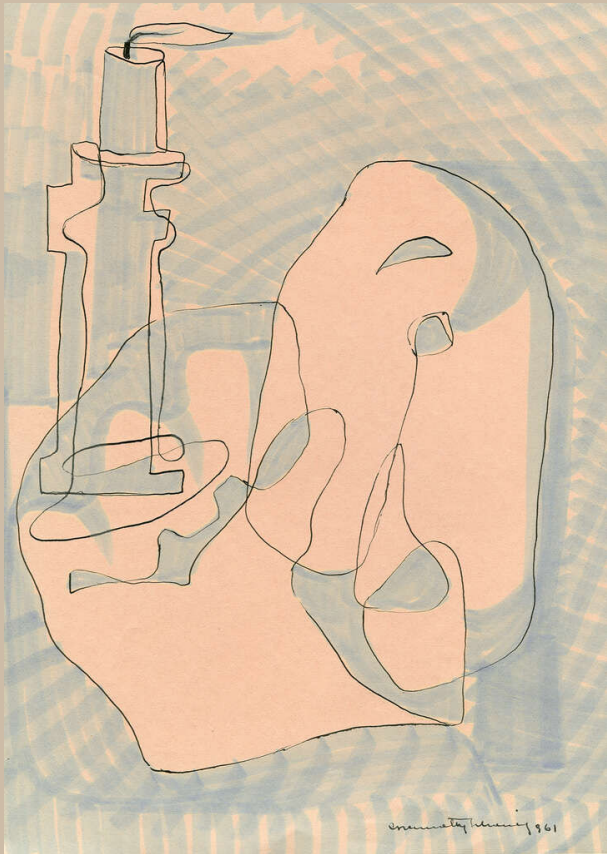
Kozmikus virág – 1961, papír, ceruza, 29,6x29,6 cm



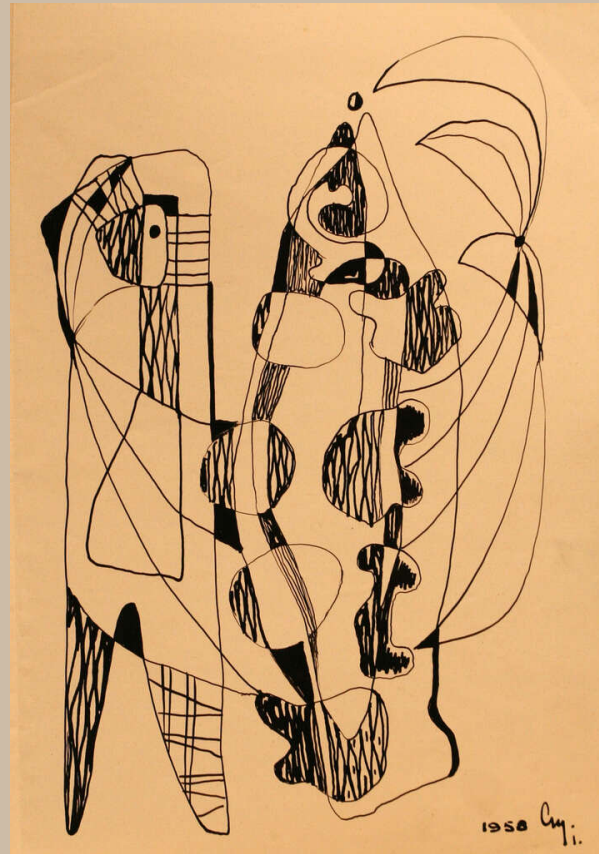
Négyzetes rendszer
1961, papír, filctoll, 23,8x13,7 cm



Ütköző egyenesek
1961, papír, filctoll, 22,3x13 cm



Gyertyalángnál
1961, papír, vegyes technika, 29,5x21,4 cm



Két bohóc
1958, papír, tusrajz, 21,7x15 cm

Nyiló levelek
1961, papír, vegyes technika, 22,5x24 cm



Hullámritmus
1960, papír, golyóstoll, 24,3x34 cm



Osztott effektusok I.
1958, papír, monotípia, 20,9x29,7 cm

Téli kristályszerkezet
1960, papír, monotípia, 21x29,7 cm





Kéz I.
1962, papír, monotípiá, 30x21 cm



Variációk kezem témára I.
1962, papír, monotípiá, 29,6x21 cm



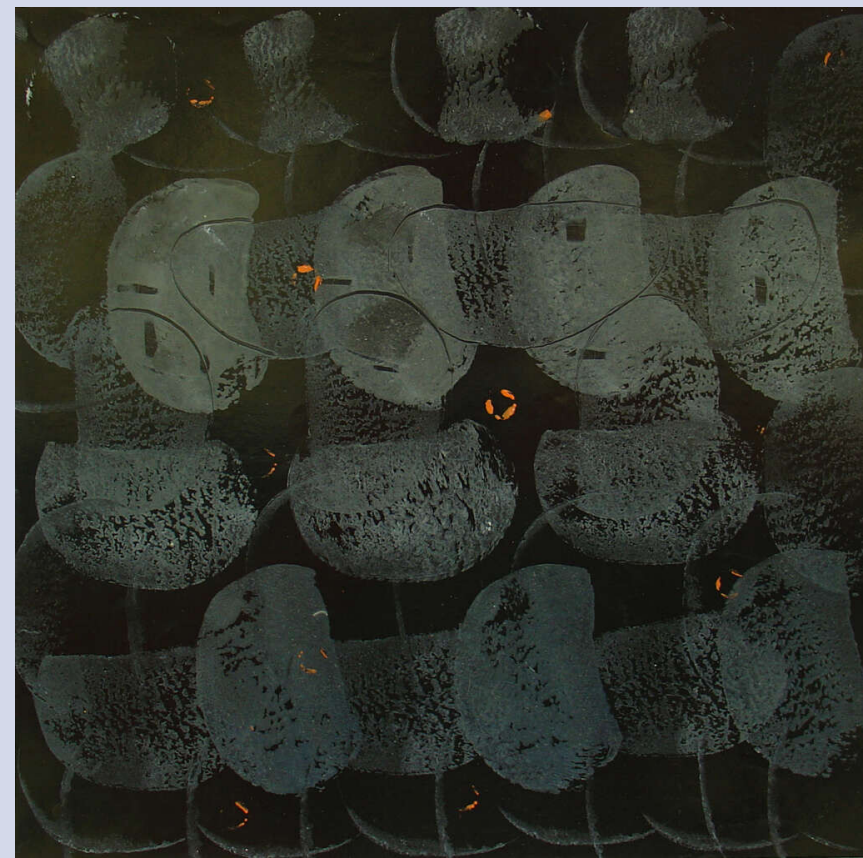
A kéz analízise
1962, papír, monotípiá, 21x30 cm



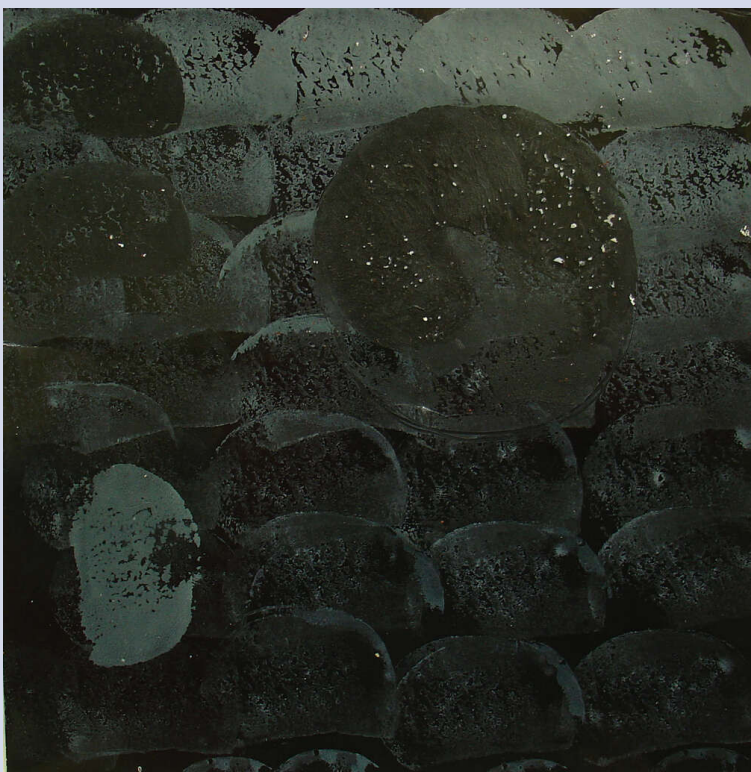
Kéz-fekete vörösben – 1964, papír, monotípiá, 28,5x20,5 cm



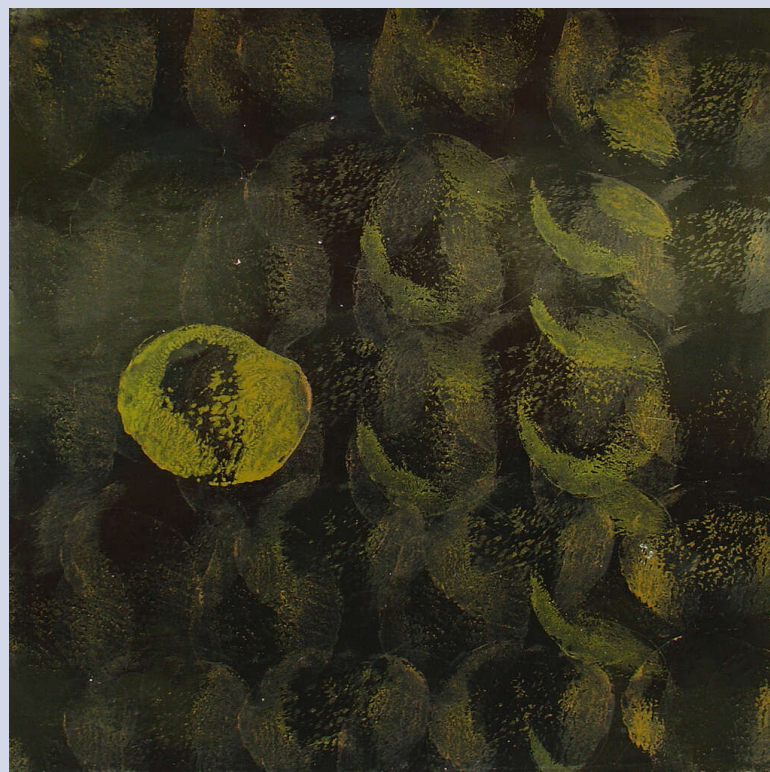
Osztóadás
1962, papír, monotípiá, 23,5x24 cm



Átizzó zinober
1963, papír, olaj, 23x24 cm



Szürke fekete
1962, papír, olaj, 24x23,5 cm



Lebegő amorf
1962, papír, olaj, 23,5x23,7 cm

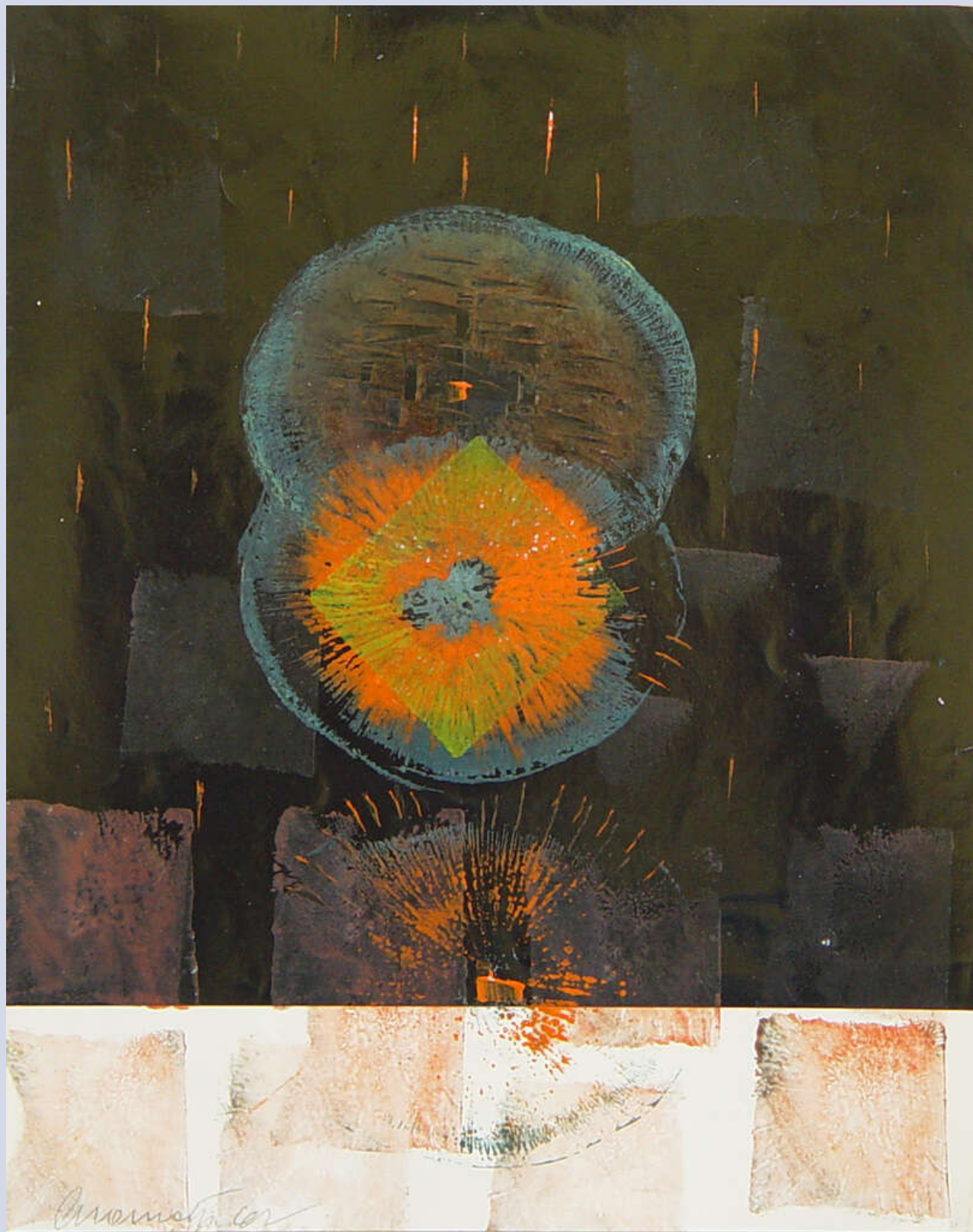


Ketten I. – 1962, papír, olaj, 23,7x21 cm

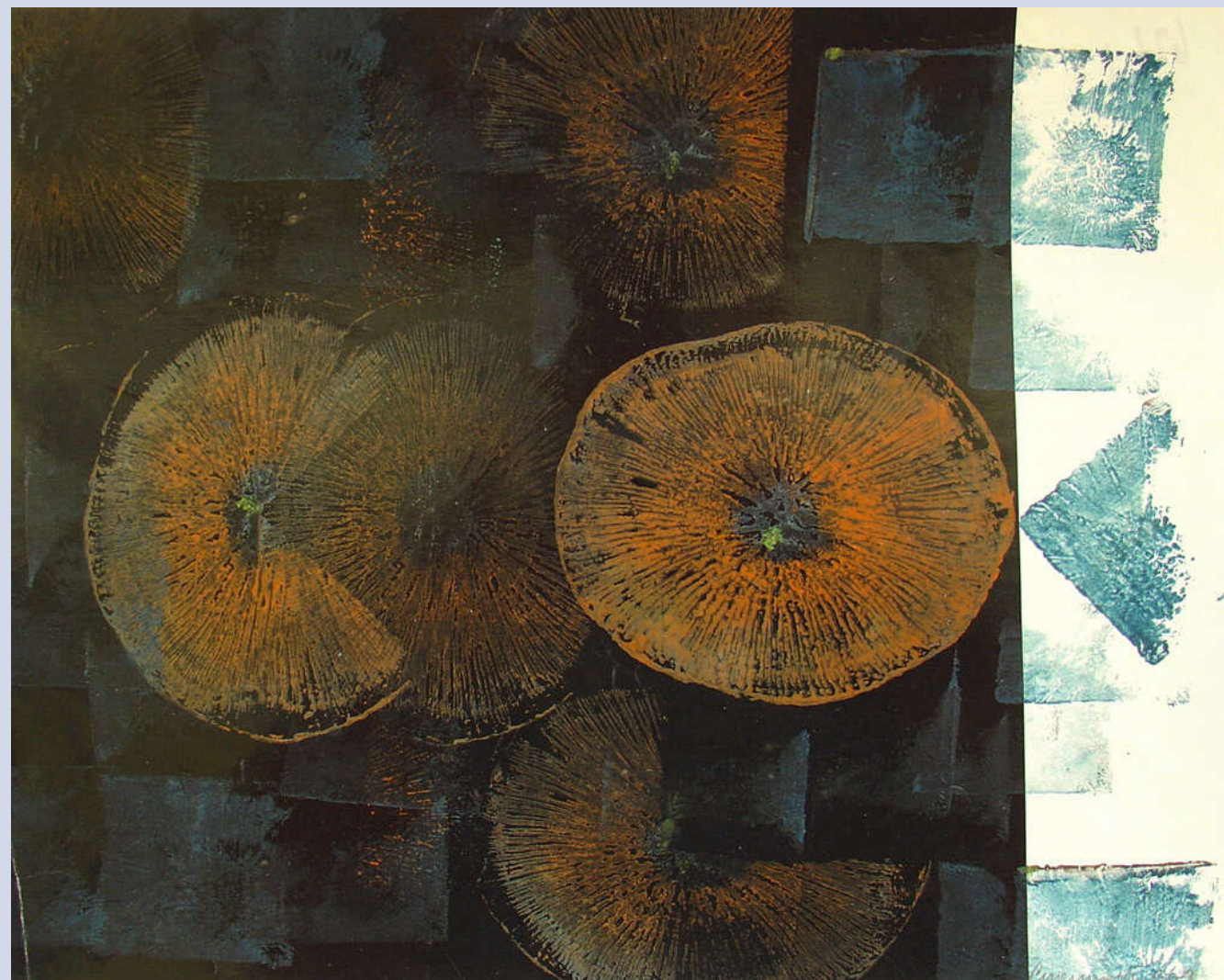
Mészárszék
1962, papír, olaj, 21,4x23,5 cm



Tűz fényben
1962, papír, olaj, 21,9x18,9 cm



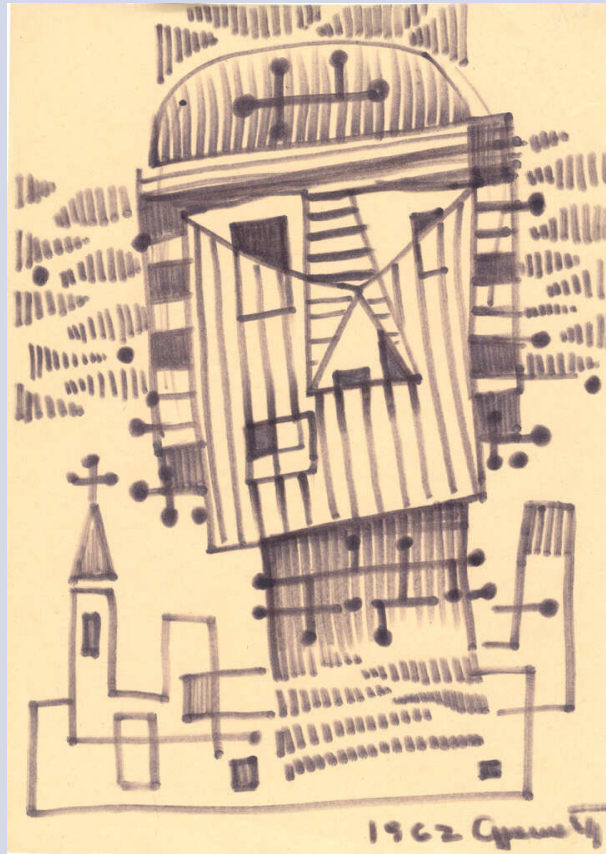
Téma variációkkal II. – 1962, papír, vegyes technika, 29,2x23,5 cm



Téma variációkkal III. – 1962, papír, olaj, 23,5x29,2 cm



Metamorfózis – Végtelen spirál II.
1962, papír, vegyes technika, 49,2x19,8 cm



Király
1966, papír, tusrajz, 28,5x20,9 cm



Végtelen spirál II.
1962, papír, monotípiá, 17,6x18,8 cm



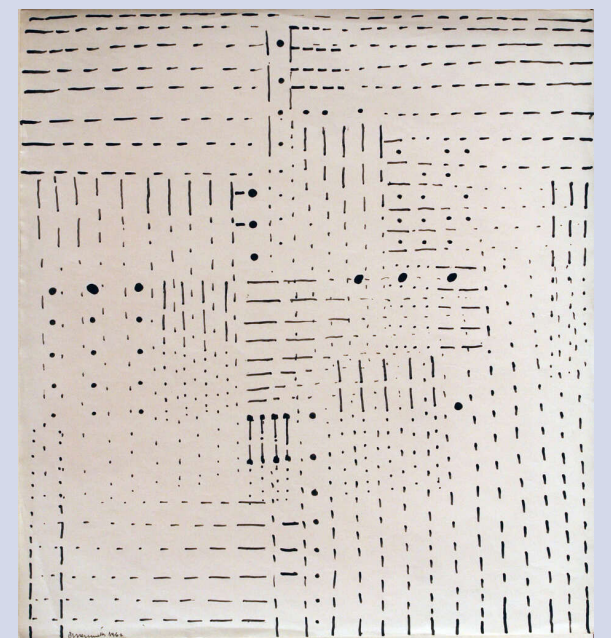
Íveltek ellenponttal II.
1962, papír, monotípiá, 18,7x17,5 cm

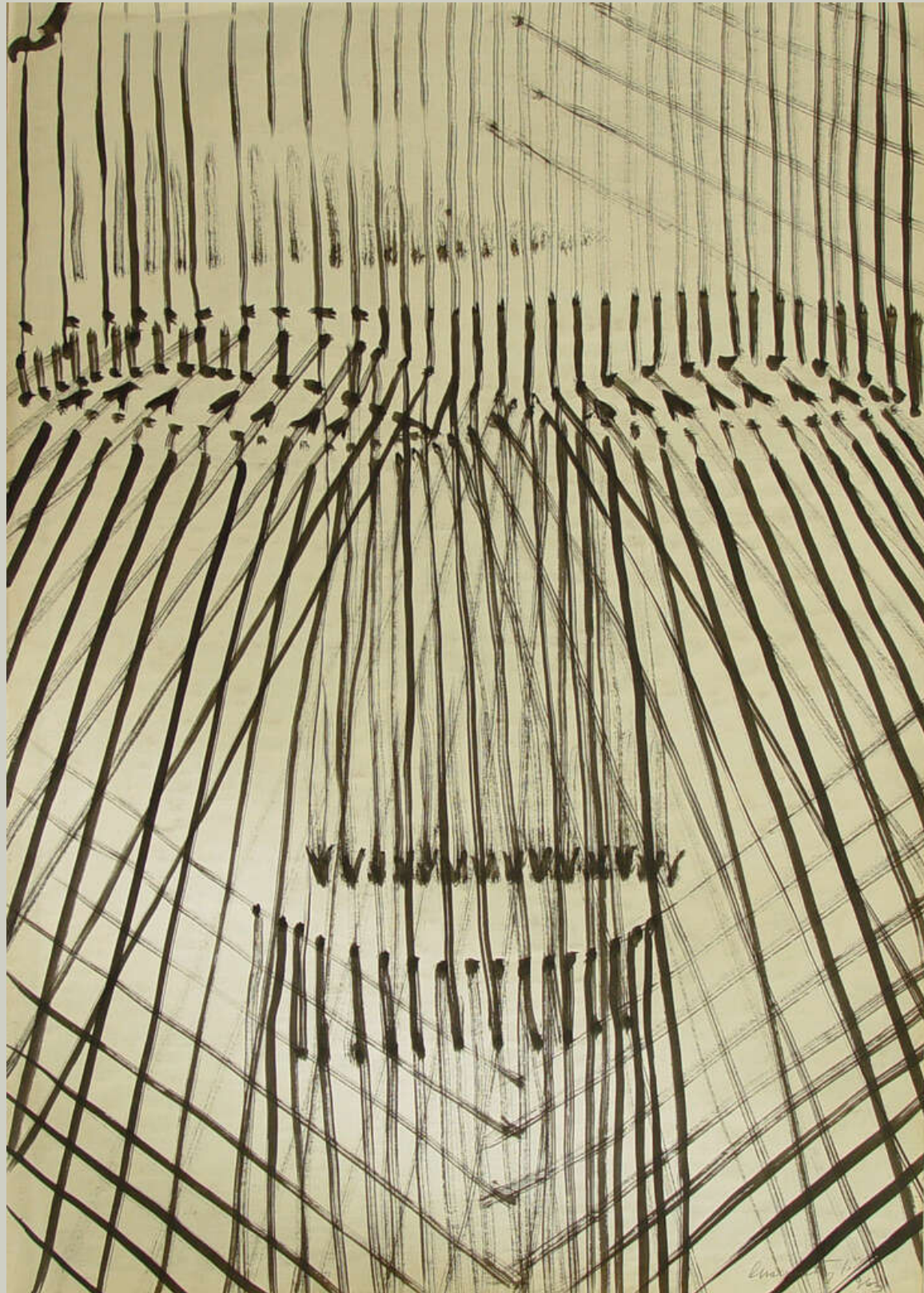
Variációk kezem témára III.
1962, papír, monotípiá, 29,5x21 cm



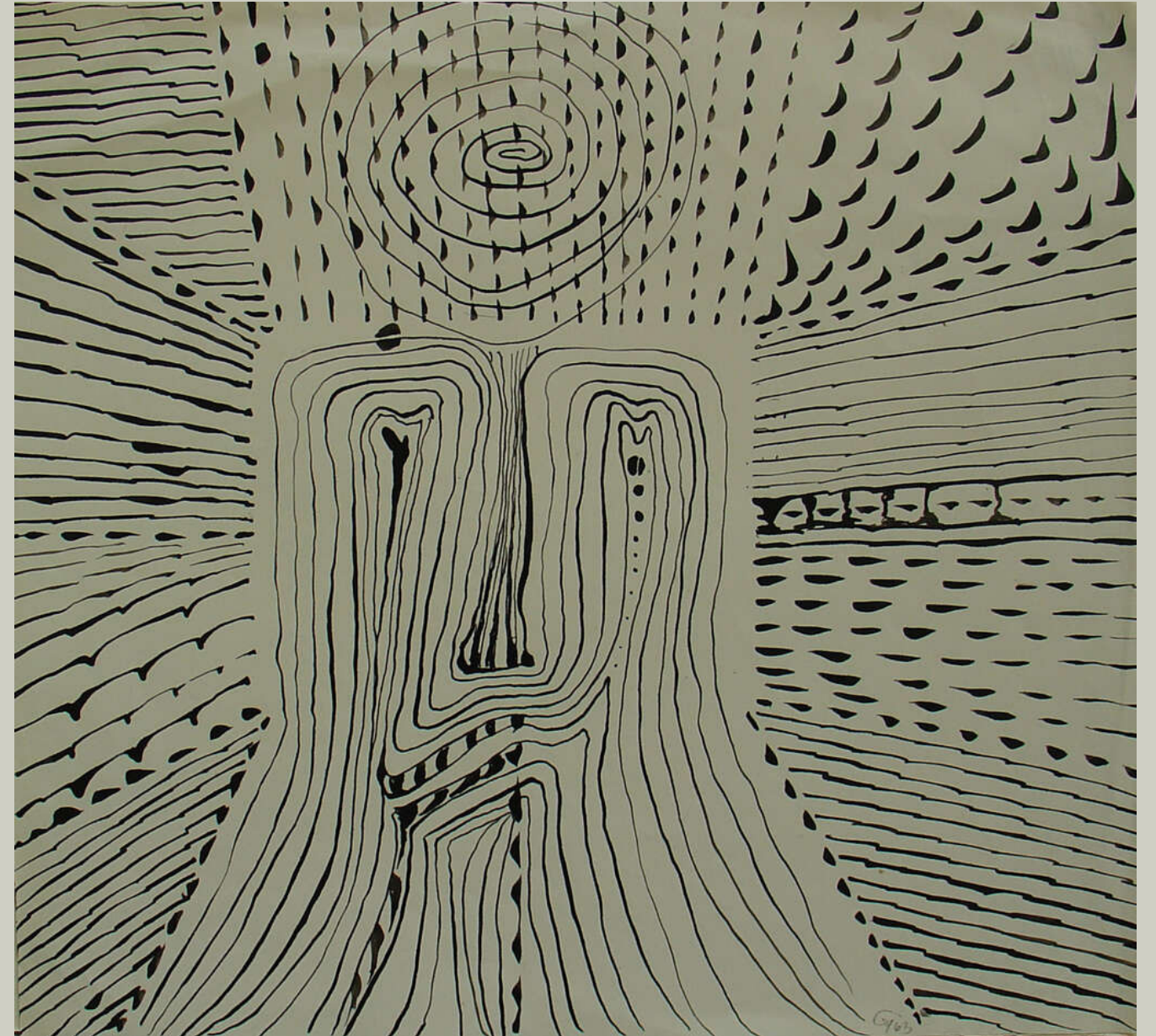
Fölsejlő vörösök
1962, papír, olaj, 24,7x17,6 cm

Konstruktív rend
1962, papír, tusrajz, 32,3x29,5 cm



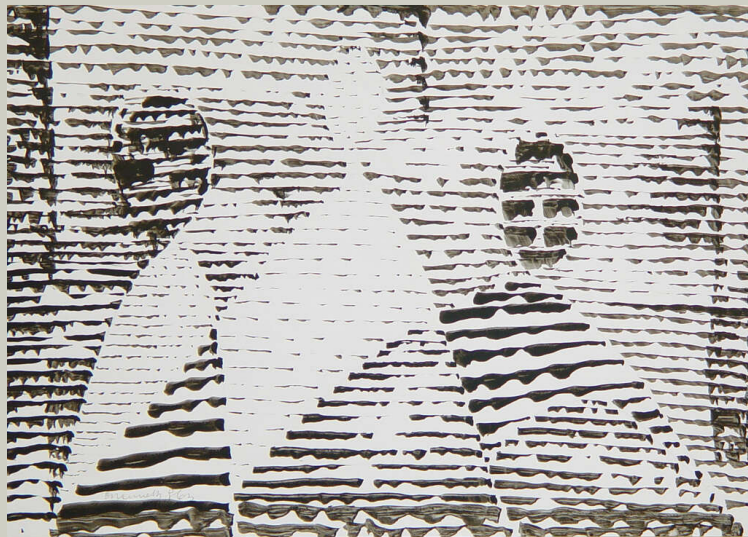


Cím nélkül [H632] – 1963, papír, vegyes technika, 84x60 cm

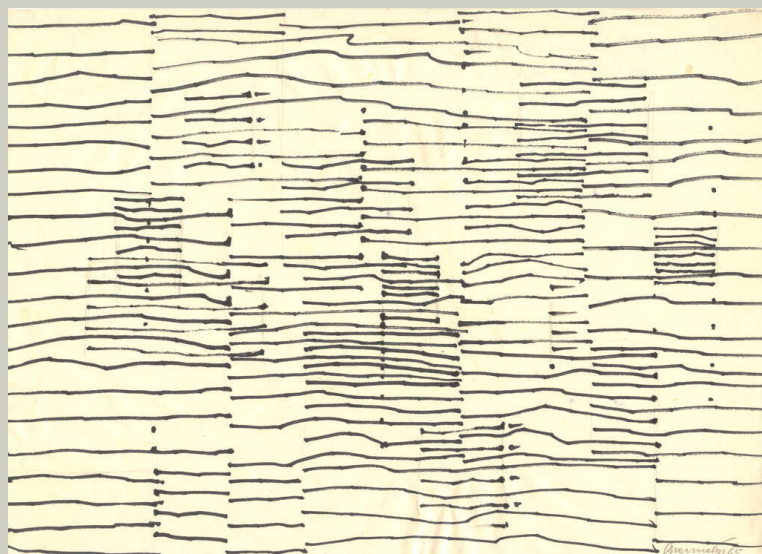


Klaszikus tér képzés – 1963, papír, tusrajz, 29,5x32 cm

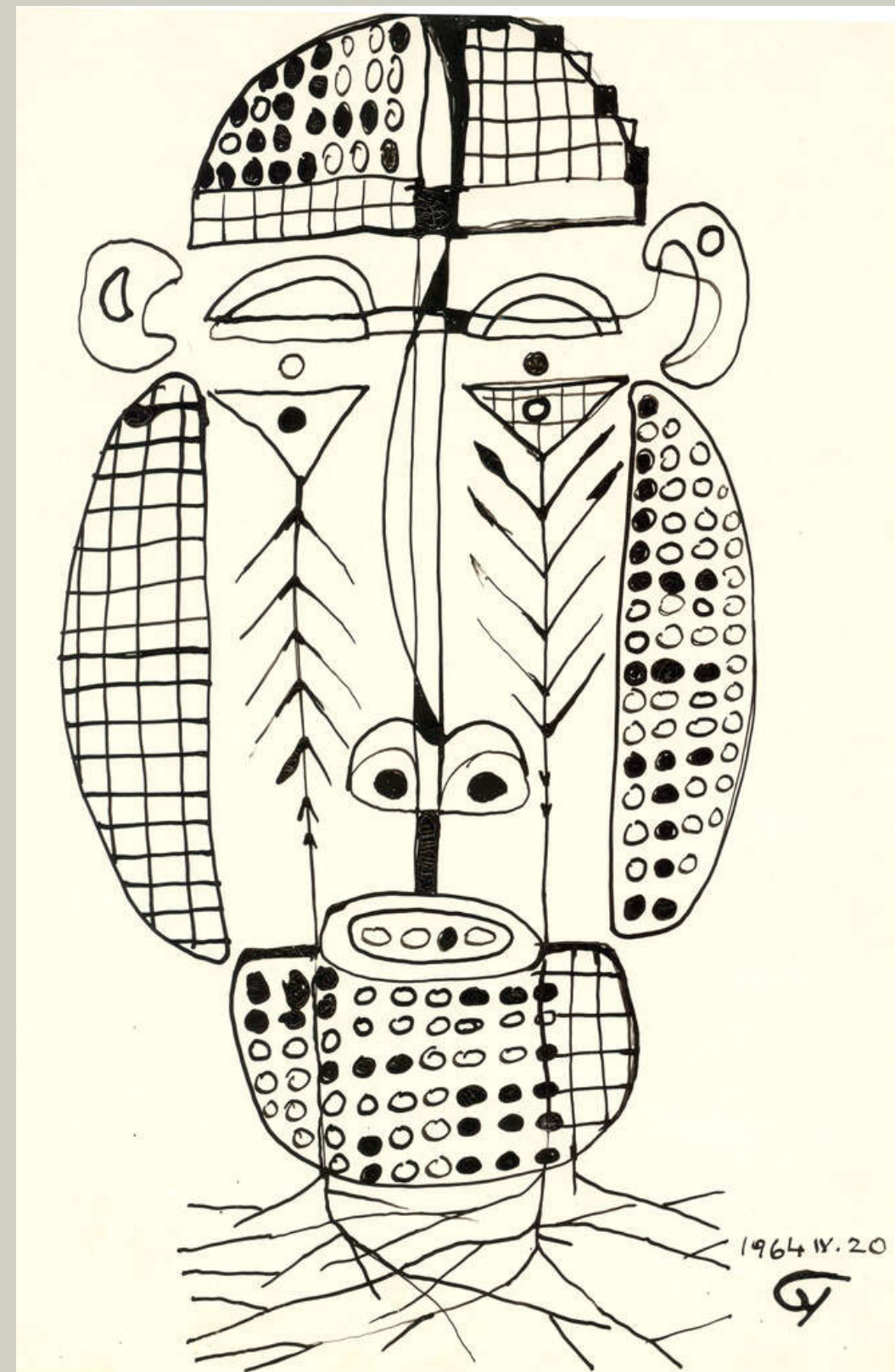
Hármas jelenség
1963, papír, tusrajz, 210x293 cm



Horizontálisan fekete
1964, papír, tusrajz, 21,2x30,6 cm



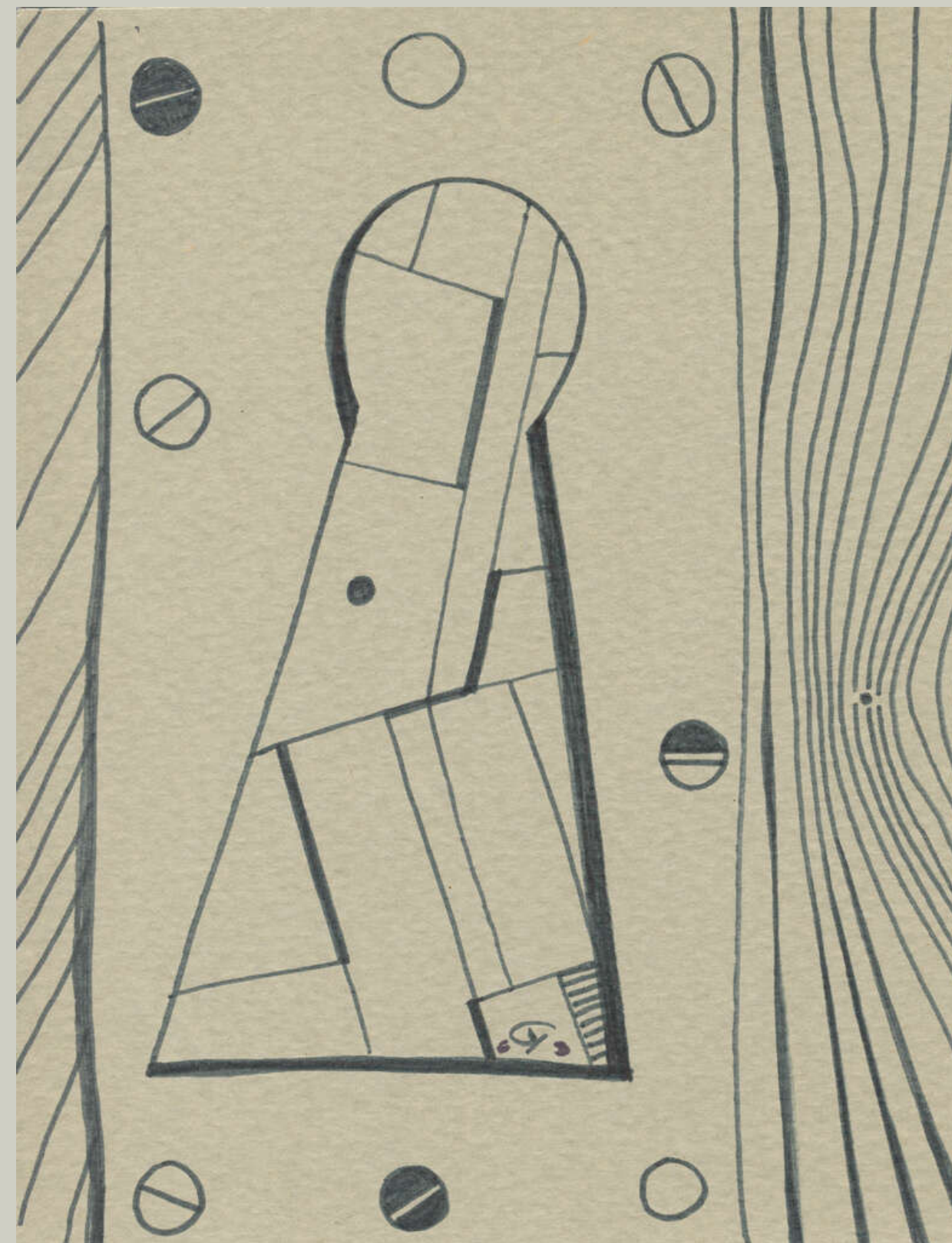
Vertikálisan osztott
1965, papír, tusrajz, 21x29,6 cm



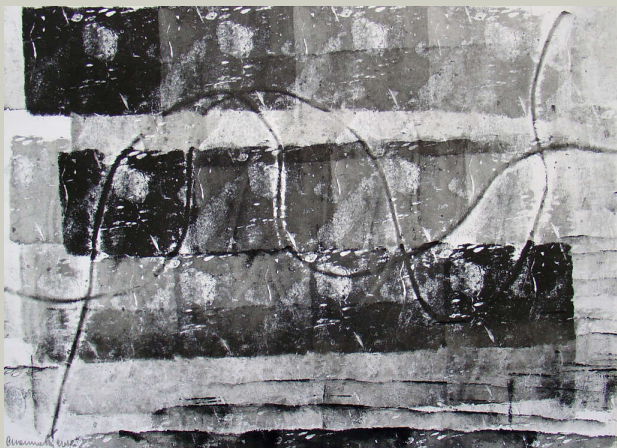
Tréfás fej – 1964, papír, tusrajz, 29,3x21 cm



Kiállítási plakát – 1964, papír, vegyes technika, 50x70 cm



Egy forma – 1963, papír, tusrajz, 19x14,5 cm



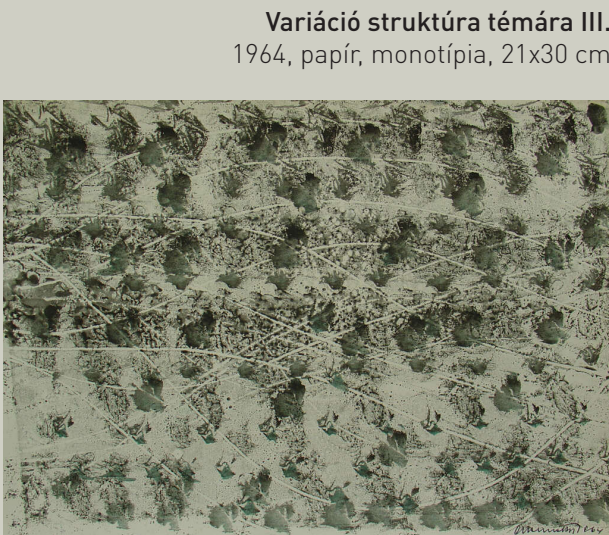
Vonalak tovább hullámzása
1964, papír, monotípiá, 21,6x30,5 cm



Variáció struktúra témára II.
1964, papír, monotípiá, 21x29,5 cm



Mikrokozmosz
1964, papír, monotípiá, 21,5x36,5 cm



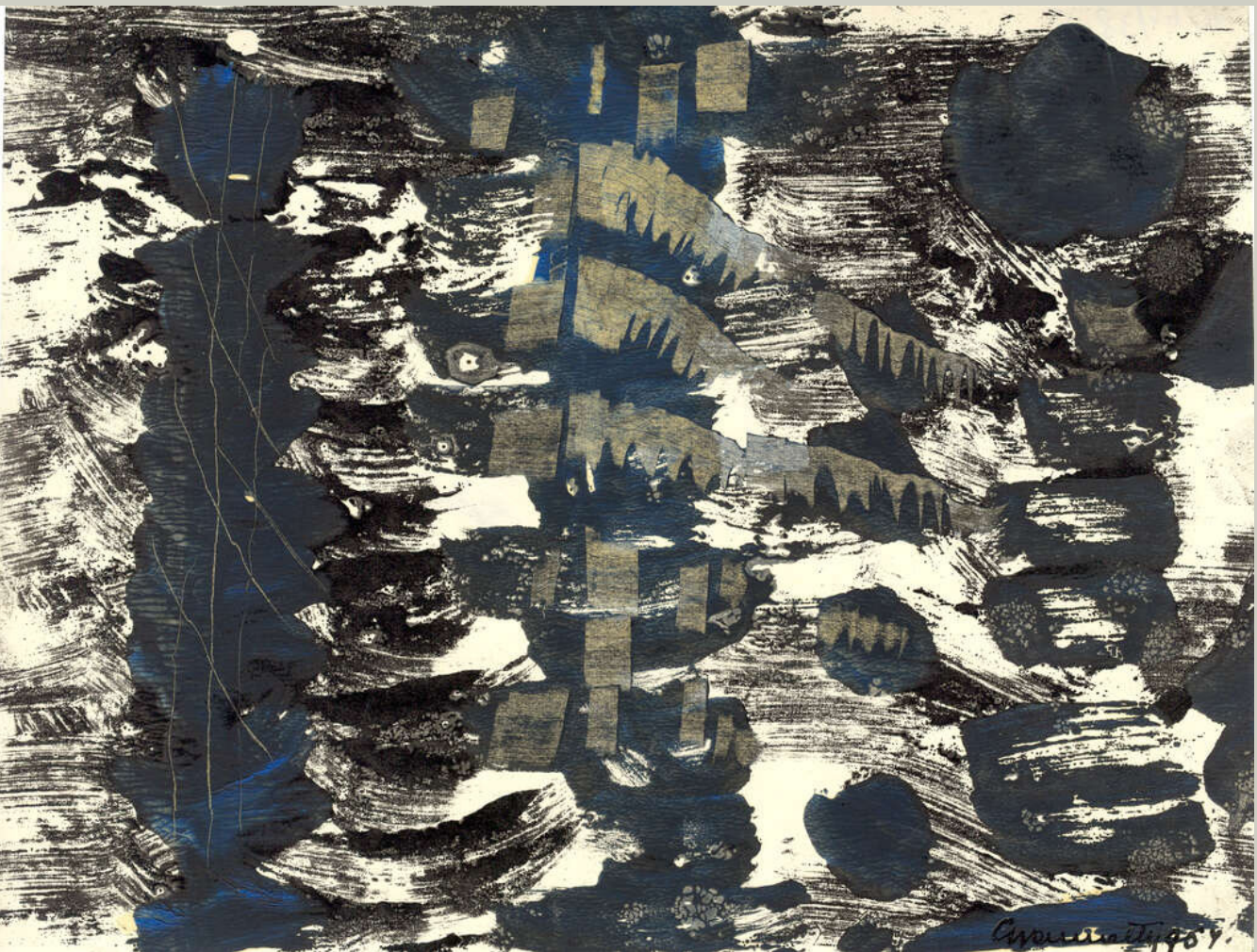
Variáció struktúra témára III.
1964, papír, monotípiá, 21x30 cm



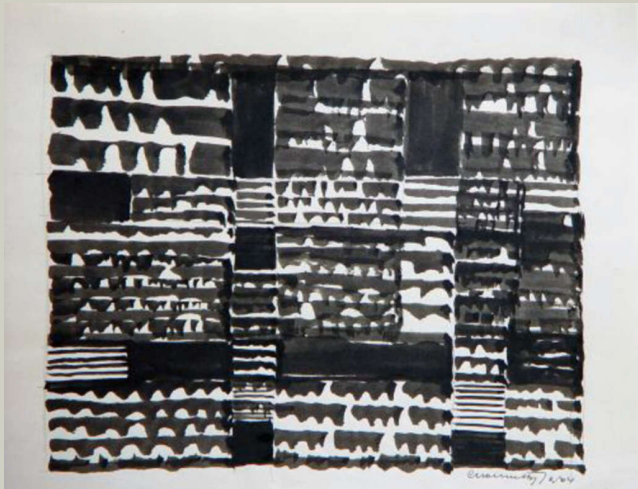
Lezuhanó ívelt vonal
1964, papír, monotípiá, 21,5x30,8 cm



Áthatolás vertikális
1964, papír, monotípiá, 21,5x30,5 cm



Áttört oszlopok – 1964, papír, tusrajz, 16,3x21 cm



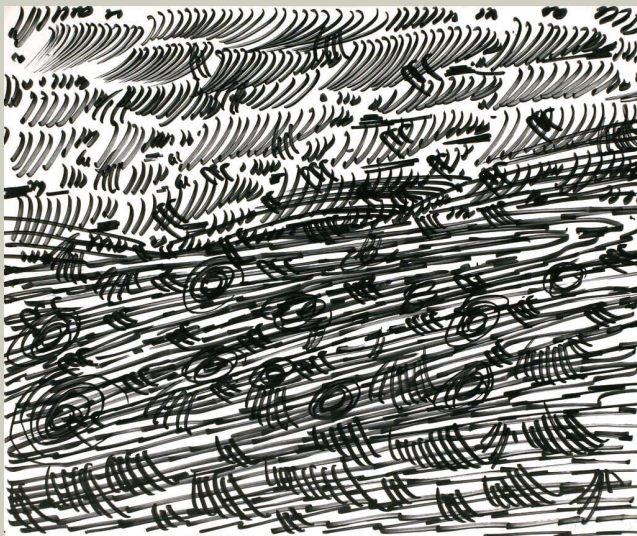
Variáció tus technikával III.
1964, papír, tusrajz, 21x27 cm



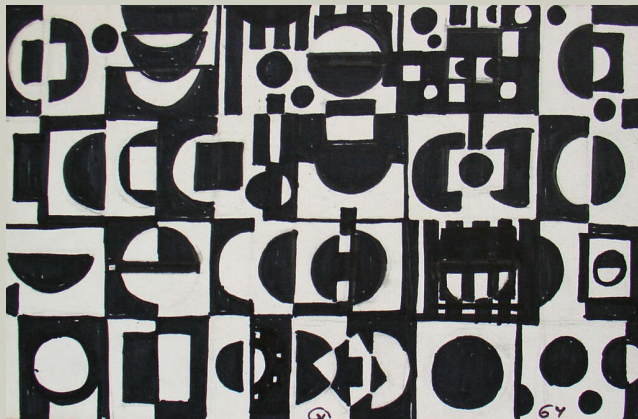
Variáció tus technikával I.
1964, papír, tusrajz, 21x22 cm



Több azonos szerkezet
1964, papír, tusrajz, 21,2x29,7 cm



Áradat
1963, papír, tusrajz, 23,3x28,1 cm



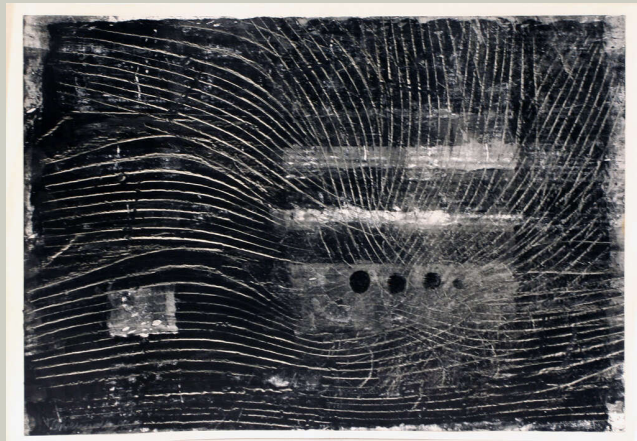
Körös és négyzetes ritmus
1964, papír, tusrajz, 15,8x25 cm



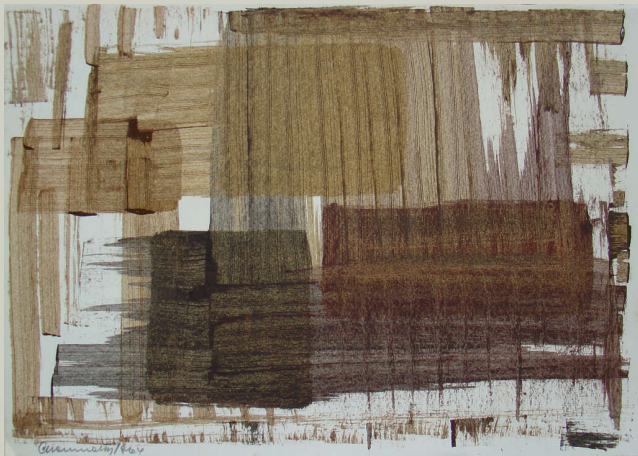
Kitörés
1963, papír, tus, 210x292 cm



Betűkollázs
1963, papír, kollázs, 20x26,3 cm



Metafizika
1964, papír, karc, 21,6x30,7 cm



Kvadrálisok áthatása
1964, papír, monotípia, 21x29,5 cm

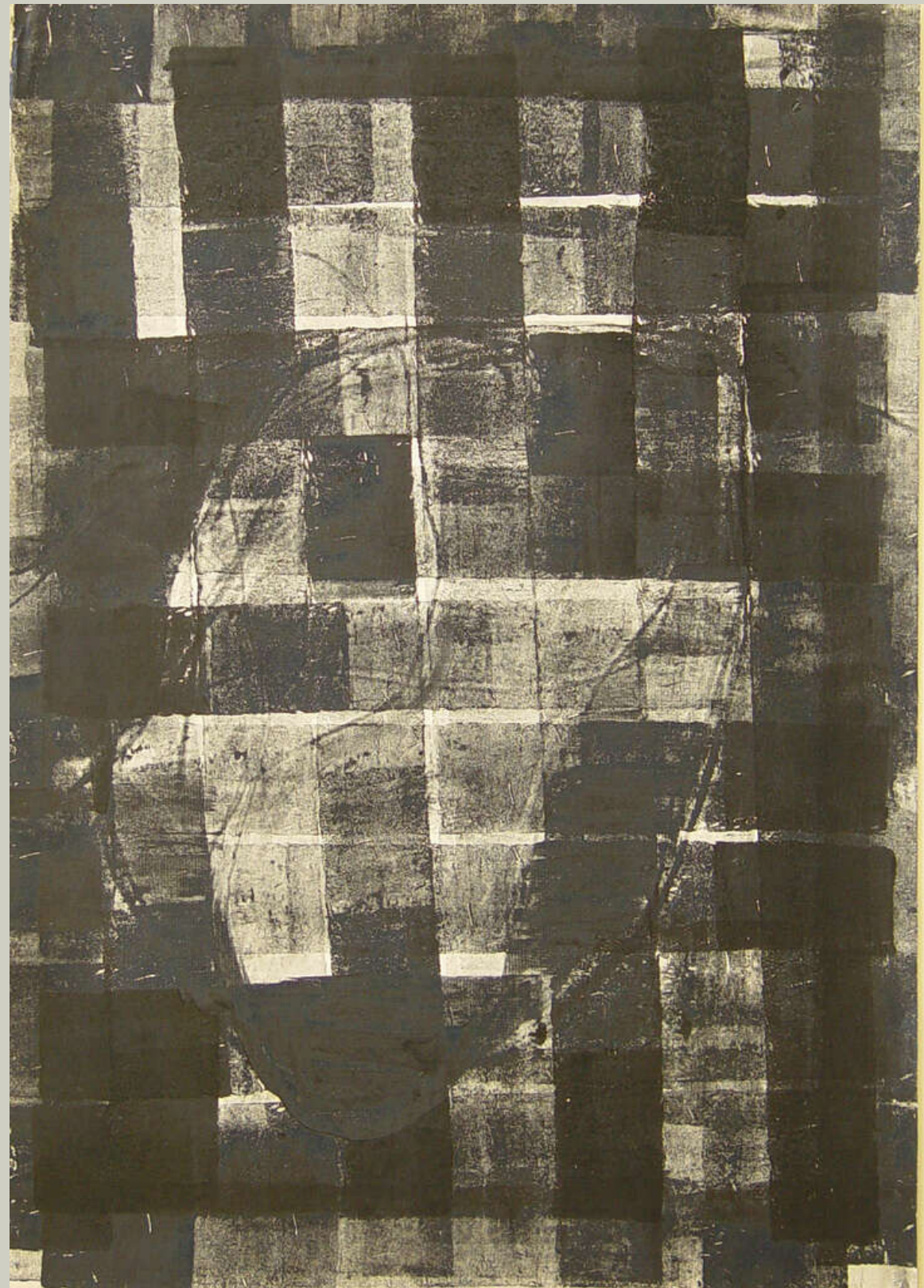
Lengyelországi emlék III.
1964, papír, monotípia, 21x30 cm



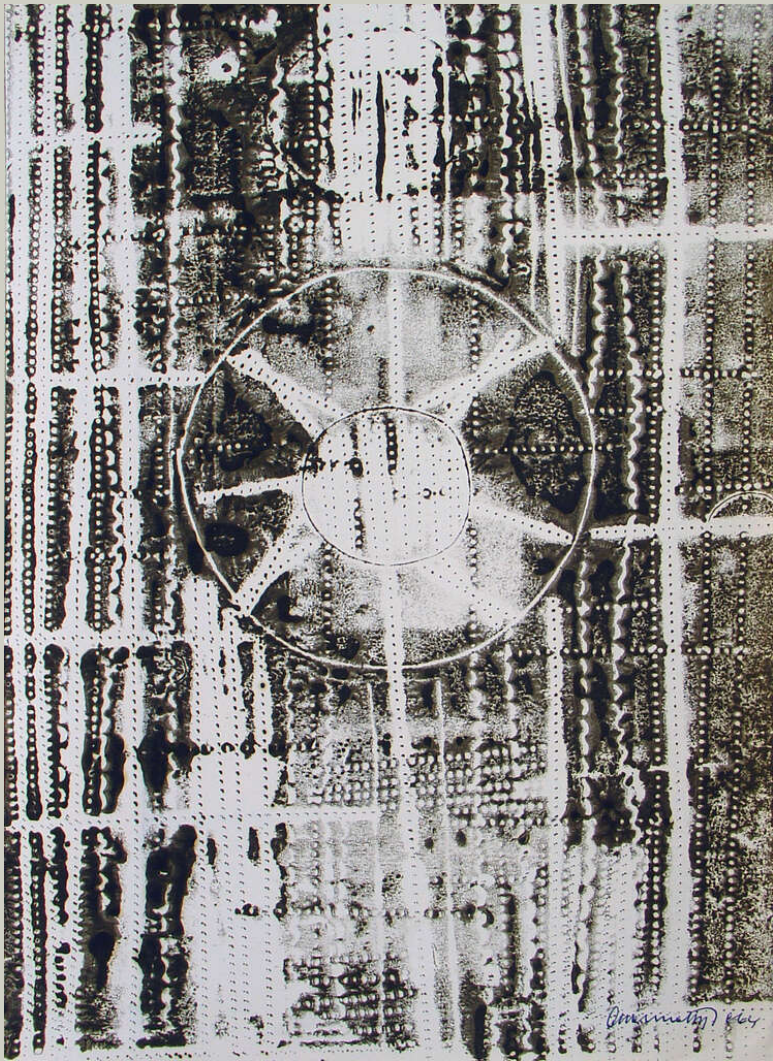
Kozmikus kőzetek
1964, papír, tusrajz, 42,4x59,6 cm



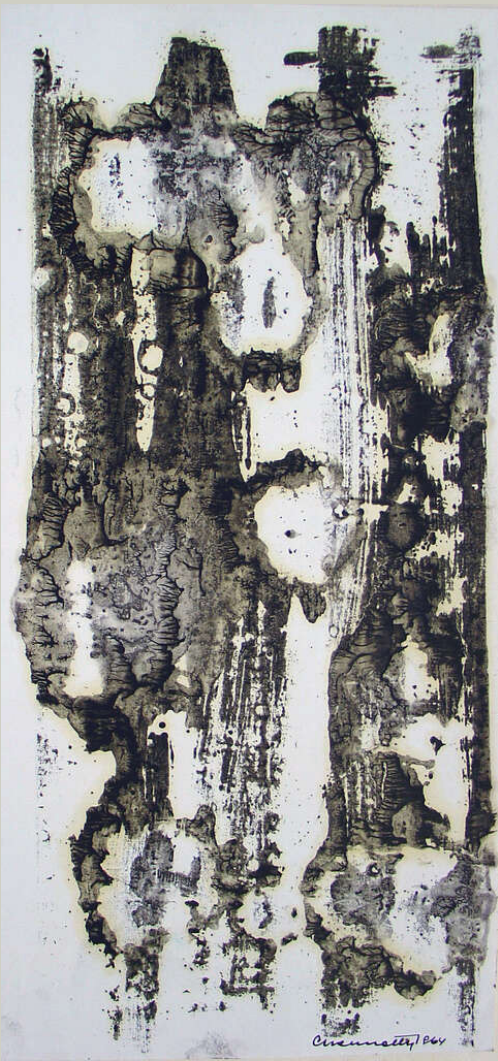
Variáció struktúra témára V.
1964, papír, monotípia, 21x29,5 cm



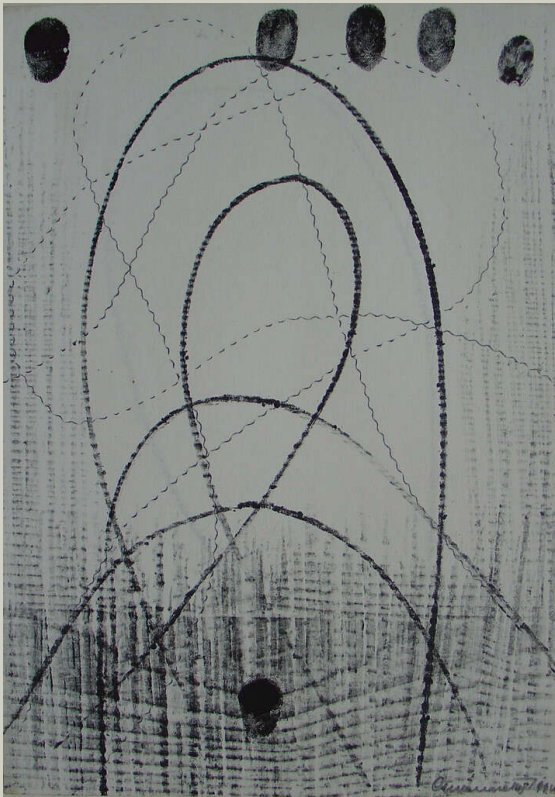
Maszk – 1964, papír, olaj, 59,8x42,4 cm



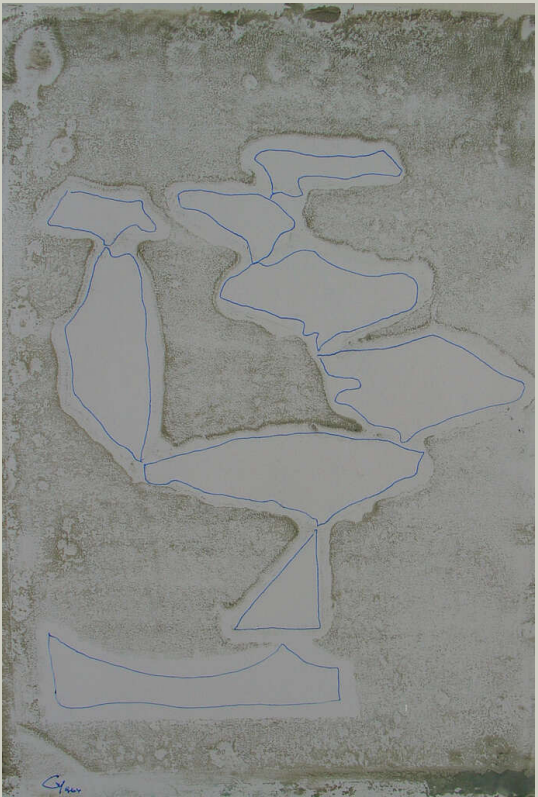
Variáció égitest témára
1964, papír, monotípiá, 30,5x21,5 cm



Mikro organizmus
1964, papír, monotípiá, 29,8x21 cm



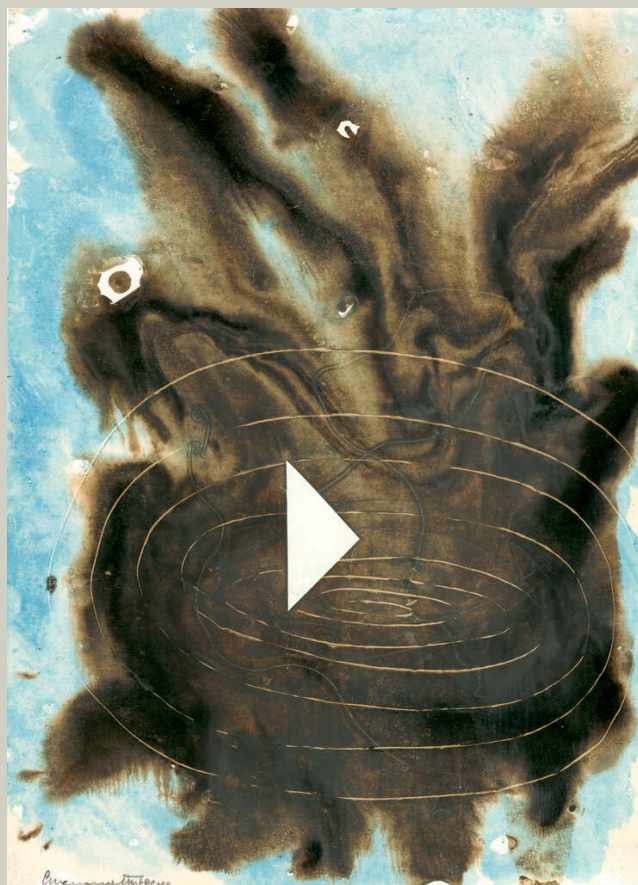
Összetartó ívek II.
1964, papír, monotípiá
28,6x20,3 cm



Plasztikus építmény II.
1964, papír, vegyes technika
30,6x21,5 cm



Variáció égitest témára V.
1964, papír, monotípiá
29,5x21 cm



Alakuló forma II.
1964, papír, monotípiá, 29,3x21 cm



Kereszt
1964, papír, monotípiá, 29,3x21 cm



Az épített és az elemei IV. – 1964, papír, vegyes technika, 29,7x22,3 cm



Variáció irreális témára
1964, papír, monotípiá, 21x28,5 cm

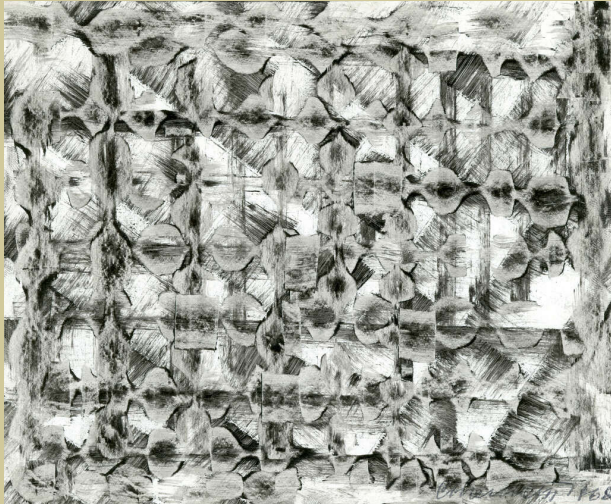


Mikrotestek I.
1964, papír, monotípiá, 10,3x29,6 cm

Reminiszcencia
1964, papír, tusrajz
21,1x29,7 cm



Átváltozások
1964, papír, monotípiá, 30,5x21,6 cm



Bontott felület II.
1966, papír, olaj, 123x146 cm



A régmúlt jelei
1965, papír, vegyes technika, 48,8x63 cm



Cím nélkül – 1966, papír, olaj, 11x15,5 cm



Amphórák II. – 1965, papír, olaj, 52,3x59,6 cm



Struktúrák kapcsolata
1965, papír, olaj, 21,9x15,8 cm



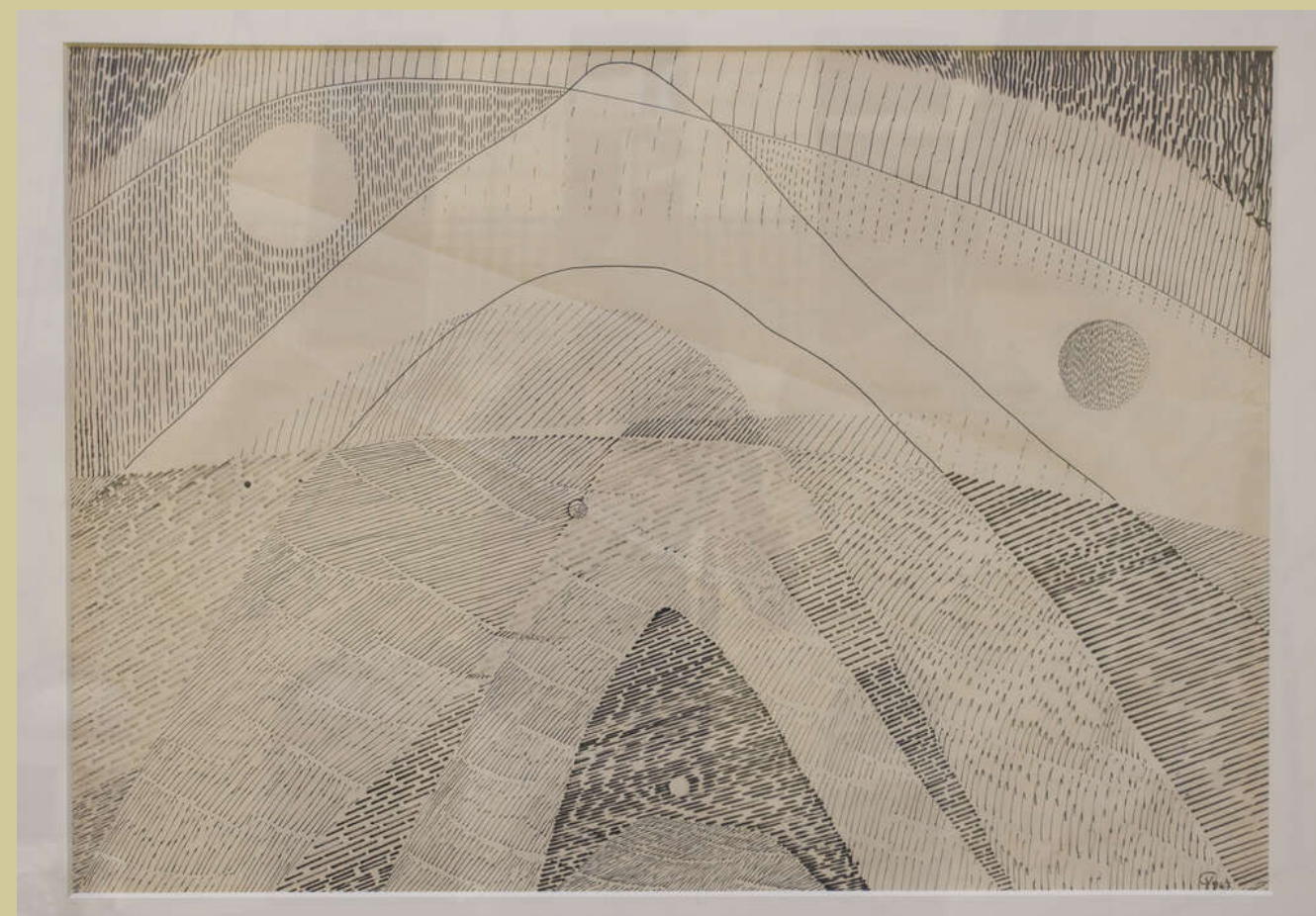
Térben rendezett
1968, papír, olaj, 21,9x15,8 cm



Cím nélkül – 1965, papír, olaj, 85,5x60,5 cm



Sűrű közepén át
1965, papír, vegyes
technika, 48,8x63,1 cm



H 6701 – 1967, papír, tusrajz, 60x85 cm



Rétegződések
1965, papír, tusrajz,
48,8x63,3 cm

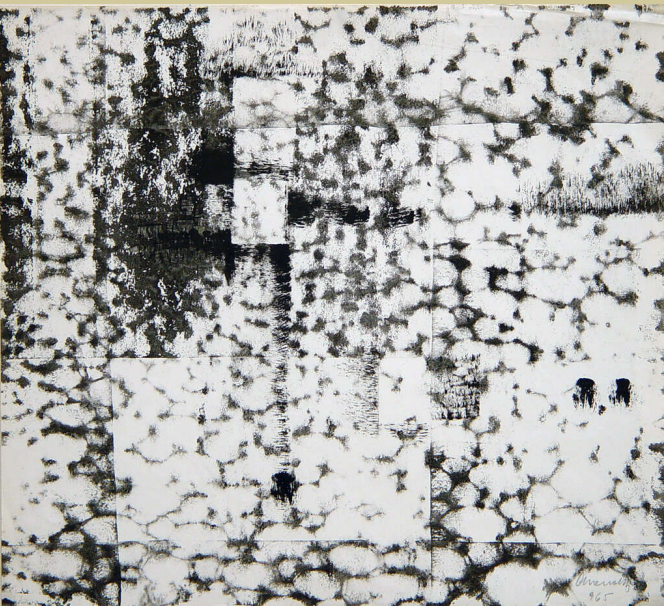
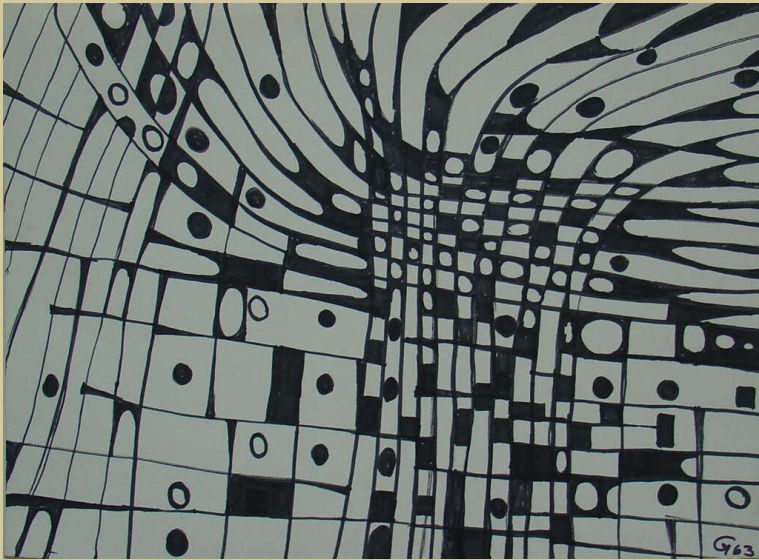
Lidérclángok

1966, papír, tusrajz, 29,6x32,3 cm



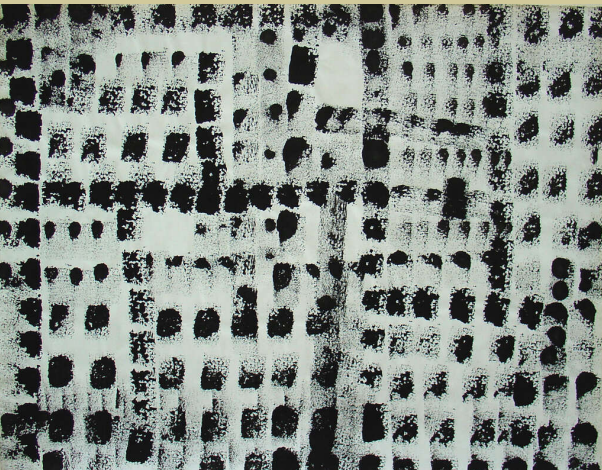
Torzulás

1963, papír, filctoll, 20,8x28,5 cm



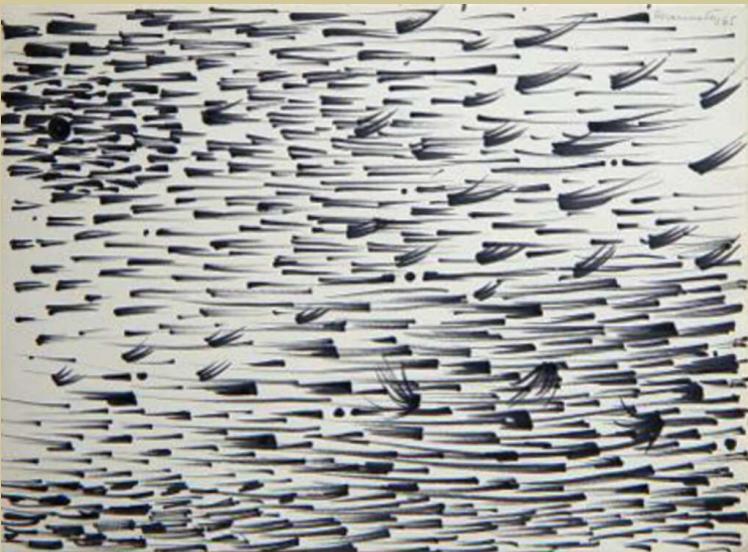
Kozmikus felület II.

1965, papír, vegyes technika, 29,6x32,5 cm



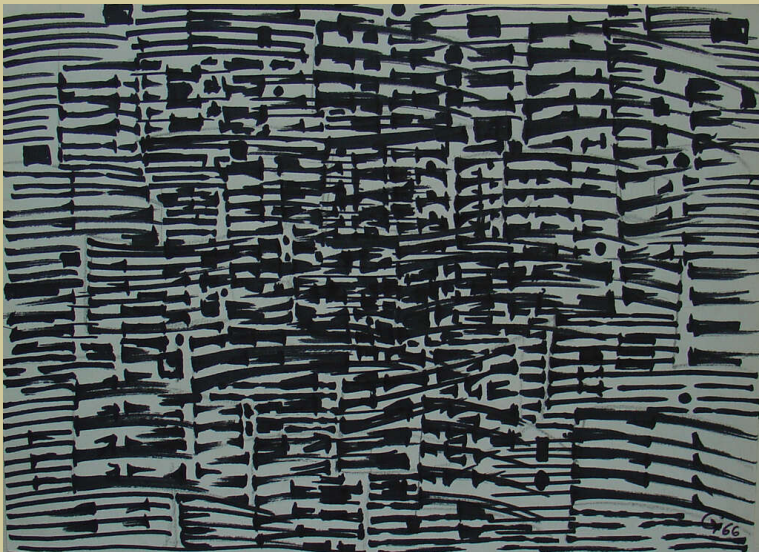
Osztasok

1965, papír, tusrajz, 48,8x63 cm



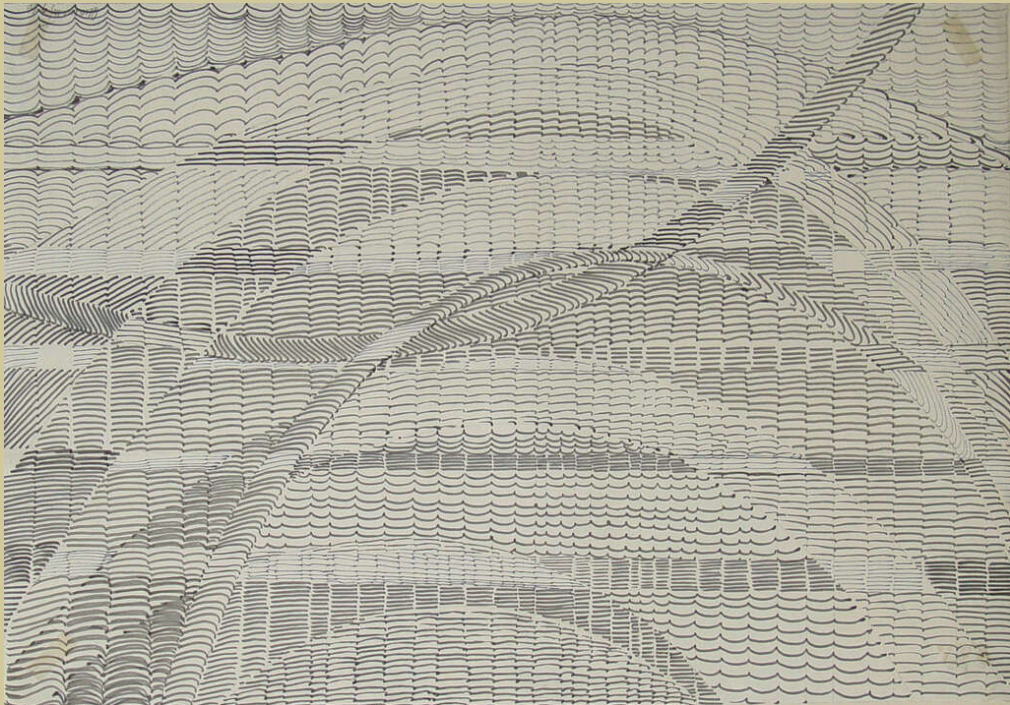
Sodrásban

1965, papír, filctoll, 21x28,5 cm



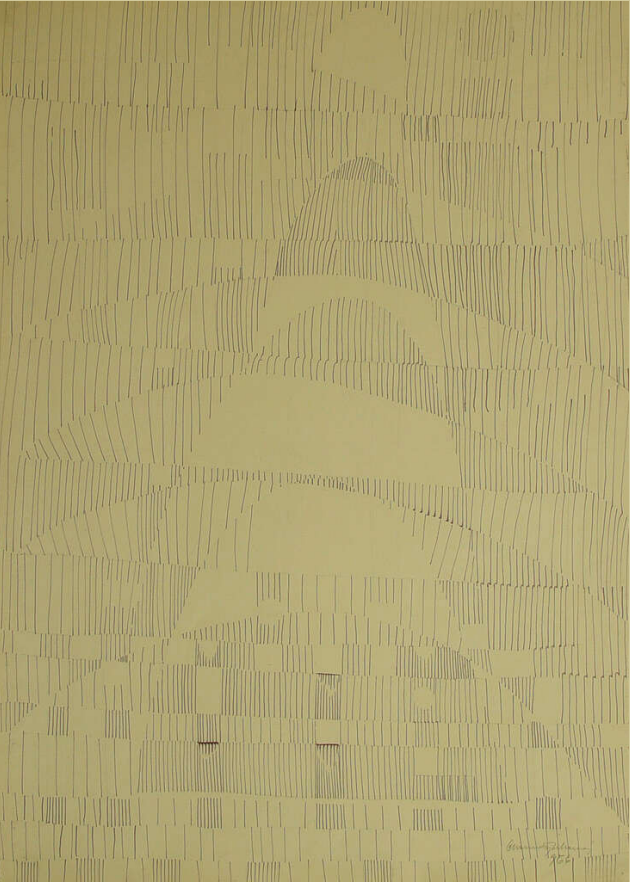
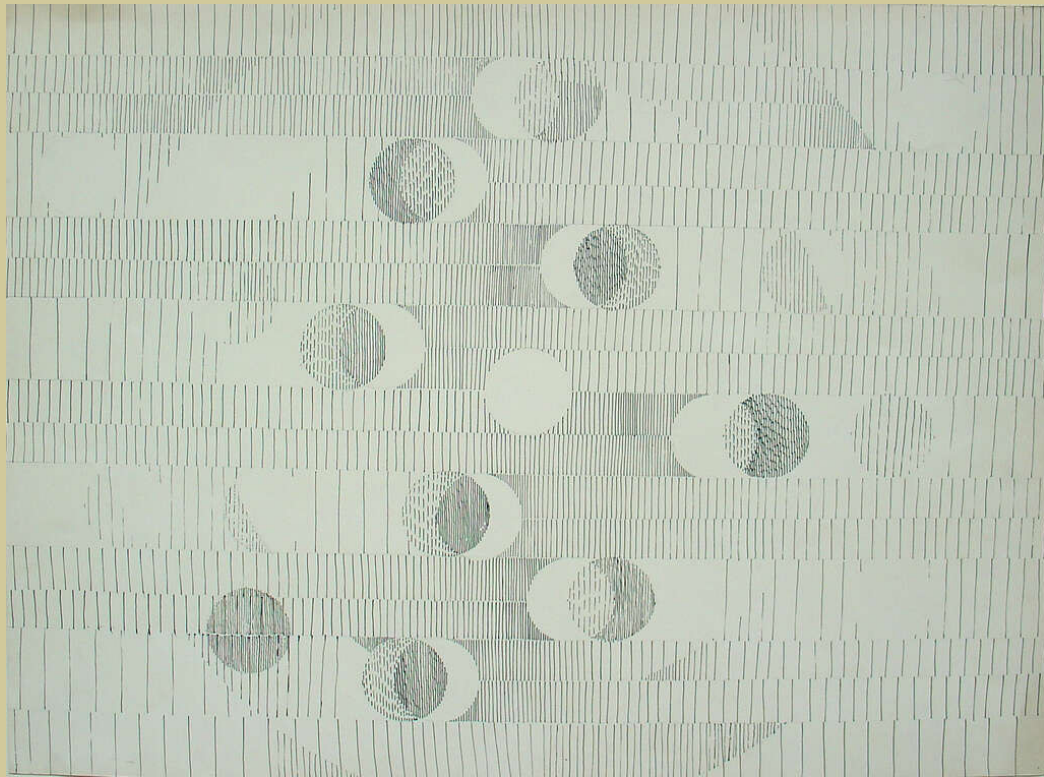
Ritkulás és sokszorítás

1966, papír, tusrajz, 20,9x28,5 cm

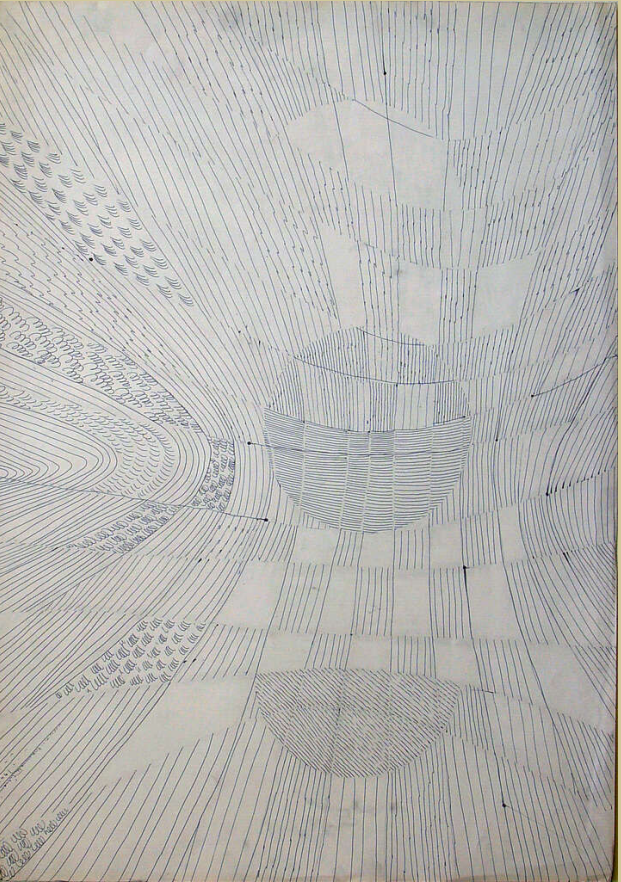


Cím nélkül – 1966, papír, filctoll, 54x76 cm

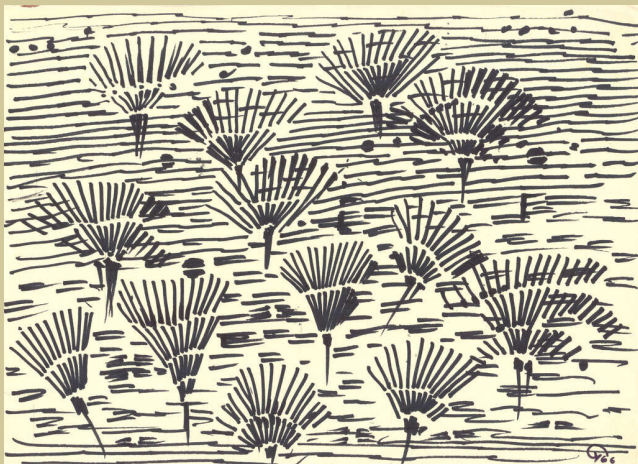
Mozgások – 1966, papír, vegyes technika, 43,1x58 cm



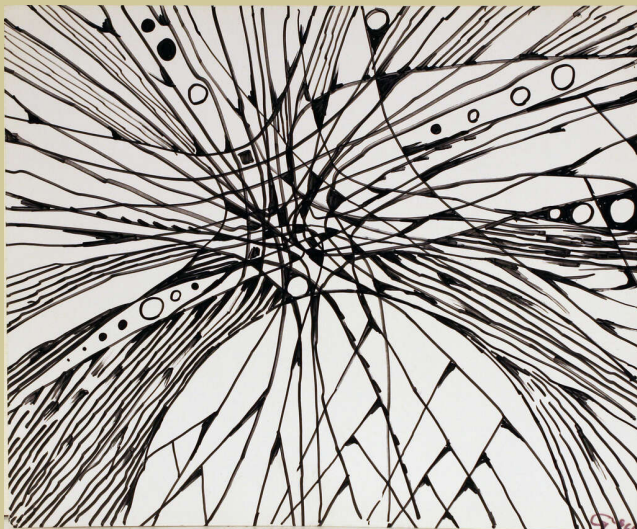
Cím nélkül (H666)
1966, papír, filctoll, 86x61,3 cm



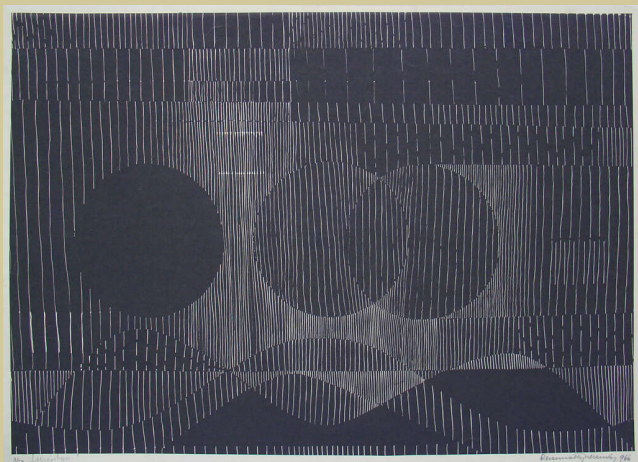
H 664
1966, papír, golyóstoll, 87x61,5 cm



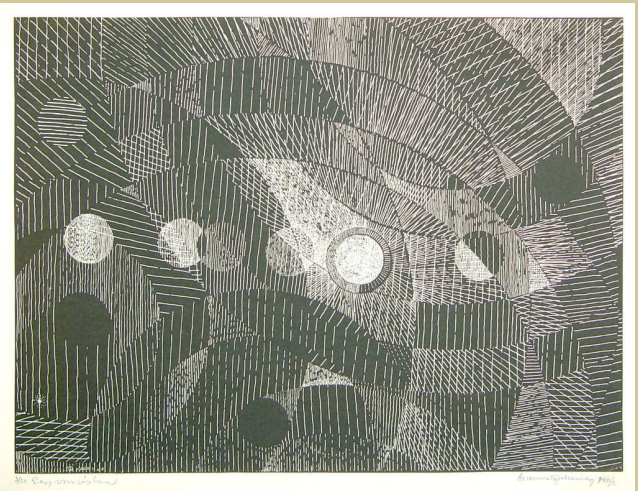
Valahol
1966, papír, tusrajz, 21x29,5 cm



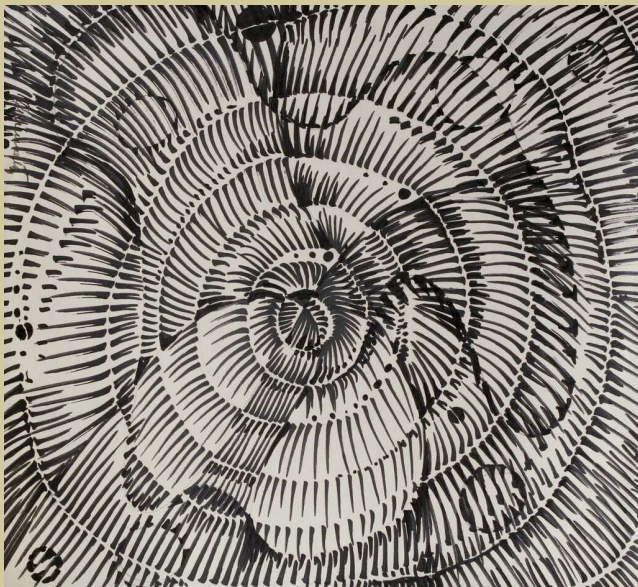
Sűrűsödő struktúra
1966, papír, tusrajz, 23,3x28,3 cm



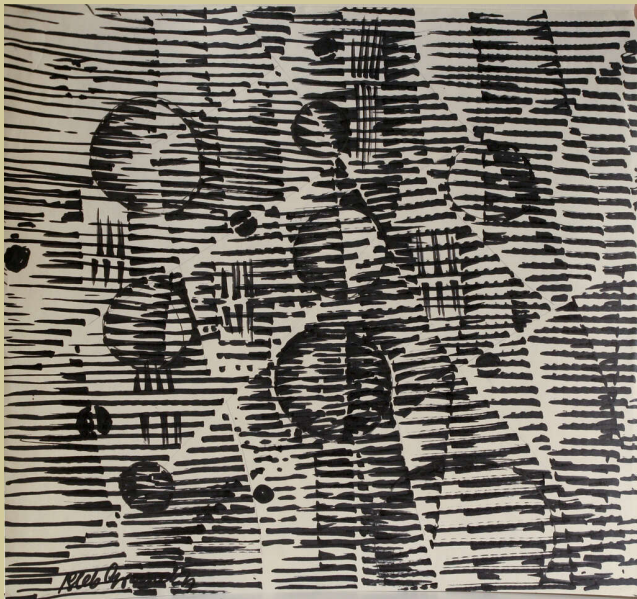
Mozgásban
1966, papír, egyéb technika, 39,6x56,9 cm



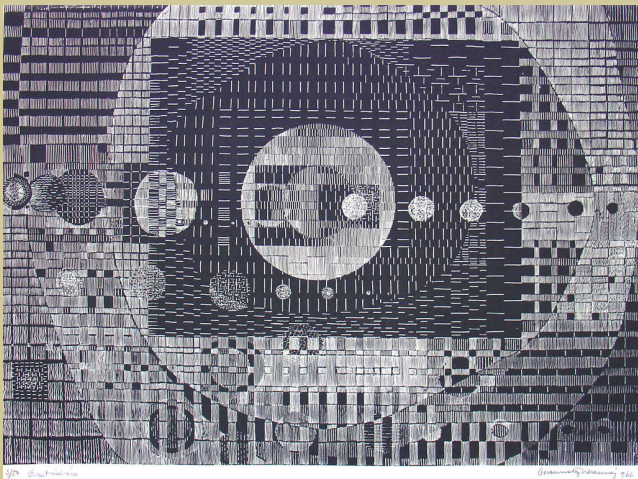
Egy Vonzásban
1966, papír, szitanyomat, 42,6x57,2 cm



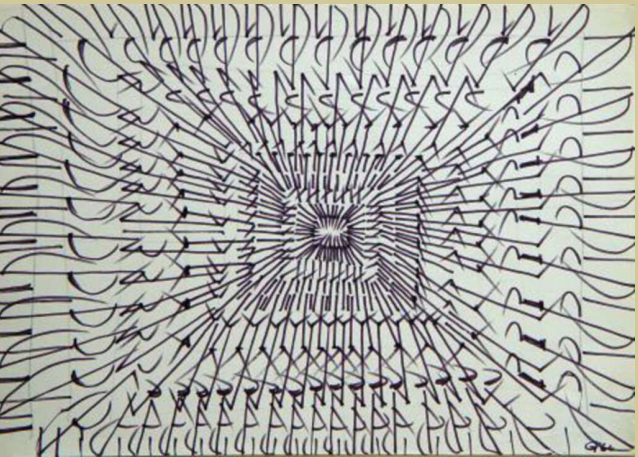
A nagy világ
1966, papír, tusrajz, 32,4x29,6 cm



Gömbök elhajlásban
1966, papír, tusrajz, 29,5x32,4 cm



Oszródás
1966, papír, szitanyomat, 40,6x57,7 cm



Terjedelmes
1966, papír, filctoll, 21,2x29,8 cm



Szürke kompozíció – 1966, papír, olaj, 57x48 cm



Ütközések – 1966, papír, tusrajz, 50x35 cm



Kapuk – 1965, papír, olaj, 17,5x60 cm



Monumentum – 1966, papír, olaj, 52,8x21,1 cm



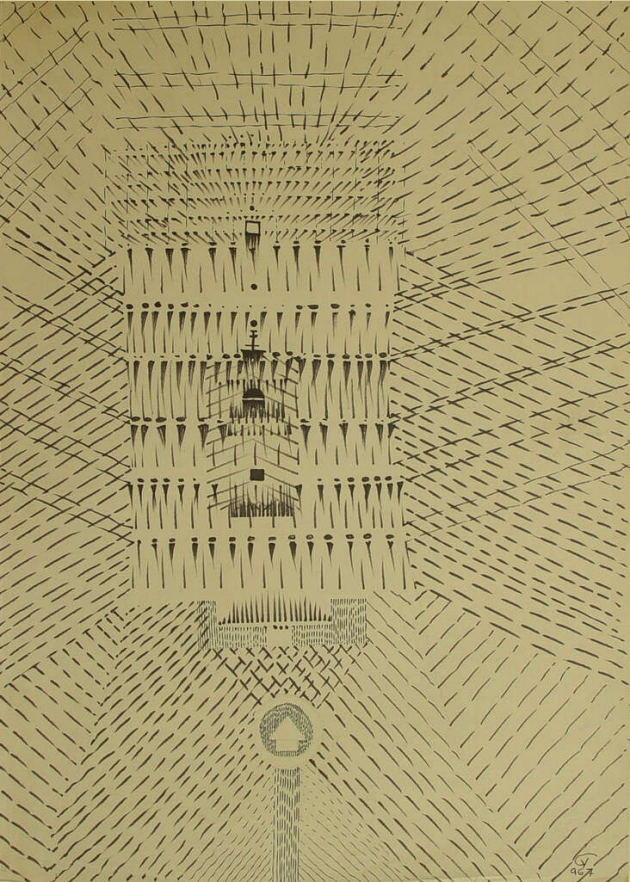
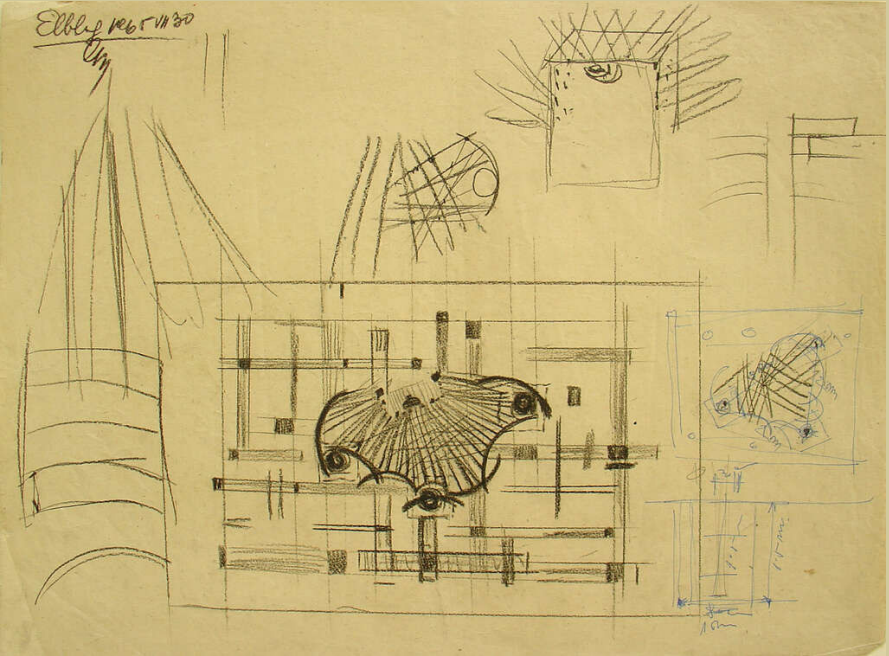
Variáció eltűnő vertikálisokra IV.
1966, papír, monotípia, 15,4x23,8 cm

Gúlák II.
1966, papír, monotípia, 15x20,5 cm



Sodródás – 1966, papír, vegyes technika, 18,5x23 cm

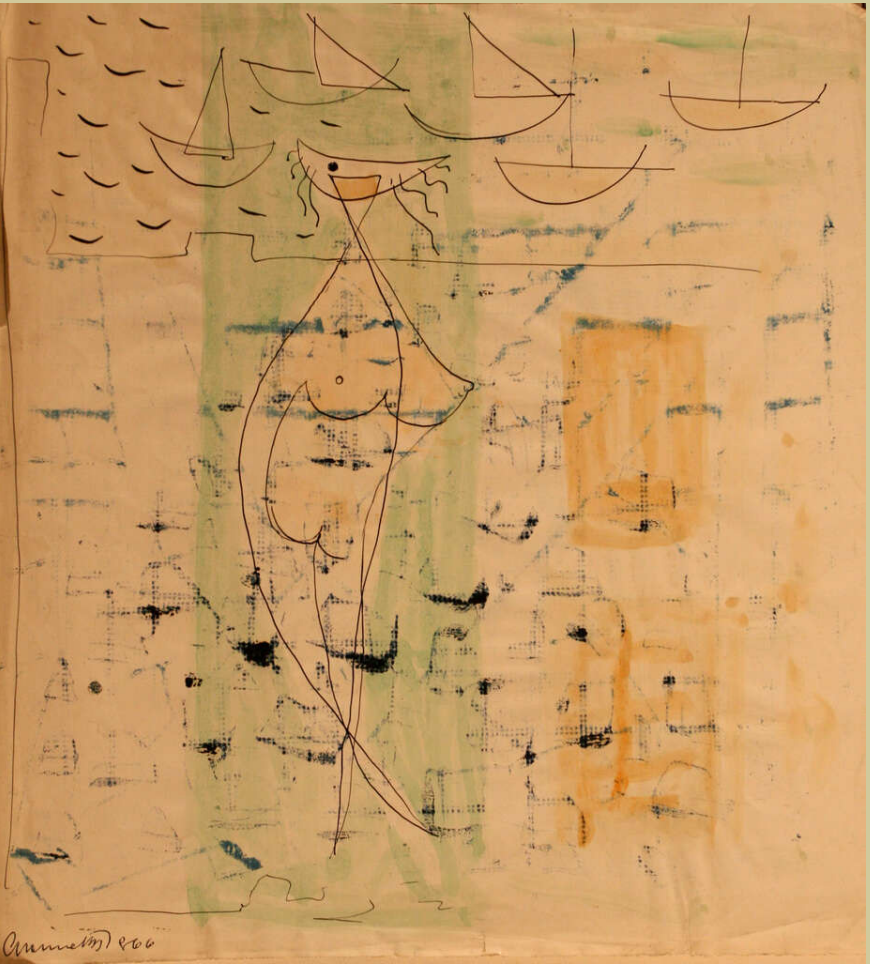
Előtanulmány
az elblongi köztéri plasztikához I.
1965, papír, vegyes technika
46,8x63 cm



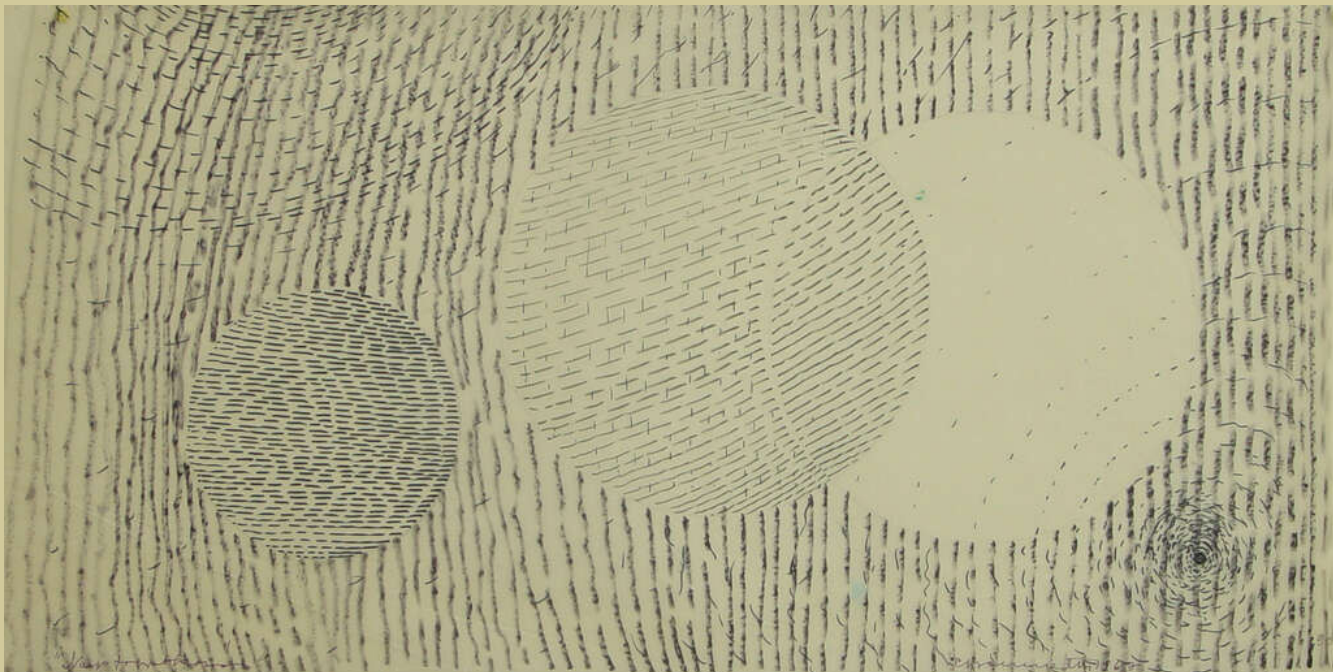
Cím nélkül
1967, papír, filctoll, 58,1x41,6 cm



Ősz
1966, papír, vegyes technika, 58,1x43,4 cm

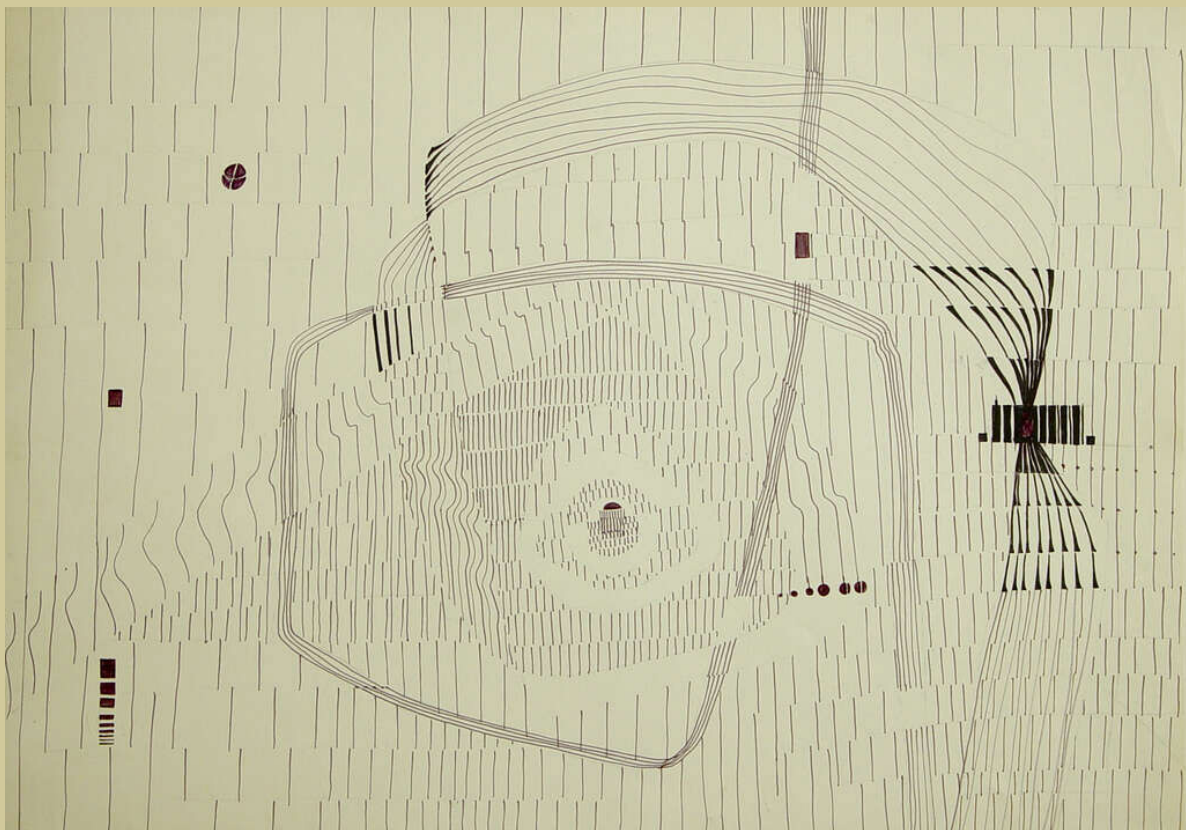


Akt vízparton
1966, papír, vegyes technika
16,6x25 cm

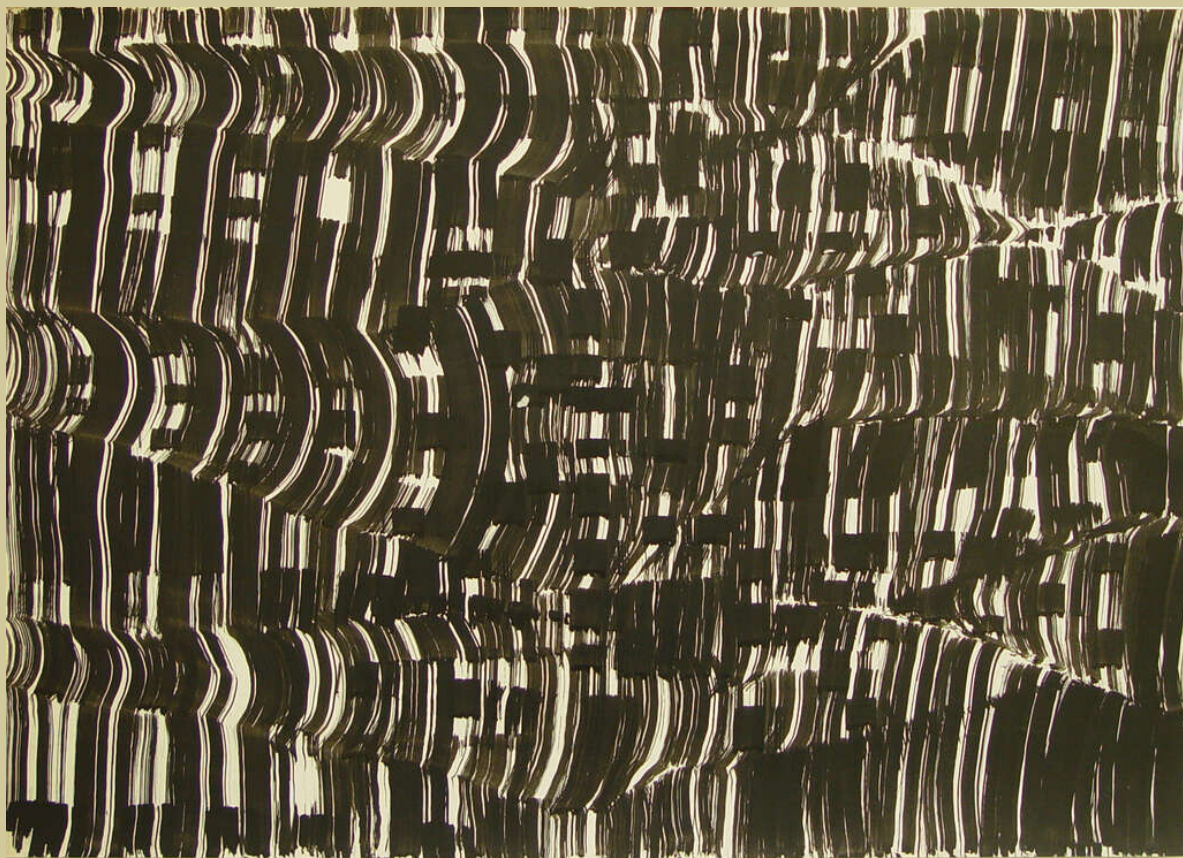


Napfogyatkozás – 1967, papír, filctoll, 33x64 cm

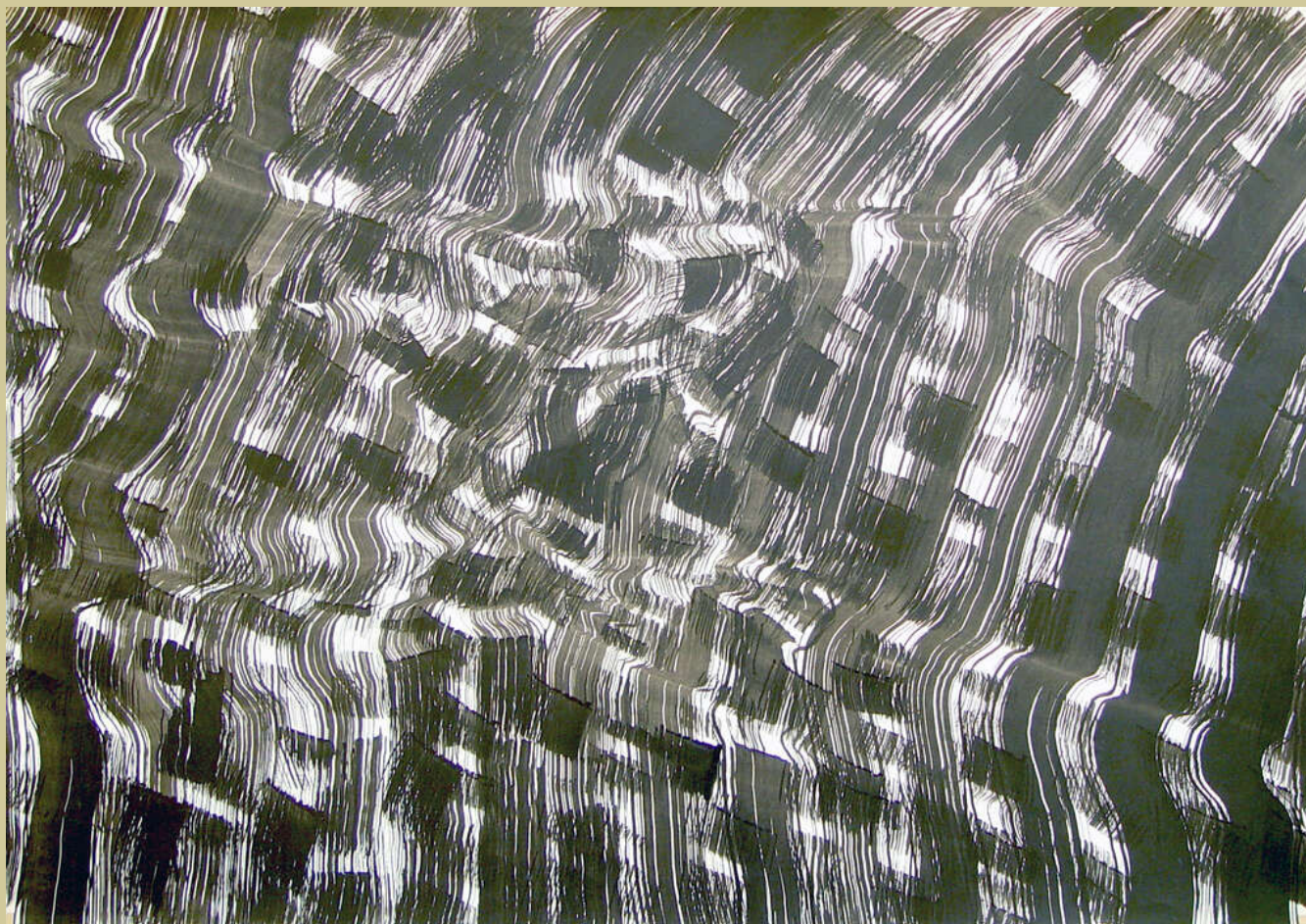
Hatás és ellenhatás – 1967, papír, vegyes technika, 43x61 cm



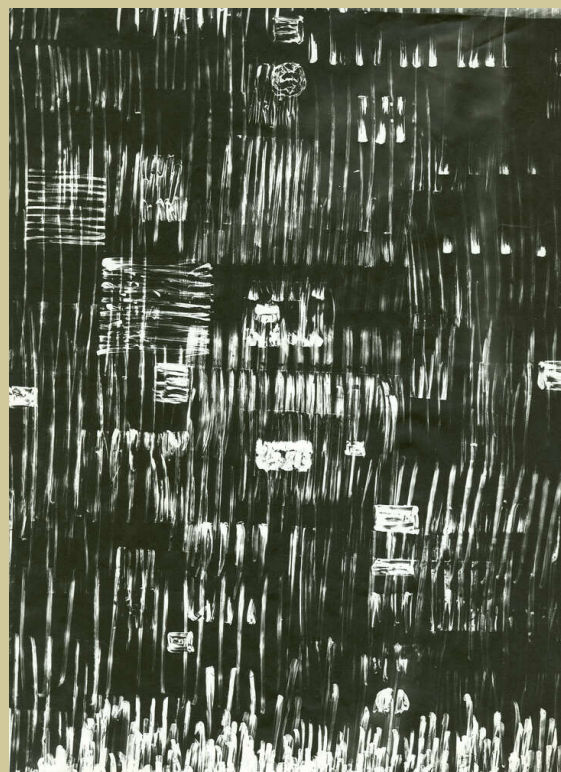
Cím nélkül, 65/13/2 1965 – 1965, papír, litográfia, 61x45 cm



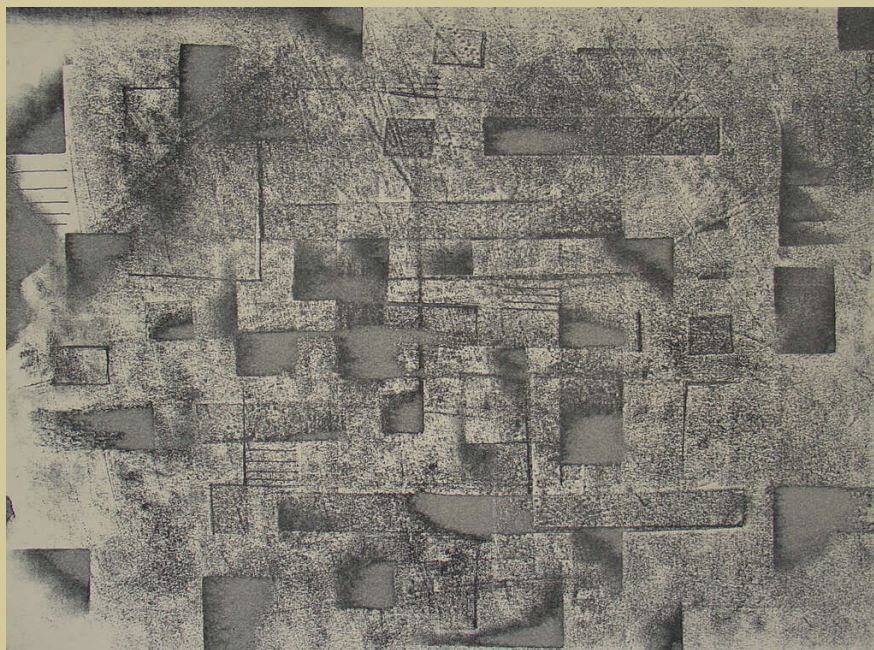
Cím nélkül (H6700)
1967, papír, tusrajz, 61,2x86 cm



H 6717. – 1967, papír, tusrajz,
61,3x86 cm



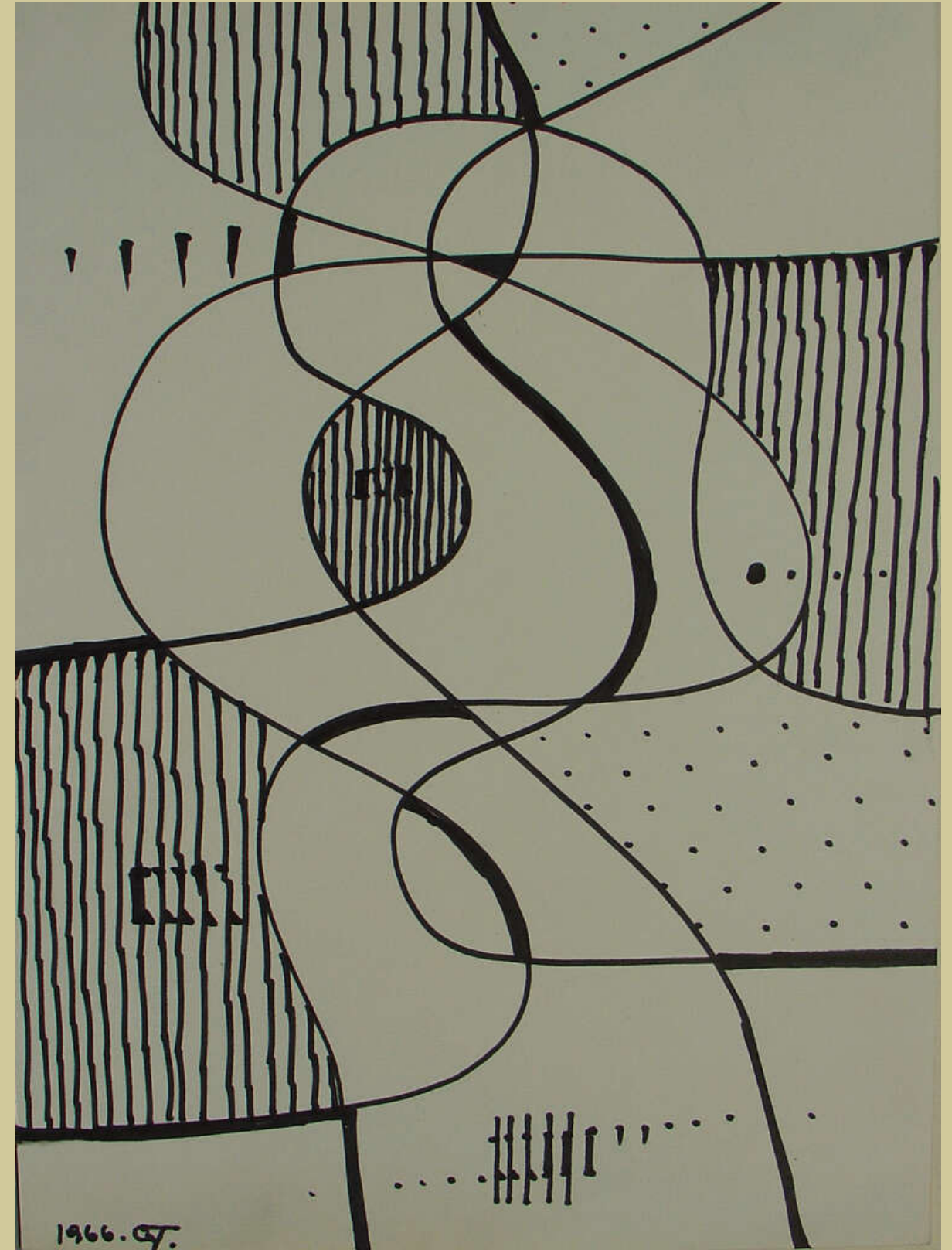
Áttörő fények
1967, papír, tusrajz, 30x21 cm



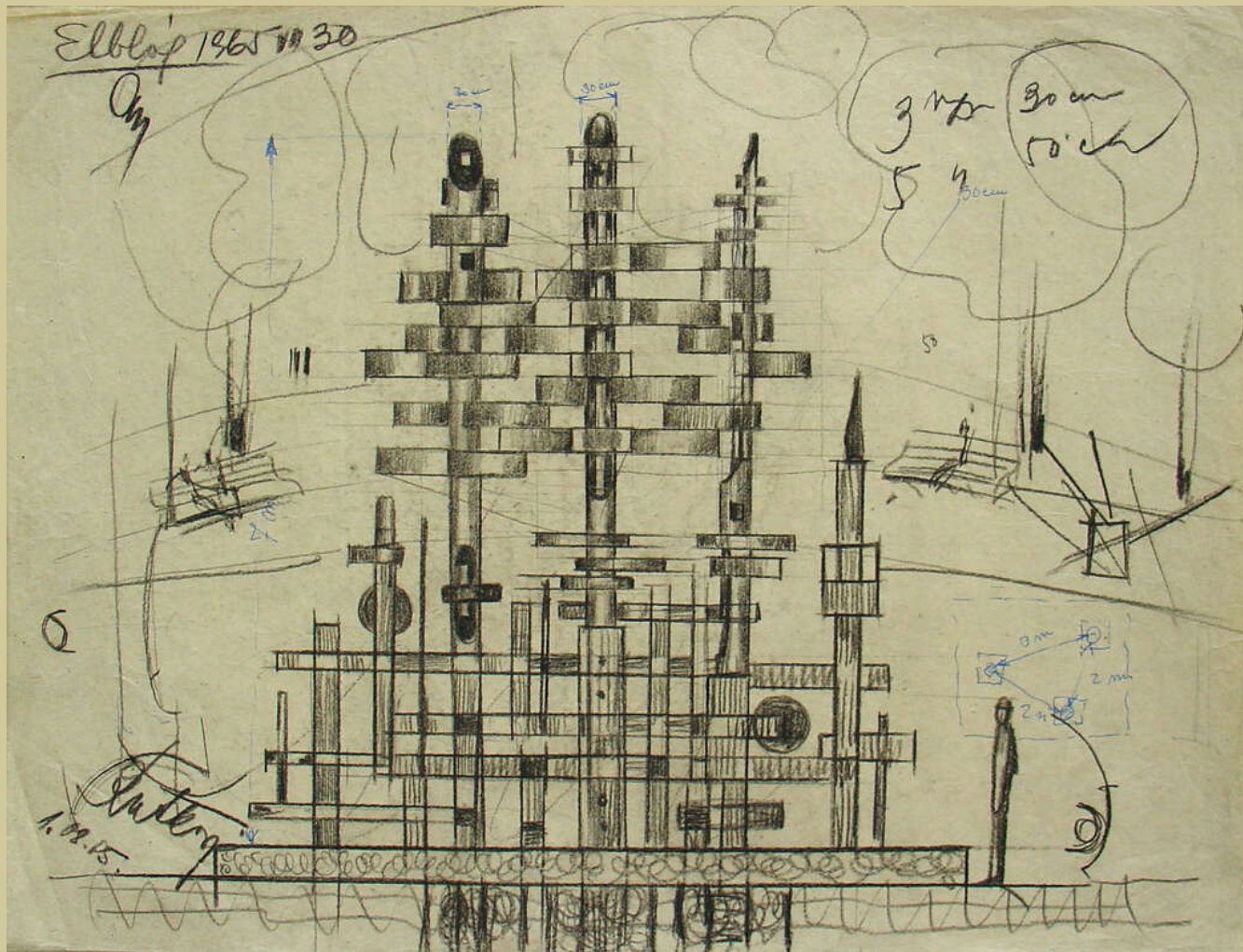
Épített konstrukció II.
1968, papír, monotípiá, 21,4x30 cm



Kifelé – 1966, papír, tusrajz, 28,5x20,9 cm



Utak, de hová? – 1966, papír, tusrajz, 28,5x20,9 cm



Előtanulmány az elblongi köztéri plasztikához II. – 1965, papír, vegyes technika, 48x63,5 cm



Hagyományok – 1967, papír, plakát, 42x29,7 cm



A Damjanich utcai lakás

Gábor Pataki: Truths and Wonders. On Tihamér Gyarmathy's Graphics

When discussing Tihamér Gyarmathy's oeuvre, one can equally justifiably consider that "the inventory is complete"¹, and also that numerous aspects yet to be discovered remain hidden within his life's work. On one hand, his well-documented works have successfully and smoothly integrated into the Hungarian non-figurative art scene and "modernist" visual thinking; on the other hand, this oeuvre, highly valued by both interpreters and audiences, may still yield surprises and pose hitherto unresolved questions. This otherwise seamlessly incorporated body of work, considered the most universal in Hungarian non-figurative art and capable of presenting a model of the universe operating according to light-filled common laws, is complemented by not insignificant secondary threads which enrich and add complexity to the oeuvre precisely through their apparent contingency.

Starting from the beginning: Gyarmathy's career cannot really be compared to the metaphor of an artist who, like Pallas Athena, emerges fully armed for battle. Although his hometown of Pécs was considered the last bastion of domestic modernism in the early 1920s, its influence was barely perceptible at the start of Gyarmathy's career. Nevertheless, Jenő Gábor's attention in secondary school, Ernő Gebauer, and later in Budapest, Klára Rázsó-Vaszary's private school, and the art college education not yet confirmed by reliable documents² all contributed to the development of a young artist sensitive to spatial problems and reflections, though not exactly what one would call virtuosic. Roughly the same applies to his graphic works of the period (we should add that part of his work up to that point was destroyed in a bombing during World War II). There are noticeable influences from Derkovits, colors more melancholic than

¹ György Várkonyi: Tihamér Gyarmathy, in: Tihamér Gyarmathy: Paintings, Budapest, Körmendi Gallery, 2004, p. 9.

² In theory, he was a student at the Hungarian Academy of Fine Arts from 1933, but his name cannot be found in the institution's records; Vaszary, who is indicated as one of his teachers, was no longer teaching there at that time, and László Kandó only taught figure drawing.

his role model's, and sometimes even drawing errors and anatomical mistakes.

His wanderings through Western Europe, beginning in 1937, certainly brought many new inspirations, though visual evidence of this is no longer available. His 1945 reconstruction series with its sturdy workers, miners, and peasants most readily recalls the contemporary drawings of Károly Koffán and, more distantly, the graphics of Lajos Szalay. Perhaps more important for what was to come is the group of works (Park Before the Storm 1944, Mare with Foal 1945, Aquarium 1945, Bird at the Water's Edge 1945) which, with their colorful, variously curving lines and fluttering, transparent forms that evoke misty air, show kinship with Menyhért Tóth's excited, irrational approach to form from the same period. This method, increasingly detached from the objective representation of reality and allowing for an ever looser portrayal, could then encounter Ernő Kállai's bio-romantic concept.

Although the universal elements of Kállai's theory, which assumed similar operations across the entire world, only influenced his art much later, from the 1960s onward, at this time

they helped Gyarmathy penetrate beneath the surface of what he had previously observed almost from the outside, trying to reveal the workings of what György Várkonyi aptly called the "middle world"³ of landscape-natural phenomena. Hills and hollows become interconnected arched forms, water waves become picture waves, fish become convex-concave form connections, and birds become layered sickle-like formations. Through his paintings and drawings, a world unfolds that, while hiding secrets, is still experienceable, imbued with benevolent magic, works that could function as illustrations for Weöres's Hungarian Etudes. (The sheet titled The Magical Ceremony, for instance, with its moonlit, dreamlike trees and rhythmic structure, offers parallels with the poet's pieces). The world of his images and drawings from this period can be fundamentally characterized as optimistic and cheerful; the artist precisely perceives that the "hidden face of nature"⁴ comprises far more complex, intricate processes, but his works from this period—indeed, even from his mature period beginning in the 1960s—lack Kállai's pantragic perspective, which assumes an analogy be-

tween the workings of nature and society's conflicts and dramas, something that resonates in some works by Lossonczy or Martyn. The works that spread arcs and wave forms melting into each other in transparent layers would qualify as reserved Pannonian, South Transdanubian examples—along with those of Ferenc Martyn and János Martinszky, and later echoes in Sándor Kelle and János Bozsó, even Ferenc Lantos and the Pécs Workshop—if it were possible to speak of such a local variation of Hungarian non-figurative art.

Let's look at some examples! Dawn in the Reeds, dated 1945, represents a transition from traditional nature depiction to an increasingly abstract, symbolic method. On the white surface, two or three curved lines serve to indicate the surrounding hills, trees, and water; a few bending verticals represent the reeds; a tiny red dot, the rising sun. One cannot help but think of Far Eastern, especially Chinese ink painting techniques: here, though European-influenced, with the layering of space faintly suggested, the emphasis is nevertheless on the loose brushstrokes drawn with a single impulse, on conveying the essence of the landscape experience with minimal means.

The Migrating Fish, also dated to 1945 but likely created 1-2 years later, advances fur-

ther in abstraction. Within the defining composition—a semicircle that begins on the left with a sail-like form and ends on the right with a boat prow—swim slender, curving motifs in opposite directions, their fish nature occasionally reinforced by the indication of scales. The forms, dynamically stretching upward and sideways, ultimately harmonize wonderfully in their final assembly, excellently conveying the natural processes that are in constant motion yet ultimately intertwined.

But things naturally became more complex. In the case of Colliding Forms, also dated by the artist to 1945 but certainly created a year or two later, it is no longer necessary to look for natural prototypes. Rolling wave shapes, transparent myo-forms nested within and splashing onto each other, arrows pointing simultaneously up and down, directions determined almost like mathematical models according to their vectors, all become artistic principles. However, this never becomes a sterile formula or task for him; the "inner world" of nature becomes a mode of representing the functioning of reality.

Even in his pre-war works, one can observe that he likes to use semi-transparent, barely covered surfaces. After 1945, his interpenetrating forms reveal their essence in a transparent

3 György Várkonyi: Tihamér Gyarmathy, in: (Katalin T. Nagy, ed.): The Antal-Lusztig Collection 2, Déri Museum, Debrecen, 2020, p. 235.

4 Ernő Kállai: The Hidden Face of Nature, Misztótfalusi, Budapest, 1947

manner. The starting point could be a motif found in nature, as in the case of the Transparent Etude dated 1945, where the dragonfly's membranous wing appears, which later resurfaces in his photograms and unfortunately lost experimental films⁵. Another example: behind the lilac-gray shimmer of Fruits (1945) lurk bunches of grapes. In Dusk, which layers at least 4-5 levels on top of each other, the outlines of a sitting figure can be discerned, but the emphasis now falls on the dreamlike, faint transitions of colors.

Transparency as an image-creating method continued to play an important role in his work. Most of his line drawings also build on undulating, looping forms, and at this time show noticeable resonances with the drawings of Tamás Lossonczy, who was then fighting with similar enthusiasm for non-figurative art but was considered more of a rival in later decades⁶.

Between 1945 and 1948, Gyarmathy entered the bloodstream of Hungarian art life. In 1947, he exhibited at the Gallery of the 4 Cardinal Points, which he helped establish, and a year later, he was able to organize what was considered a representative exhibition for that time at

the Andrásy Avenue premises of the Free Trade Union of Hungarian Artists; however, his exhibition proved to be one of the last manifestations of free, politically uninitiated artistic expression. Gyarmathy—like most of his peers belonging to the European School and the group of abstract artists—was excluded from the art scene. He worked in various factories and plants, with opportunities to create only in his limited free time, almost in complete isolation, yet he never abandoned his artistic principles.

These changes naturally left their mark on his art. The cheerful, light tone observable in many of his earlier works disappeared. Although in his painting, stylized and mythologized figures, female forms personifying “mother nature”, had appeared even before 1948, they were replaced in some drawings by mysterious amoeboid forms with human eyes (Two Torsos, 1950), grotesque motifs alluding to primary instincts (Friction Forms, dated to 1946 but probably 1950). Earth Mother becomes a dismembered female (The Woman, 1950), and the previously seemingly unified pananthropomorphic image of the “hidden face of nature” splits in two (Connection, 1950). As a counterpart to the

officially prescribed heroic hurrah-optimism of the era, increasingly strange creatures and ominous motifs moved into Gyarmathy's works. We can discover in them the characteristics of a late, strongly existentially inspired surrealism, not yet fully canonized but observable elsewhere in Central Europe in the early 1950s⁷. In Gyarmathy's case, this is most evident in his well-distinguishable series created on zinc plates, but traces of it can also be found in his graphics in the form of strange masks, stylized head shapes, and chimeras.

It is also no coincidence that the creative impulse, broken by the radical social turn of 1948–49 but rippling on for a while due to the dynamic momentum of previous years, gradually subsides: from 1951–52 onward, relatively fewer works were created. The following 4-5 years can be characterized as years of searching-reopening, reassessing possibilities. The surrealist tone fades, but the intertwined wave-like forms of the 1945–48 period do not return either. Instead, we observe a kind of eclecticism stemming from curiosity, experimentation, and the search for new paths. The perspective of earlier periods, which fundamentally started from visual experiences and memories and

transformed them, is increasingly replaced by a more speculative approach arising from inner conceptions, or in apparent contrast to this, a creative method that exploits the spontaneity of instinctive, primary hand movements. The previously more “abstract” Gyarmathy, who used various methods of abstraction, now becomes truly “non-figurative”, despite all the figures and church towers that still appear in his paintings and drawings.

Of his earlier works, those built from lines and ink strokes applied with loose movements reminiscent of Far Eastern reminiscences become relevant again (e.g., Untitled, 1953). In place of the complex landscape experience, isolated forms often appear, shapes reminiscent of water-washed pebbles (Shell-Stone Form, 1955). Mocking heads and gesticulating, beaked birds appear in the line drawings, and pseudopods of single-celled organisms swim in the watercolors. This is a time of “trying everything”; although the door to artistic publicity is still far from open, one can read from the works that the elementary existential anxiety of the early 1950s has somewhat eased.

Although his almost complete isolation loosened considerably from the second half

5 Gábor Pataki: Experimental Film, 1953, in: (Miklós Peternák, ed.): F.I.L.M., Képzőművészeti Publishing, Budapest, 1991, pp. 133–138.

6 cf. Parallel Dimensions. Drawings and Watercolors by Tihámér Gyarmathy and Tamás Lossonczy, Missionart Gallery, Budapest, March 28–April 15, 2019

7 Cf. contemporary works by Czech artists including Václav Tikal, Mikuláš Medek, Toyen, Václav Bošтік; Slovak artists including Vincent Hložník, Ladislav Guderna and Eugen Nevan; Polish artist Marian Bogusz; and Romanian artist Ion Țuculescu

of the 1950s (he was able to participate in the legendary Spring Exhibition of 1957⁸, and more and more curious young artists visited his studio apartment on Damjanich Street), there was no “royal road” to the development of the “Gyarmathy signature” that would become well-known to a wider audience, organized into coordinates, and capable of evoking the universe. The grid as an organizing principle first appears in his works around 1957 (Arch-ing Forms on a Constructive Plane, I–II), but it is far from becoming dominant yet. For now, the protagonists of the line drawings step onto the stage of his drawings (e.g., Connection of Forms, Gesticulating Figure IV, Shaman, all 1957), but the simultaneously fearsome and amusing specters, clowns, and shamans do not disappear either. At times, a mysterious palm print that appears in several phases of his oeuvre⁹, sometimes becoming only four-fingered¹⁰, internalizing both personal presence and the leaving of a trace, becomes dominant. It is also noteworthy that around this time, the

arrangement of signs into more or less regular, repeating rows appears in his works (in drawings like The Village Landscape or Churches, he experiments with overwriting an almost realistic view, rare for him, with small dashed ink lines).

Perhaps this is the appropriate place to discuss Gyarmathy’s “constructivism” and his connection to Ernő Kállai’s theoretical work. The artist keenly noticed that from the late 1950s to the early 1960s—partly as a significant reaction to the previous triumph of lyrical abstraction and tachisme—a new space opened for endeavors that, though softer and less consequential compared to similar manifestations of the classical avant-garde, took geometric shapes more seriously. This method, aptly described by Gábor Andrási as intensely personal and almost sensual¹¹, became familiar to Hungarian fine arts not only through Gyarmathy but also through Kassák, who resumed painting, and several artists of the Malomtó Circle¹². As for Kállai’s bio-romantic theory, the artist, who kept the influential

theorist’s legacy, took care of his grave, often referred to him, and also ensured the transposition and actualization of his ideas.

But while earlier he had taken the idea of looking behind the “hidden face of nature” almost literally, interpreting Kállai’s theory more as a revelation of the inner, organic functioning of the view before our eyes, now he became preoccupied with the holistic aspects of the theory, the universality of existence “from crystals and cells to planets and spirally swirling nebulae”¹³. Accordingly, the aforementioned “middle world”—the medium still perceptible to human senses—gradually disappears from the majority of his works, replaced by the much-mentioned micro- and macrocosm. Especially the latter, because although some of his works show solutions and references reminiscent of microscope slides, the majority of them aim at artistic interpretation of cosmic phenomena, discovering and representing their functioning and laws through the means of art.¹⁴

Let us not forget: all this happens in a period when—although parallel to fears of atomic war and anxiety generated by technological civi-

lization—humanity stepped into outer space with the launch of Sputniks and later manned spacecraft, and the extrapolation of truly rapid scientific development promised the imminent arrival of a world free from burdens, poverty, and petty concerns. This is the time of “planetary folklore”; it is no coincidence that György Várkonyi draws an apt parallel between Vasarely and Gyarmathy¹⁵. Alongside op art, kinetic art emerges with Schöffer’s light towers, and the Zero group prepares with its square grids.

However, we must also consider that although Gyarmathy used what he considered a grid system mapping the coordinates of space and time, often bent vertical-horizontal lattices or networks, in most of his pictures, he never did so with orthodox rigor. He always left room for play, sometimes for contingencies and modifications. Incidentally, the method of arrangement in rows that he also applied was almost in the air of the time. It can be observed even in the case of French lyrical abstractionists who had an extremely serious impact on contemporary unofficial Hungarian art¹⁶ (Manessier, Bazaine, Bissiere). Perhaps even more

8 Műcsarnok, April 20–June 16, 1957

9 e.g., Picture Plans for Cross-Motif, 1950, Hand I–III, 1962, Hand in Black-Red, 1964

10 e.g., Hands, 1949, Metamorphosis, 1960

11 cf. Gábor Andrási: View and Construction. Lajos Kassák’s Painting Between 1950–1967, in: (Mariann Gergely, Péter György, Gábor Pataki, eds.): Lajos Kassák 1887–1967, Hungarian National Gallery, Budapest, 1987, pp. 113–118.

12 Ottó Mezei: An Unknown Chapter of (Hungarian) Art in the Sixties, in: (Gábor Andrási, Gábor Pataki, eds. and selectors): Ottó Mezei: Hungarian, European, Modern. Selected Writings, Argumentum–MTA BTK MI, Budapest, 2013, pp. 235–245, esp. p. 236.

13 Kállai: The Hidden Face of Nature, op. cit., p. 11.

14 cf. Sándor Hornyik: The ‘Hidden Face of Nature’ in Tihamér Gyarmathy’s Painting, *Ars Hungarica*, 2000/2, pp. 310–320.

15 György Várkonyi: Tihamér Gyarmathy, in: Katalin T. Nagy, ed.: The Antal–Lusztig Collection 2, Déri Museum, Debrecen, 2020, p. 236.

16 Gábor Andrási: Motif-Concealing Abstraction in the Zugló Circle 1960–1968, *Ars Hungarica* 1998/1, pp. 83–104.

exciting is that when Lili Ország becomes one of Gyarmathy's substitute mentors in Endre Bálint's absence, the domestication-like arrangement of sign-like free gestures into systems and rows becomes fundamental for both of them¹⁷. In Gyarmathy's case, the system can never override the uniqueness of the pictorial-graphic values; it can provide a framework, but it cannot influence the realization.

We should not forget that these years also brought the renaissance of analyzing and then structuring things, phenomena, and concepts. Saussure's *langue* and *parole*, Lévy-Strauss's systematized anthropology, the results of Russian (Jakobson, Propp), Czech (Mukařovsky), and French (Barthes, Todorov) structuralists laid the foundation for a new way of thinking, and although the official Marxist ideology regarded it with considerable distrust¹⁸, it could not prevent certain procedures from appearing in Hungarian cultural life, including fine arts. Its influence can be demonstrated in the contemporary oeuvres of artists with different characters, such as Dezső Korniss or Mihály Schéner.

Gyarmathy also belongs among them. The "system operated by internal laws", as a basic

definition of structuralism, became one of the most important cornerstones of his art as well; his compositional model also follows the principle that "the whole is more than the sum of its parts." The creative method, originally derived from Kállai and increasingly aimed at detecting and suggesting universal connections, received significant reinforcement from the euphoria of the scientific-technological development of the era, as well as from the method that aimed to organize the phenomena of the world and the seemingly wild adventures of art into patterns.

He received impulses and strong pushes from structuralism and from the strengthening neo-constructivist tendencies running parallel to it, but with all this, he never became an apologist for predictable, carefully pre-planned works. In fact, precisely in the early 1960s, an almost parallel method based on chance, contingency, and precisely measurable intuition becomes palpable in his works. Just as the newer geometric tendencies are not temporally distant from Mathieu's *tachisme*, so in Hungarian art, the "soft-geometrism" of the early 1960s is completely or almost contem-

poraneous with Csernus's excited, scratched surfaces. The surrealistic naturalists following in their footsteps transform the heightened hyper-view into a summation of barely identifiable motifs.

On the other hand, in some oeuvres, the layering of the past and history appears, along with the poetics of surfaces piling on top of each other, crumbling, collapsing, and the fascination with "leaving a trace." The palette knife blade, the blunt end of the brush, or even a comb enters the artists' toolkit for scratching back, mobilizing the still wet surface. Lili Ország prints with pieces of potatoes, and suddenly several artists discover the possibilities hidden in monotype, a technique relatively rarely used in Hungarian fine arts until then. Connected with the creation of exciting, agitated, "modern" surfaces and future orientation and openness, the desire to emphasize the importance of individual remembrance, to uncover layers of the past piled on top of each other, becomes perceptible.

All this appears in Gyarmathy's art, including his graphics. First, he merely spreads thick, iridescent drops of paint on paper (Theme with Variations I–II, 1962), and then in his monotypes started at the same time, both the palette knife and the brush handle come into play: with their

help, he works, spreads, transforms the surface into restless spirals, interconnected parabolas, and a series of gestures strongly falling downward (Infinite Spiral, I–II, Curves with Counterpoint, I–IV, 1962). And as a complement and validation of all these, one of the characteristic motifs of his contemporary works appears: the palm print, a personal signature in the literal sense of the word. Beyond the gesture of perpetuation, commemoration, and the "I was here" verification, the handprint proved suitable for different situations, from almost bare presentation (Variations on the Theme of My Hand I–III, 1962) to confrontation and mixing with various elements and motifs (Variations on the Theme of My Hand IV–VI, Hand I–III, 1962), to become barely recognizable as it melts among the other picture elements in the fading motifs series created in the same year. Another such constantly transforming-returning element is the central cross form, which, faintly emerging and doubling, can carry symbolic meaning (Memento Mori, 1964) or, temporarily assembled from smoke-like circle tufts, can enhance the sense of uncertainty (The Built and Its Elements IV, 1964, Cross, 1964). Sometimes he also experiments with stamping amorphous, bean-like objects, presumably pebbles (Division, 1962, Cosmic Rocks, 1964).

17 Mária Árvai: *Between History and Memory: The Art of Lili Ország*, PhD dissertation 2019 (manuscript)

18 Gábor Bezecsky: *Unfinished Story. The Brief Glory of Hungarian Structuralism*, 2009, Villanyspenót <https://irodalom.oszk.hu/villanyspenot/#!/fejezetek/jO8y-CWiTzeZclULQR9HMg> (2021.05.05.)

Around 1962–64, therefore, an unusually subjective and passionate tone in the artist's oeuvre, and the accompanying experimentation moving in multiple directions, can be observed in his graphics as well as his paintings. It is exciting to observe, however, that even in these attempts that can be called atypical in a certain sense, which in principle aim to switch off the premeditated construction, the regulating and disciplining conscious control, Gyarmathy's inherent, constitutional discipline, his rational pantheism, show through. When he explores the possibilities of fine, breath-like trace-making that barely wounds the surface, the color dots, crosses, and small brush strokes involuntarily arrange themselves into faintly outlined grid structures (Heterometry, 1962, Gestures, 1963), and his shapes, uncertain in themselves, drooping, condense into layers (Structures, 1964). He also has series where he follows the arrangement of random, contingent elements and lines, such as the Variation on Grid Structure I–VI (1962), where he is preoccupied with the organization of dynamic lines branching out from the middle of the sheet towards the edges, then fading, quasi-disappearing (here an involuntary parallel with Júlia

Vajda's contemporary "blind drawings" also offers itself).

In contrast to works operating with just a few motifs, allowing the whiteness of the paper and surface to prevail, works that fill the entire picture space also appear. Sometimes repetitive, sequential forms cover, saturate the drawing (Falling Stones, 1962, Untitled, 1963), at other times, curved line networks (Variations on Network System I–V, 1964), squares shining next to each other and falling into darkness (In Inner Space, 1964, Vertical Penetration, 1964), or circle forms drifting downward (Diagonal Movement, 1964) become the determinants as forerunners of the classic compositions that would become the artist's signature.

Of course, truly irregular works were also created during these years. As peculiarly Hungarian or Central European¹⁹ variations of lyrical abstraction, the poetry of crumbling walls, worn, moldy fabrics, scratched wooden surfaces became unavoidable for Gyarmathy and his contemporaries, as did a romantic-elegiac or more measured confrontation with the ravages of time and history. In the case of Mythical Rocks and Separating Blocks (both 1964), we could readily be associated with Endre Bálint's

works, perhaps only the absence of identifiable motifs might raise some suspicion. The man otherwise yearning beyond Earth, chasing planetary dreams, sometimes looks back, fiddles around, and finds forms reminiscent of cell cultures (Microorganism series, 1964). And sometimes only spreading, sucked-back paint spots remain (Blue with Opening, 1964).

Parallel to these more subjective drawings and pictures, filled with memories and emotions, the strand of his art aiming to sense and convey the laws of the world and the Universe unfolds more and more decisively. With modifications and shifts in emphasis, this civilization-building attitude of discovering and explaining laws becomes the center of his activity, and he develops and varies this further in what follows. Some natural phenomenon that is directly difficult or impossible to observe or experience becomes the model for his creations, whether geological forms, micro-particles, air currents, or astronomical objects. More precisely, their constant movement, formation, transformation. I do not believe that he consciously reached back to Goethe's natural observations, and within that to the theory of constant transformations and changes²⁰, but it

seems as if Gyarmathy was fueled by the same optimistic curiosity.

However, to convey the transformations and changes, he first had to create structures and systems. The basic elements of these could be ink lines arrayed side by side and beneath each other (Dynamics, 1960), rhythmically dancing dots (Microdance, 1960), intertwining clasp forms (Dawn, 1961). Creating these structures requires considerable patience and attention, as one must rhythmically fill the surface with hundreds of small lines, miniature signatures, form glitters. (It is no coincidence that, seeing them, handcrafted productions and guild masterpieces may come to mind as involuntary analogies).

Of course, in Gyarmathy's case, there is no question of Bravurstücks. These works live because the structures of the works are not organized according to some rigorous order or rule set in concrete; precision always stumbles somewhere. This is why these formations can be alive, why they can pulsate. Sometimes the change in density of forms dynamizes the work (Tectonic Formations, circa 1965), sometimes the rhythmic alternation of line length (Formations, 1966).

¹⁹ e.g., among Czech artists: Mikuláš Medek, Jan Koblasa, Robert Piesen; among Slovak artists: Ferdinand Hložník, Andrej Barčík, Rudolf Krivoš

²⁰ cf. Edina Sándorfi: Goethe Spirals – From the Loom of the Primal Mother to Eternal Femininity, Kalligram, 2015/7–8.

Gyarmathy's graphics are, of course, not without companions in their time. However, their closest relatives should not be sought in the vicinity of geometric abstraction, but near lyrical abstraction, abstract expressionism. Besides the already mentioned Júlia Vajda and Lili Ország, for example, in Henri Michaux's ink drawings. But there really is a significant difference: Gyarmathy does not react to the storms and vibrations of his soul in his works, but rather acts as a kind of mediator, trying to provide the viewer with information about the hidden functioning of the world.

And since the world is complex, its arrangement, the mechanisms regulated by both natural laws and chance, must be made transparent. His film experiments realized in the early 1950s served as instructive, repeatedly usable precedents for this. More precisely, the photograms enclosed in slide frames that formed the basis for these, which were assemblages made from dragonfly wings, tulle pieces, and amorphously flattened liquid drops, which, when illuminated and magnified, are characterized by Kállai's so-called middle world of the "hidden face of nature", thus the inner workings of what is just barely

visible to the naked eye but unknown to everyday experience. Among the precedents of the experiment, we can obviously discover the X-ray and microphotographs that also appeared in the 1947 New World Image exhibition²¹, nevertheless, Gyarmathy's slides do not propose mysterious connections, but rather the transparent, knowable, transparent nature of these micro-phenomena, the optimistic unraveling of mysteries. The reality hidden behind the view can hardly be experienced in an everyday way, since different layers cover each other, different structures become entangled, and moreover, "everything moves", is in permanent transformation. Besides science, it is precisely art that can make these connections visible, experienceable, perceptible.

The space-grid composition, which later becomes dominant in his graphics and paintings, serves to assist this. Through the framework of the insect wing, the verticals and horizontals of the fabric weave, it arranges the basically organic, often amorphous principles within the bonds of a kind of irregular, pulsating, but nonetheless functioning and existing coordinate system. The other forward-looking foundation of the photograms is their pro-

cess-like nature: constant change, transformation, movement becomes decisive, which the graphics later present as "still images", but also as evidence of continuous change. As for the motifs of the photograms, the dragonfly wing appears occasionally (e.g., Convergent Arcs II, 1964), but with his gradual withdrawal from the "middle world" mentioned above, it loses its "earthly" character. The tulle net, on the other hand, expands cosmically, or rather merges into the now primarily space-scale vertical-horizontal structures.

And at this point, we can draw Gyarmathy's special place among the representatives of contemporary modern tendencies. Leaving traces, making rhythmically arranged ink and brush strokes was not unusual in the non-figurative art of the period²². Gyarmathy also experimented with such solutions, such as Variations on Ink Technique I–II (1964), Directed Movements, Alternating Horizons (both 1964), Chords (1966), all based on this loose, permissive hand movement that preserves the gesture value of individual signs and form fragments. However, his painting and graphic oeuvre fundamentally aims to go beyond the creative attitude that produces such types of works.

Gyarmathy presumably finds the work created in this way too individual, driven by momentary impulses, instinctive, and random. It is not known to what extent his solidarity with manual workers around 1945 and the universalistic worldview extracted from Ernő Kállai's theories, as well as the reflection of the former avant-garde, fused together and determined his stance at that time, but it is certain that he stands out from the ranks of "self-expressive" artists of the era who sought to merely immortalize their own emotions and impulses. His works have no "calling power" in the Hamvasian sense²³, no thought specifically tailored to the viewer standing before the creation, but rather appeal to some kind of communal experience, collectively receivable experiences. He wishes to convey not the vibration of his own soul, but some universal, generally receivable message.

The most appropriate terrain for this is the spacious cosmic region that knows no boundaries, closed areas, or completed actions. Just as the author of a science fiction novel can freely create ever-changing worlds while adhering to certain logical necessities and physical laws, so Gyarmathy can use without restrictions the

21 e.g., Ernő Kállai–Kázmér Fejér: Catalog of the New World Image Exhibition, Budapest, Gallery of the Four Cardinal Points, 1947, cat. 2.: X-ray image of Nautilus Pompilius, cat. 4.: Pathogenic Germs

22 e.g., Hans Hartung, Vieira da Silva, Capogrossi

23 Béla Hamvas: Yantra and Abstraction, (Library of the European School 7), Budapest, 1947

variable but not extremely numerous toolkit available to him.

Indeed, the vocabulary of the graphics can be compiled quite quickly. Straight or curved line networks arranged in grids, sometimes faltering horizontals and verticals, hook-like shapes, disparate line fragments, scales, points, spots, sometimes a circle. These are approximately what he assembles his compositions from, which from around 1965–67, and not changing much after that, determine the increasingly thinning graphic production that comes ever closer to the world of his paintings.

With their help, however, he can create exciting worlds that could even be called “double-bottomed”, insofar as his graphics can simultaneously evoke cosmic structures and, breaking down the biological, the subatomic world of elementary particles. The condensing-thinning, undulating grid structures, the line particles lining up side by side, below, in a living order, are equally capable of conveying the pulsation of quasars and the constantly moving, transforming events taking place at the level of quarks and neutrinos. In his creative method, therefore, he now leaves much less role to contingencies and chance than before.

It is as if he wanted to fulfill a kind of mediator role in creating a new worldview based on scientific foundations but made experienceable through art.

And for this task, in a certain sense, ascetic qualities are also needed. He must to some extent assume the role of the monk who creates minuscules, the decorations of initials, with diligent, meticulous work and humility. With infinite patience and humility to the good cause, he draws his lines one after another, places his dots on the surface until it fills up, becomes dense with fidgety particles, dynamic waves. In retrospect, without a more accurate assessment of his scientific knowledge, it cannot be exactly verified, but it is as if his drawings also stand on the basis of one of the fundamental principles of quantum physics, the wave and particle nature of light and matter²⁴. It is as if he himself created based on the seemingly unsolvable Schrödinger paradox: his lines are sometimes triumphant waves, sometimes breaking interferences, sometimes particles that, although close to each other, are still separate.

Of course, all this does not mean that Gyarmathy is merely some kind of “translator.” Rather, if one may use the expression, a kind

of “expander” or mediator of sorts. He tries to encourage his viewer to go beyond the everyday experiences perceptible to the naked eye and get used to living in a world significantly expanded both at the micro and macro levels, where one can no longer rely exclusively on one’s senses. In this endeavor, he was undoubtedly strengthened by his faith and trust in the civilizational potential of art, partly rooted in the avant-garde, and its ability to illuminate the future.

It is not without lessons in this regard to compare the perspectives of the two significant non-figurative masters, Gyarmathy and Lossonczy. While Lossonczy, listening to his emotions and desires and the siren calls of utopia in reality, first subjects his art to the demands

of cultural policy, then, deeply disappointed, seeks new paths along individual sign creation, Gyarmathy, although committed to social justice but essentially rejecting the political-social practice that on paper advocates collectivity, wishes to work along the lines of a real community creation based on the truths and wonders of science.

He did play sometimes, for good measure occasionally weaving figures, flute-playing forms into his pictures and drawings, but basically his work remained unbroken. And let us not forget, his work is still part of the conceptions that posit art as a world-creating paradigm. He continued to explore the structure of the world, whether dealing with protons or stellar giants, and through all these, about us, humans.

24 cf. Annamária Szőke: ‘The Secret of the Presence of the Future’. Science Within the Boundaries of Art in Miklós Erdély’s Art, in: (Pál Deréky, András Müllner, eds.): *Né/ma? Studies on Hungarian Neo-Avant-Garde*, Budapest, 2004, esp. pp. 248–251.



A Damjanich utcai lakás

Gábor Pataki: Wahrheiten und Wunder. Über die Grafiken von Tihamér Gyarmathy

In Bezug auf das Lebenswerk von Tihamér Gyarmathy kann man sowohl die Aussage für berechtigt halten, dass „die Inventur abgeschlossen ist“¹, als auch die, dass sich im Werk noch zahlreiche zu entdeckende Momente verbergen. Einerseits haben sich seine relativ gut dokumentierten Werke erfolgreich und reibungslos in die ungarische nonfigurative Kunst und das „modernistische“ bildliche Denken eingegliedert, andererseits kann dieses von Interpreten und Rezipienten gleichermaßen und zu Recht hochgeschätzte Lebenswerk noch Überraschungen bereithalten und bisher ungeklärte Fragen aufwerfen. Das ansonsten reibungslos in die ungarische nonfigurative Kunst eingefügte, als das universellste angesehene, das von Licht durchflutete, nach gemeinsamen Gesetzen funktionierende Modell des Universums präsentierende Oeuvre wird durch

nicht unbedeutende Nebenstränge ergänzt, die gerade durch ihre scheinbare Zufälligkeit das Lebenswerk bereichern und vielschichtiger machen.

Am Anfang beginnend: Auf Gyarmathys Lebenswerk kann der Vergleich mit dem Künstler, der wie Pallas Athene in voller Kampfausrüstung auftritt, nicht wirklich angewendet werden. Obwohl seine Heimatstadt Pécs zu Beginn der 20er Jahre als letzte Bastion der heimischen Moderne galt, dürften deren Erträge zu Beginn von Gyarmathys Laufbahn kaum spürbar gewesen sein. Jedenfalls lässt sich anhand der Aufmerksamkeit von Jenő Gábor in der Mittelschule, Ernő Gebauer, später in Budapest durch die Privatschule von Klára Rázsó-Vaszary und der bisher nicht mit sicheren Dokumenten belegbaren akademischen Ausbildung² das Porträt eines jungen Künstlers

¹ György Várkonyi: Tihamér Gyarmathy, in: Tihamér Gyarmathy: Gemälde, Budapest, Körmendi Galerie, 2004, S. 9.

² Theoretisch war er ab 1933 Student an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste, sein Name ist jedoch in den Matrikeln der Institution nicht zu finden; Vaszary, der als einer seiner Lehrer angegeben wird, unterrichtete zu dieser Zeit dort nicht mehr, und László Kandó unterrichtete nur Figurenzeichnen.

zeichnen, der für Raumprobleme und Spiegelungen empfänglich war, aber nicht wirklich als Virtuose zu bezeichnen ist. In etwa dasselbe gilt für die Grafiken dieser Periode (wobei hinzugefügt werden muss, dass ein Teil des bisherigen Lebenswerks durch einen Bombentreffer im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde). Deutlich erkennbare Derkovits-Einflüsse, düsterere Farben als bei seinem Vorbild, manchmal sogar Zeichnungsfehler und anatomische Fehler.

Seine ab 1937 beginnende westeuropäische Wanderschaft brachte sicherlich zahlreiche neue Inspirationen, deren bildliche Spuren heute jedoch nicht mehr auffindbar sind. Seine 1945 entstandene Wiederaufbau-Serie mit kräftigen Arbeitern, Bergleuten und Bauern erinnert vor allem an die zeitgenössischen Zeichnungen von Károly Koffán und aus der Ferne an die Grafiken von Lajos Szalay. Für die weitere Entwicklung dürfte aber vielleicht die Werkgruppe bedeutsamer sein (Park vor dem Sturm 1944, Stute mit ihrem Fohlen, 1945, Aquarium, 1945, Vogel am Ufer, 1945), die mit ihren farbigem, abwechslungsreich geschwungenen Linien, schwebenden, durchscheinenden, die dunstige Luft vermittelnden Formen eine Verwandtschaft mit Menyhért Tóth's zeitgenössischen

schon, erregter, irrationaler Formgebung aufweist. Diese sich von der gegenständlichen Abbildung der Realität immer mehr lösende, eine zunehmend lockerere Darstellung ermöglichende Methode traf dann auf Ernő Kállais Bioromantik-Konzeption.

Obwohl die universellen, die gesamte Welt betreffenden, ähnlichen Funktionen annehmenden Elemente von Kállais Theorie erst viel später, ab den 60er Jahren, seine Kunst beeinflussten, halfen sie Gyarmathy in dieser Zeit, in die Tiefe der bisher quasi von außen betrachteten Erscheinung einzudringen und die Funktionsweise der von György Várkonyi treffend als „Mittelwelt“³ bezeichneten landschaftlich-natürlichen Phänomene zu erkunden. Aus Hügeln und Hohlwegen werden miteinander verbundene geschwungene Formen, aus Wasserwellen werden Bildwellen, aus Fischen werden konvex-konkave Formverbindungen, aus Vögeln übereinander gestapelte sichelförmige Gebilde. Eine zwar auch Geheimnisse bergende, aber dennoch erlebbare, von wohlthuendem Zauber erfüllte Welt entfaltet sich aus seinen Bildern und Zeichnungen, die auch als Illustrationen zu Weöres' Ungarischen Etüden funktionieren könnten. (Das Blatt mit dem Titel

„Das magische Ritual“ bietet zum Beispiel mit seinen mondbeleuchteten, traumhaften Bäumen und seiner rhythmischen Struktur eine Parallele zu den Stücken des Dichters). Die Welt seiner in dieser Zeit entstandenen Bilder und Zeichnungen können wir grundsätzlich als optimistisch und heiter bezeichnen; der Künstler nimmt zwar genau wahr, dass das „verborgene Gesicht der Natur“⁴ auf wesentlich komplexeren, vielschichtigeren Prozessen basiert, aber seinen damaligen Werken – und eigentlich auch seiner reifen Phase ab den 60er Jahren – fehlt Kállais pantragische, in der Funktionsweise der Natur eine Analogie zu den Konflikten und Dramen der Gesellschaft annehmende Betrachtungsweise, die in einigen Werken von Lossonczy oder Martyn Widerhall findet. Die Werke, die ineinander fließende Bögen und Wellenformen in transparente Schichten legen – Martyn Ferenc und Martinszky János, als Nachklang Kelle Sándor und Bozsó János, ja sogar Lantos Ferenc und die Pécsi Műhely – könnten als zurückhaltende pannonische, südtransdanubische Beispiele der ungarischen nonfigurativen Kunst gelten, sofern es überhaupt möglich ist, von einer solchen lokalen Variation zu sprechen.

Sehen wir uns einige Beispiele an! Die auf 1945 datierte „Morgendämmerung im Schilf“ repräsentiert den Übergang von der traditionellen Naturdarstellung zu einer zunehmend abstrakteren, zeichenhaften Methode. Auf der weißen Fläche dienen zwei bis drei geschwungene Linien zur Kennzeichnung der umliegenden Hügel, Bäume und des Wassers, ein paar gebogene Vertikale für das Schilf, ein kleiner roter Punkt für die aufgehende Sonne. Unwillkürlich muss man an die Darstellungsmethode der fernöstlichen, vor allem chinesischen Tuschmalerei denken: hier wird zwar „europäisiert“, mit leicht angedeuteter Schichtung des Raumes, das Gesehene fixiert, aber das Wesentliche liegt dennoch in den lockeren, mit einem einzigen Schwung gezogenen Pinselstrichen, in der Wiedergabe des Wesentlichen der Landschaftserfahrung mit minimalen Mitteln.

Die ebenfalls auf 1945 datierte, aber vermutlich 1-2 Jahre später entstandene „Ziehende Fische“ geht in der Abstraktion weiter. In dem die Komposition bestimmenden Halbkreis, der links aus einer Segelform beginnt und rechts in einem Bootsbug endet, schwimmen – in entgegengesetzte Richtungen – die schlanken, geschwungenen Motive, die ihr Fisch-Sein

3 György Várkonyi: Tihamér Gyarmathy, in: (Katalin T. Nagy, Hrsg.): Die Antal-Lusztig-Sammlung 2, Déri Museum, Debrecen, 2020, S. 235.

4 Ernő Kállai: Das verborgene Antlitz der Natur, Misztótfalusi, Budapest, 1947

manchmal durch die Andeutung von Schuppen bekräftigen. Die dynamisch nach oben bzw. zur Seite strebenden Formen klingen in ihrer endgültigen Montage sehr gut zusammen und vermitteln hervorragend die ständig in Bewegung befindlichen, sich schließlich doch verflechtenden Naturprozesse.

Doch die Dinge wurden natürlich komplizierter. Bei den vom Künstler nachträglich ebenfalls auf 1945 datierten, aber mit Sicherheit ein bis zwei Jahre späteren „Aufeinander prallenden Formen“ ist es nicht mehr notwendig, nach natürlichen Vorbildern zu suchen. Rollende Wellenformen, ineinander gebettete, aufeinander plätschernde transparente Mio-me, gleichzeitig nach oben und unten weisende Pfeile, die fast wie nach mathematischen Modellen ihre Vektoren bestimmenden Richtungen werden zum künstlerischen Grundprinzip. All dies wird bei ihm jedoch nie zu einer sterilen Formel oder Aufgabe; die „innere Welt“ der Natur wird zur Darstellungsweise des Funktionierens der Wirklichkeit.

Bereits in seinen Werken vor dem Krieg ist zu beobachten, dass er gerne halbtransparente, kaum bedeckte Flächen verwendet. Nach

1945 enthüllen seine ineinander eindringenden Formen auf transparente Weise ihr eigenes Wesen. Der Ausgangspunkt kann durchaus ein in der Natur vorkommendes Motiv sein, wie im Falle der auf 1945 datierten „Transparenten Etüde“ der häutige Flügel einer Libelle, der später auch in seinen Fotogrammen und leider verlorenen experimentellen Filmen auftaucht.⁵ Ein weiteres Beispiel: Hinter dem lilagrauen Schimmer der „Früchte“ (1945) verbergen sich Weintrauben. In der „Dämmerung“, die mindestens 4-5 Schichten übereinander legt, zeichnen sich zwar die Umrisse einer sitzenden Figur ab, doch liegt der Akzent jetzt auf den traumhaften, sanften Übergängen der Farben.

Die Transparenz als bildgestaltendes Verfahren spielte auch später eine wichtige Rolle in seinem Schaffen. Der Großteil seiner Linienzeichnungen basiert ebenfalls auf welligen, sich verschlingenden Formen und zeigt in dieser Zeit deutliche Übereinstimmungen mit den Zeichnungen des damals noch mit ähnlicher Begeisterung für die nonfigurative Kunst kämpfenden, in späteren Jahrzehnten jedoch eher als Rivalen betrachteten Tamás Lossonczy.⁶

Zwischen 1945 und 1948 gelangte Gyarmathy in den Kreislauf des ungarischen Kunstlebens. 1947 debütierte er in der unter anderem auch von ihm mitbegründeten „Galerie zu den 4 Weltrichtungen“, ein Jahr später konnte er in den Räumlichkeiten der Freien Gewerkschaft der Ungarischen Bildenden Künstler in der Andrassy-Straße eine für damalige Verhältnisse als repräsentativ geltende Ausstellung organisieren, die sich jedoch als eine der letzten Manifestationen freien, politisch nicht initiierten künstlerischen Ausdrucks erwies. Gyarmathy – wie die meisten seiner Kollegen, die zur Europäischen Schule und zur Gruppe der abstrakten Künstler gehörten – wurde aus dem Kunstleben verdrängt. Er arbeitete in verschiedenen Fabriken und Betrieben, zum Schaffen hatte er nur in seiner knappen Freizeit, fast in völliger Isolation, Gelegenheit – dennoch gab er seine künstlerischen Prinzipien keinen Moment lang auf.

All diese Veränderungen hinterließen natürlich Spuren in seiner Kunst. Der bislang in vielen seiner Werke beobachtbare heitere, leichte Ton verschwand. Obwohl in seiner Malerei schon vor 1948 stilisierte und mythologisierte Figuren – die „Mutter Natur“ personifizierende

weibliche Gestalten – erschienen, wurden sie in einigen Zeichnungen durch geheimnisvolle, mit menschlichen Augen versehene Amöbenformen („Zwei Torsi“, 1950), groteske, auf primäre Instinkte hinweisende Motive („Reibende Formen“, auf 1946 datiert, wahrscheinlich jedoch 1950) ersetzt. Aus der Erdmutter wurde ein zerstückeltes Weibchen („Die Frau“, 1950), das bisher einheitlich erscheinende pananthropomorphe Bild des „verborgenen Gesichts der Natur“ spaltete sich („Zusammengehörigkeit“, 1950). Als Pendant zum offiziell vorgeschriebenen heroischen Hurra-Optimismus der Zeit zogen immer mehr seltsame Wesen, merkwürdige, unheilvolle Motive in Gyarmathys Werke ein. In ihnen lassen sich Merkmale eines bislang noch nicht wirklich kanonisierten, aber in der ersten Hälfte der 1950er Jahre auch andernorts in Mitteleuropa beobachtbaren⁷, spät und stark existenziell inspirierten Surrealismus erkennen. Bei Gyarmathy tritt dies am deutlichsten in seiner auf Zinkblech gefertigten, im Gesamtwerk gut unterscheidbaren Serie zutage, Spuren davon finden sich aber auch in seinen Grafiken – in Form seltsamer Masken, stilisierter Kopfformen und Chimären.

⁵ Gábor Pataki: Experimentalfilm, 1953, in: (Miklós Peternák, Hrsg.): F.I.L.M., Képzőművészeti Verlag, Budapest, 1991, S. 133–138.

⁶ Vgl. Parallele Dimensionen. Zeichnungen und Aquarelle von Tihamér Gyarmathy und Tamás Lossonczy, Missionart Galerie, Budapest, 28. März–15. April 2019

⁷ Vgl. zeitgenössische Werke der tschechischen Künstler wie Václav Tikal, Mikuláš Medek, Toyen, Václav Boštík; der slowakischen Künstler wie Vincent Hložník, Ladislav Guderna und Eugen Nevan; des polnischen Künstlers Marian Bogusz; und des rumänischen Künstlers Ion Țuculescu

Es ist auch kein Zufall, dass die durch den radikalen gesellschaftlichen Wandel von 1948/49 zwar gebrochene, aber durch den dynamischen Schwung der Vorjahre eine Zeit lang noch weiter pulsierende schöpferische Lust allmählich nachließ: Ab 1951/52 entstanden verhältnismäßig weniger Werke. Die folgenden vier bis fünf Jahre lassen sich als Jahre der Suche, der Neuöffnung, der erneuten Erkundung der Möglichkeiten charakterisieren. Der surrealistische Ton verklang, doch auch die verflochtene Wellenwelt der Formen aus den Jahren 1945–48 kehrte nicht zurück. Vielmehr ist ein gewisser Eklektizismus zu beobachten, der aus Neugier, Experimentierfreude und dem Streben nach neuen Wegen resultierte. Die frühere, vom visuellen Erlebnis und von visuellen Erinnerungen ausgehende, diese umwandelnde und verzaubernde Betrachtungsweise wurde zunehmend von einer spekulativeren, aus inneren Vorstellungen schöpfenden, oder scheinbar gegensätzlichen, die Spontaneität instinktiver, primärer Handbewegungen nutzenden Schaffensmethode abgelöst. Der bisher eher „abstrakte“, mit verschiedenen Methoden der Abstraktion arbeitende Gyarmathy wurde nun wirklich „nonfigurativ“, trotz aller Figuren und

8 Kunsthalle (Műcsarnok), 20. April – 16. Juni 1957

Kirchtürme, die auch jetzt noch in seinen Bildern und Zeichnungen auftauchen.

Von seinen früheren Werken wurden vor allem die an fernöstliche Reminiszenzen erinnernden, aus locker aufgetragenen Linien und Tuschstrichen aufgebauten Arbeiten wieder aktuell (z. B. „Ohne Titel“, 1953). An die Stelle des komplexen Landschaftserlebnisses traten oft isolierte Formen, an vom Wasser geschliffene Kieselsteine erinnernde Gebilde („Muschelförmiger Stein“, 1955). In den Linienzeichnungen tauchten spöttische Köpfe und gestikulierende, schnabelförmige Vögel auf; in den Aquarellen schwammen Einzeller mit Fortsätzen. Es war die Zeit des „Alles-Ausprobierens“ – das Tor zur künstlerischen Öffentlichkeit war zwar noch weit entfernt, doch aus den Werken war abzulesen, dass die elementare existenzielle Bedrängnis der frühen 1950er Jahre etwas nachgelassen hatte.

Obwohl sich seine fast völlige Isolation seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre merklich gelockert hatte (er konnte an der legendären Frühjahrsausstellung von 1957 teilnehmen⁸, und immer mehr neugierige junge Künstler suchten die Atelierwohnung in der Damjanich-Straße auf), gab es dennoch keinen „Königsweg“ zur

Entwicklung des auch einem breiteren Publikum bekannten, zwischen Koordinaten geordneten, das Universum evozierenden „Gyarmathy-Handzeichens“. Das Quadratraster als Ordnungsprinzip erschien erstmals um 1957 in seinen Werken („Geschwungene Formen auf konstruktiver Ebene I–II“), war jedoch noch keineswegs bestimmend. Zunächst traten die Hauptfiguren der Linienzeichnungen auf die Bühne (z. B. „Verbindung der Formen“, „Gestikulierende Figur IV“, „Schamane“, alle 1957), doch auch die gleichzeitig furchterregenden und amüsanten Gespenster, Clowns und Schamanen verschwanden nicht. Oder es trat ein rätselhafter, in mehreren Phasen des Œuvres auftauchender⁹, manchmal nur vierfingeriger Handabdruck hervor¹⁰, der einerseits persönliche Anwesenheit, andererseits das Hinterlassen von Spuren verinnerlichte. Bemerkenswert ist auch, dass in dieser Zeit in seinen Werken die mehr oder weniger regelmäßige, wiederholte Anordnung eines Zeichens in Reihen erschien (in den Zeichnungen „Ländliche Landschaft“ oder „Kirchen“ experimentierte er damit, das bei ihm

9 z.B. Bildpläne für Kreuz-Motiv, 1950, Hand I–III, 1962, Hand in Schwarz-Rot, 1964

10 z.B. Hände, 1949, Metamorphose, 1960

11 Vgl. Gábor Andrási: Anblick und Konstruktion. Lajos Kassáks Malerei zwischen 1950–1967, in: (Mariann Gergely, Péter György, Gábor Pataki, Hrsg.): Lajos Kassák 1887–1967, Ungarische Nationalgalerie, Budapest, 1987, S. 113–118.

12 Ottó Mezei: Ein unbekanntes Kapitel der (ungarischen) Kunst in den sechziger Jahren, in: (Gábor Andrási, Gábor Pataki, Auswahl und Hrsg.): Ottó Mezei: Ungarisch, Europäisch, Modern. Ausgewählte Schriften, Argumentum–MTA BTK MI, Budapest, 2013, S. 235–245, bes. S. 236.

seltene, fast reale Gesehene mit kleinen, staccaoartigen Tuschlinien zu überschreiben).

Vielleicht ist dies der passende Moment, um auf Gyarmathys „Konstruktivismus“ und dessen Verbindung zu Ernő Kállais theoretischer Arbeit einzugehen. Der Künstler erkannte mit großem Gespür, dass sich seit Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre – als erhebliche Gegenreaktion auf den bisherigen Siegeszug der lyrischen Abstraktion und des Tachismus – ein neuer Raum für Bestrebungen öffnete, die zwar im Vergleich zur klassischen Avantgarde weicher und weniger konsequent, aber dennoch geometrische Formen ernst nahmen. Diese Methode, von András Gábor treffend als hochgradig persönlich und fast sinnlich bezeichnet¹¹, war nicht nur Gyarmathy eigen, sondern fand sich auch bei dem wieder zur Malerei zurückgekehrten Kassák sowie mehreren Künstlern des Malomtó-Kreises¹² – sie war also auch der ungarischen bildenden Kunst nicht fremd. Was Kállais Bioromantik-Theorie betrifft, so war Gyarmathy derjenige, der das Erbe des einflussreichen Theoretikers

am lebendigsten hielt: Er kümmerte sich um dessen Grabstätte, bezog sich oft auf ihn und sorgte für die Transposition und Aktualisierung seiner Gedanken.

Während er früher den Blick hinter das „verborgene Gesicht der Natur“ fast wörtlich nahm und Kállais Theorie als Entdeckung der inneren, organischen Funktionsweise der Erscheinung interpretierte, beschäftigten ihn nun zunehmend deren holistische Aspekte – die Universalität des Seins „von den Kristallen und Zellen bis zu den Planeten und spiralförmig wirbelnden Sternennebeln“¹³. Dementsprechend verschwand aus der überwiegenden Mehrheit seiner Werke allmählich die erwähnte „Mittelwelt“, das mit menschlichen Sinnesorganen noch wahrnehmbare Medium, und wurde vom vielzitierten Mikro- und Makrokosmos abgelöst. Vor allem letzterer: Denn obwohl sich in einigen seiner Werke Hinweise finden, die an mikroskopische Schnitte erinnern, widmete sich der Großteil seiner Arbeiten der künstlerischen Interpretation kosmischer Phänomene – dem Versuch, deren Funktionsweise und Gesetzmäßigkeiten mit den Mitteln der Kunst zu entdecken und darzustellen.¹⁴

13 Kállai: Das verborgene Antlitz der Natur, op. cit., S. 11.

14 Vgl. Sándor Hornyik: Das 'verborgene Antlitz der Natur' in Tihamér Gyarmathys Malerei, Ars Hungarica, 2000/2, S. 310–320.

15 György Várkonyi: Tihamér Gyarmathy, in: Katalin T. Nagy, Hrsg.: Die Antal-Lusztig-Sammlung 2, Déri Museum, Debrecen, 2020, S. 236.

Vergessen wir nicht: All dies geschieht in einer Zeit, in der – wenn auch parallel zu atomaren Ängsten und der durch die technische Zivilisation verursachten Beunruhigung – mit dem Start von Sputnik und später bemannten Raumschiffen die Menschheit in den Weltraum vordrang und die Extrapolation der tatsächlich raschen wissenschaftlichen Entwicklung das baldige Kommen einer von Fesseln, Armut und kleinlichen Sorgen befreiten Welt versprach. Es ist die Zeit der „planetarischen Folklore“, nicht zufällig zieht György Várkonyi eine treffende Parallele zwischen Vasarely und Gyarmathy¹⁵, neben der Op-Art entsteht hier die kinetische Kunst mit Schöffers Lichttürmen, und auch die Zero-Gruppe bereitet sich mit ihren Quadratrastern vor.

Wir müssen jedoch auch berücksichtigen, dass Gyarmathy, obwohl er in den meisten seiner Bilder das von ihm als Abbildung der Koordinaten von Raum und Zeit betrachtete, oft gebogene vertikale-horizontale Gittersysteme und Netzwerke verwendete, dies nie mit orthodoxer Strenge tat. Er ließ immer Raum für das Spiel, manchmal auch für Zufälligkeiten und Modifikationen. Im Übrigen lag die auch von

ihm angewandte Methode der Anordnung in Reihen quasi in der Luft der Zeit. Sie ist bereits bei den französischen lyrischen Abstrakten¹⁶ zu beobachten (Manessier, Bazaine, Bissière), die einen äußerst starken Einfluss auf die damalige inoffizielle ungarische Kunst ausübten. Noch spannender ist vielleicht, dass Bálint Endre aufgrund seiner Abwesenheit einer der Ersatzmentoren von Gyarmathy und Lili Ország wurde¹⁷, wobei bei beiden die Domestizierung zeichenhafter freier Gesten und deren Einordnung in ein System, in eine Reihe, grundlegend wurde¹⁸. Im Falle von Gyarmathy kann das System nie die Einzigartigkeit der malerisch-grafischen Werte überwiegen, es kann zwar einen Rahmen geben, aber die Ausführung nicht beeinflussen.

Man darf auch nicht vergessen, dass diese Jahre auch die Renaissance der Analyse und der anschließenden Strukturierung von Dingen, Phänomenen und Begriffen brachten. Saussures langue und parole, Lévy-Strauss' systematisierte Anthropologie, die Ergebnisse der russischen (Jakobson, Propp), tschechischen (Mukařovský) und französischen (Bart-

16 Gábor Andrási: Motivverbergende Abstraktion im Zugló-Kreis 1960–1968, Ars Hungarica 1998/1, S. 83–104.

17 Mária Árvai: Zwischen Geschichte und Erinnerung: Die Kunst von Lili Ország, Dissertation 2019 (Manuskript)

18 György Várkonyi: Tihamér Gyarmathy (vgl. Anmerkung 1), S. 42; Mária Árvai: Ebenen, Farbperspektive, Abstraktion. Über die Begegnung von Tihamér Gyarmathy und Lili Ország, Jelenkor 2015/12, S. 1364–68.

19 Gábor Bezecsky: Unvollendete Geschichte. Der kurze Ruhm des ungarischen Strukturalismus, 2009, Villanyспенót <https://irodalom.oszk.hu/villanyспенot/#!/fejezetek/jO8y-CWiTzeZclULQR9HMg> (05.05.2021)

hes, Todorov) Strukturalisten begründeten eine neue Denkweise, und obwohl die offizielle marxistische Ideologie dabei eher misstrauisch blieb¹⁹, konnte sie nicht verhindern, dass einige ihrer Verfahren im ungarischen Kulturleben, so auch in der bildenden Kunst, erschienen. In den zeitgenössischen Lebenswerken so unterschiedlich charakterisierter Schöpfer wie beispielsweise Dezső Korniss oder Mihály Schéner ist ihr Einfluss nachweisbar.

Auch Gyarmathy gehört zu ihnen. Das „durch innere Gesetze betriebene System“ als eine Grunddefinition des Strukturalismus wurde auch zu einem der wichtigsten Eckpunkte seiner Kunst. Sein Kompositionsmodell folgt ebenfalls dem Prinzip „Das Ganze ist mehr als die Summe der Teileinheiten“. Die einst von Kállai ausgehende und sich zunehmend auf das Abtasten und andeutende Vermitteln universeller Zusammenhänge richtende Schaffensmethode erfuhr jedenfalls eine erhebliche Bestärkung durch die Euphorie der wissenschaftlich-technischen Entwicklung der Zeit sowie durch die Methode, die die Phänomene der Welt und die scheinbar ungezügelten

Abenteuer der Kunst in Formationen zu ordnen hoffte.

Er erhielt also Impulse und kräftige Schübe vom Strukturalismus und den parallel dazu erstarkenden neokonstruktiven Bestrebungen, wurde aber zusammen mit all dem nie zum Apologeten der kalkulierbaren, sorgfältig im Voraus geplanten Werke. Genau in den frühen 60er Jahren wird sogar eine fast parallele, aber eher auf Zufälligkeiten, auf Eventualitäten, auf genau messbare Ahnungen basierende Methode in seinen Werken greifbar. So wie die neueren geometrischen Bestrebungen zeitlich nicht weit vom Tachismus eines Mathieu entfernt sind, so ist in der ungarischen Kunst der „Soft-Geometrismus“ der frühen 60er Jahre zeitlich völlig oder fast zeitgleich mit Csernus’ erregten, gekratzten Oberflächen. Die ihm folgenden Sürnaturalisten verwandeln den gesteigerten Hyperanblick in eine Zusammenfassung kaum identifizierbarer Motive.

Andererseits erscheint in einzelnen Lebenswerken (hier Beispiele) die Schichtung der Vergangenheit, der Geschichte, die Poetik der sich überlagernden, bröckelnden, einstürzenden Oberflächen, die Faszination des „Spuren-Hinterlassens“. In das Instrumentarium der Künstler gelangt die Klinge des Malermessers, das stumpfe Ende des Pinsels oder sogar der

Kamm zum Zurückkratzen, zur Bewegung der noch nassen Oberfläche; Lili Ország druckt mit Kartoffelstücken, und plötzlich entdecken mehrere die in der ungarischen bildenden Kunst bis dahin relativ selten verwendeten Möglichkeiten der Monotopie. Verbunden mit der Schaffung aufregender, erregter, „moderner“ Oberflächen wird parallel zur Zukunftsorientierung und Offenheit auch das Bedürfnis spürbar, die Wichtigkeit des individuellen Erinnerns zu betonen und die übereinander gelagerten Schichten der Vergangenheit freizulegen.

All dies erscheint auch in Gyarmathys Kunst, so auch in seinen Grafiken. Zunächst verteilt er nur den dicken, irisierenden Farbtropfen auf dem Papier („Thema mit Variationen I–II“, 1962), dann kommen in seinen zur gleichen Zeit begonnenen Monotopien auch das Malermesser und der Pinselstiel zum Einsatz: Mit ihrer Hilfe bearbeitet, verstreicht und verwandelt er die Oberfläche in rastlose Spiralen, miteinander verbundene Parabeln und Reihen stark nach unten fallender Gesten („Unendliche Spirale I–II“, „Geschwungene mit Kontrapunkt I–IV“, 1962). Und als Ergänzung und Beglaubigung all dessen erscheint eines der charakteristischen Motive seiner damaligen Werke, das Handzeichen im wahrsten Sinne des Wortes, der Abdruck seiner Hand. Über die Geste der

Verewigung, der Denkmalsetzung, des bestätigenden „Ich war hier“ hinaus erwies sich der Handabdruck als geeignet, in verschiedene Situationen zu geraten, von der fast bloßen Präsentation („Variationen zum Thema meiner Hand I–III“, 1962) bis zum Zusammenstoß, zur Vermischung mit verschiedenen Elementen und Motiven („Variationen zum Thema meiner Hand IV–VI“, „Hand I–III“, 1962), um in der im selben Jahr entstandenen Serie „Verblasende Motive“ bereits kaum erkennbar mit den anderen Bildelementen zu verschmelzen. Das andere solche sich ständig verwandelnde und wiederkehrende Element ist die zentrale Kreuzform, die schwach auftauchend und sich verdoppelnd auch symbolische Bedeutung tragen kann („Memento mori“, 1964) oder aus rauchartigen Kreisknäueln vorübergehend zusammengesetzt das Gefühl der Unsicherheit verstärken kann („Das Gebaute und seine Elemente IV“, 1964, „Kreuz“, 1964). Manchmal experimentiert er auch mit dem Stempeln amorpher, bohnenähnlicher Objekte, vermutlich Kieselsteine („Teilung“, 1962, „Kosmische Gesteine“, 1964).

Um 1962–64 ist also neben seinen Gemälden auch in seinen Grafiken ein im Œuvre des Künstlers ungewöhnlich subjektiver und leidenschaftlicher Ton und das damit einher-

gehende, in mehrere Richtungen gehende Experimentieren zu beobachten. Es ist jedoch spannend zu beobachten, dass selbst bei diesen in gewissem Sinne als atypisch zu bezeichnenden, theoretisch die vorbedachte Konstruktion, die regulierende und disziplinierende bewusste Kontrolle mehr oder weniger ausschalten wollenden Versuchen Gyarmathys ursprüngliche, konstitutionelle Disziplin, sein rationaler Pantheismus durchscheint. Wenn er die Möglichkeiten des feinen, hauchartigen, auf der Oberfläche gerade noch eine Wunde hinterlassenden Spurensetzens erforscht, ordnen sich die Farbpunkte, Kreuze, winzigen Pinselstriche unwillkürlich in schwach umrissenen Gitterstrukturen an („Heterometrie“, 1962, „Gesten“, 1963), seine an sich unsicher herabhängenden Formen verdichten sich zu Schichten („Strukturen“, 1964).

Er hat auch Serien, in denen er die Anordnung zufälliger, beliebiger Elemente und Linien beobachtet – wie in „Variation auf Netzstruktur I–VI“ (1962), wo ihn die Organisation, dann das Verblässen, quasi das Verschwinden der dynamischen Linien beschäftigt, die sich von der Mitte des Blattes zu den Rändern hin verzweigen (hier drängt sich unwillkürlich die Parallele zu Júlia Vajdas zeitgenössischen „Blindzeichnungen“ auf). Im Gegensatz zu je-

nen Werken mit nur wenigen Motiven, die das Weiß des Papiers und der Oberfläche zur Geltung kommen lassen, entstehen auch Arbeiten, die den gesamten Bildraum ausfüllen. Manchmal bedecken sich wiederholende Figuren die Zeichnung („Fallende Steine“, 1962, „Ohne Titel“, 1963), ein andermal werden geschwungene Liniennetze – klassische, zur Signatur des Künstlers gewordene Kompositionen – bestimmend („Variationen auf Netzsystem I–V“, 1964), ebenso nebeneinander aufleuchtende und ins Dunkel sinkende Quadrate („Im Innenraum“, 1964, „Vertikales Durchdringen“, 1964) oder nach unten treibende Kreisformen („Diagonale Bewegung“, 1964).

In diesen Jahren entstanden natürlich auch bewusst unregelmäßige Werke. Als spezifisch ungarische bzw. mitteleuropäische²⁰ Varianten der lyrischen Abstraktion zeigte sich bei Gyarmathy und seinen Zeitgenossen die Poesie bröckelnder Wände, abgenutzter, schimmelter Textilien, zerkratzter Holzoberflächen – mal in romantisch-elegischer, mal in zurückhaltender Auseinandersetzung mit den Zerstörungen von Zeit und Geschichte. Im Falle der „Mythischen Felsen“ und der „Sich trennenden Blöcke“ (beide 1964) könnte man durchaus

auch an Werke von Endre Bálint denken – vielleicht würde lediglich das Fehlen identifizierbarer Motive Zweifel wecken. Der ansonsten über die Erde hinaus strebende, planetarische Träume verfolgende Mensch blickt manchmal zurück, bastelt und findet an Zellkulturen erinnernde Formen („Mikroorganismus-Serie“, 1964). Und manchmal bleiben nur zerfließende, zurückgeschnalzte Farbflecken („Blau, mit Öffnung“, 1964).

Parallel zu diesen subjektiveren, mit Erinnerungen und Gefühlen aufgeladenen Zeichnungen und Bildern entfaltet sich jedoch immer entschiedener der Strang seiner Kunst, der die Gesetzmäßigkeiten der Welt, des Universums erfassen und vermitteln will. Mit Modifikationen und Akzentverschiebungen zwar, doch diese Gesetze entdeckende, erklärende, zivilisatorische Haltung rückt in den Mittelpunkt seines Schaffens und wird in der Folgezeit weiterentwickelt und variiert. Ein direkt nur schwer oder gar nicht zu beobachtendes, erfahrbares Naturphänomen wird zum Modell seiner Schöpfungen – seien es geologische Formationen, Mikropartikel, Luftströmungen oder astronomische Objekte. Genauer gesagt: ihre ständige Bewegung, Formung, Transformation. Es ist

kaum anzunehmen, dass er bewusst auf Goethes Naturbeobachtungen und dessen Theorie der ständigen Umwandlung zurückgriff²¹ – aber es scheint, als hätte auch Gyarmathy eine ähnliche optimistische Neugier angetrieben.

Um Transformationen und Wandlungen darzustellen, musste er zunächst Strukturen, Systeme schaffen. Die Grundelemente dafür konnten nebeneinander oder übereinander gereihte Tuschstriche sein („Dynamik“, 1960), rhythmisch tanzende Punkte („Mikrotanz“, 1960), ineinander verflochtene Klammerformen („Dämmerung“, 1961). Für die Erstellung solcher Strukturen war erhebliche Geduld und Aufmerksamkeit erforderlich, denn die Oberfläche musste rhythmisch mit Hunderten winziger Linien, Miniatur-Handzeichen und Formfragmenten gefüllt werden. (Nicht zufällig ruft der Anblick unwillkürlich Assoziationen zu sorgfältig ausgeführten handwerklichen Produktionen, zu Zunftmeisterwerken hervor.)

Im Falle von Gyarmathy handelt es sich dabei natürlich nicht um bloße Bravourstücke. Diese Werke leben, weil sich ihre Strukturen nicht nach rigoroser Ordnung oder in Stein gemeißelten Regeln organisieren – irgendwo stolpert die Genauigkeit immer. Deshalb

bleiben diese Formationen lebendig, deshalb können sie pulsieren. Mal wird das Werk durch die Veränderung der Formdichte dynamisiert („Tektonische Formationen“, um 1965), mal durch den rhythmischen Wechsel der Linielängen („Formationen“, 1966).

Gyarmathys Grafiken stehen natürlich nicht isoliert in ihrer Zeit. Ihre nächsten Verwandten sind jedoch nicht im Umfeld der geometrischen Abstraktion zu suchen, sondern in der Nähe der lyrischen Abstraktion, des abstrakten Expressionismus – etwa bei Júlia Vajda, Lili Ország oder Henri Michaux’ Tuschzeichnungen. Doch ein wesentlicher Unterschied besteht: Gyarmathy reagiert in seinen Werken nicht auf Seelenstürme oder innere Regungen – vielmehr will er als eine Art Vermittler dem Betrachter Informationen über die verborgene Funktionsweise der Welt übermitteln.

Und da die Welt komplex ist, müssen ihre Einrichtung und die von Naturgesetzen und Zufall gleichermaßen regulierten Mechanismen sichtbar gemacht werden. Seine bereits in den frühen 1950er Jahren realisierten Filmexperimente dienten ihm dabei als lehrreiche, immer wieder verwertbare Vorläufer. Genauer gesagt: die ihnen zugrunde liegenden Fotogramme in

²⁰ z.B. unter den tschechischen Künstlern: Mikuláš Medek, Jan Koblasa, Robert Piesen; unter den slowakischen Künstlern: Ferdinand Hložník, Andrej Barčík, Rudolf Krivoš

²¹ Vgl. Edina Sándorfi: Goethe-Spiralen – Vom Webstuhl der Urmutter zur Ewigen Weiblichkeit, Kalligram, 2015/7–8.

Diarahmen – aus Libellenflügeln, Tüllstücken und zu amorphen Formen abgeflachten Flüssigkeitstropfen zusammengestellte Ensembles –, die, beleuchtet und vergrößert, durch die sogenannte Mittelwelt von Kállais „verborgenem Gesicht der Natur“ bestimmt wurden. Also jener Sphäre, die mit bloßem Auge gerade noch sichtbar, aber für die alltägliche Erfahrung unbekannt ist und tiefere Zusammenhänge offenbart. Zu den Vorläufern des Experiments zählen offensichtlich auch die auf der Ausstellung „Neues Weltbild“ von 1947 gezeigten Röntgen- und Mikroaufnahmen²². Dennoch lenken Gyarmathys Dias den Blick weniger auf das Geheimnisvolle, sondern vielmehr auf die erkennbare, durchsichtige, transparente Beschaffenheit dieser Mikroerscheinungen – auf eine optimistische Aufschlüsselung der Rätsel. Die hinter dem Sichtbaren verborgene Wirklichkeit ist im Alltag kaum erfahrbar, weil sich verschiedene Schichten überlagern, Strukturen ineinander verwickeln und „alles sich bewegt“, also in ständiger Wandlung begriffen ist. Neben der Wissenschaft kann gerade die Kunst dazu beitragen, diese Zusammenhänge sichtbar, erfahrbar und wahrnehmbar zu machen.

Diesem Zweck dient die später auch in den Grafiken und Gemälden bestimmend werdende räumliche Netzkomposition, die durch das Gerüst des Insektenflügels, durch die Vertikalen und Horizontalen des Gewebes die grundsätzlich organischen, oft amorphen Prinzipien in eine Art unregelmäßiges, pulsierendes, aber dennoch funktionierendes und existierendes Koordinatensystem einordnet. Eine weitere, zukunftsweisende Grundlage der Fotogramme ist ihre Prozesshaftigkeit: Die ständige Veränderung, Transformation und Bewegung wird bestimmend, die die Grafiken später zwar als „Standbilder“, aber gleichzeitig als Beweis für die kontinuierliche Veränderung präsentieren. Was die Motive der Fotogramme betrifft, taucht der Libellenflügel zwar einige Male auf (z. B. „Konvergierende Bögen II“, 1964), verliert aber parallel zu seinem oben bereits erwähnten allmählichen Rückzug aus der „Mittelwelt“ seinen „irdischen“ Charakter. Das Tüllnetz hingegen dehnt sich kosmisch aus bzw. verschmilzt mit den nunmehr vorwiegend weltraumgroßen vertikalen-horizontalen Strukturen.

An diesem Punkt können wir Gyarmathys speziellen Platz unter den zeitgenössischen modernen Tendenzen bestimmen. Spuren zu

hinterlassen, rhythmisch in Reihen angeordnete Tusch- und Pinselstriche zu setzen, war in der nonfigurativen Kunst der Zeit nämlich nicht ungewöhnlich²³. Auch Gyarmathy versuchte sich an solchen Lösungen, so bauen auch „Variationen mit Tusch-Technik I–II“ (1964), „Gelenkte Bewegungen“, „Wechselnde Horizonte“ (beide 1964), „Akkorde“ (1966) auf dieser lockeren, nachgiebigen Handbewegung auf, die den Gestuswert der einzelnen Zeichen und Formfragmente bewahrt. Sein malerisches und grafisches Oeuvre möchte jedoch grundsätzlich über die Künstlerhaltung hinausgehen, die solche Werke hervorbringt.

Gyarmathy empfindet das so entstandene Werk vermutlich als zu individuell, von momentanen Impulsen gesteuert, instinktiv und zufällig. Es ist nicht bekannt, inwieweit seine einstige Haltung um 1945, die klar Solidarität mit den Handarbeitern zeigte, und das aus Ernő Kállais Theorien für ihn destillierte universalistische Weltbild sowie der Widerschein der einstigen Avantgarde ineinander übergingen und seine damalige Grundhaltung bestimmten, aber es ist unbestreitbar, dass er aus der Reihe der „selbstaussprechenden“, nur ihre eigenen Gefühle und Impulse verewigen

wollenden Schöpfer der Zeit herausfällt. Seine Werke haben keine „ansprechende Kraft“²⁴ im Hamvas’schen Sinne, keinen einzigartigen, auf den vor dem Werk stehenden Betrachter zugeschnittenen Gedanken, sondern appellieren vielmehr an eine Art gemeinschaftliches Erlebnis, an kollektiv aufnehmbare Erfahrungen. Er möchte nicht die Regung seiner eigenen Seele, sondern eine Art universelle, allgemein aufnehmbare Botschaft vermitteln.

Das am besten geeignete Terrain dafür ist der weite, grenzenlose kosmische Raum, der keine abgeschlossenen Gebiete oder beendeten Handlungen kennt. So wie ein Autor eines Science-Fiction-Romans unter Einhaltung bestimmter logischer Notwendigkeiten und physikalischer Gesetze ständig sich verändernde Welten erschaffen kann, so kann auch Gyarmathy ohne Einschränkungen das ihm zur Verfügung stehende, variable, aber ansonsten nicht aus besonders vielen Elementen bestehende Instrumentarium nutzen.

Das Vokabular der Grafiken lässt sich in der Tat schnell zusammenstellen. Gerade oder geschwungene Raster bildende Linienetze, manchmal stolpernde Horizontale und Vertikale, hakenförmige Gebilde, disparate

²² Vgl. Ernő Kállai–Kázmér Fejér: Katalog der Ausstellung Neues Weltbild, Budapest, Galerie der Vier Himmelsrichtungen, 1947, Kat. 2.: Röntgenbild des Nautilus Pompilius, Kat. 4.: Krankheitserreger

²³ z.B. Hans Hartung, Vieira da Silva, Capogrossi

²⁴ Béla Hamvas: Yantra und Abstraktion, (Bibliothek der Europäischen Schule 7), Budapest, 1947

Linienfragmente, Schuppen, Punkte, Flecken, manchmal ein Kreis. Aus diesen Elementen setzt er seine Kompositionen zusammen, die etwa ab 1965–67 und ohne wesentliche weitere Veränderungen die ohnehin immer dünner werdende und sich zunehmend der Welt der Gemälde annähernde grafische Produktion bestimmen.

Mit ihrer Hilfe kann er jedoch spannende, sogar „doppelbödig“ zu nennende Welten erschaffen, insofern als seine Grafiken gleichzeitig kosmische Strukturen und, das Biologische abbauend, die subatomare Welt der Elementarteilchen evozieren können. Die sich verdichtenden und verdünnenden, wellenden Gitterstrukturen, die sich nebeneinander, untereinander in lebendiger Ordnung reihenden Linienpartikel sind gleichermaßen in der Lage, die Pulsation der Quasare und die auf der Ebene der Quarks, Neutrinos stattfindenden, sich ständig bewegend, transformierenden Geschehnisse zu vermitteln. In seiner Schaffensmethode lässt er daher jetzt den Zufälligkeiten, dem Zufall eine viel geringere Rolle als bisher. Es scheint, als wolle er eine Art Vermittler-, Mediatorrolle bei der Schaffung eines neuen, auf

naturwissenschaftlichen Grundlagen beruhenden, aber mit Hilfe der Kunst erlebbaren Weltbildes einnehmen.

Und für diese Aufgabe sind in gewissem Sinne auch asketische Eigenschaften nötig. Er muss gewissermaßen die Rolle des Mönchs übernehmen, der mit fleißiger Kleinarbeit, mit Demut die Minuskeln, die Verzierungen der Initialen schafft. Mit unendlicher Geduld und Demut für die gute Sache zieht er seine Linien eine nach der anderen, setzt seine Punkte auf die Oberfläche, bis diese sich füllt, sich mit wimmelnden Partikeln und dynamischen Wellen verdichtet. Im Nachhinein, ohne eine genauere Einschätzung seiner naturwissenschaftlichen Kenntnisse, lässt es sich zwar nicht exakt belegen, aber es scheint, als stünden auch seine Zeichnungen auf der Grundlage eines Grundsatzes der Quantenphysik, der Wellen- und Teilchennatur des Lichts und der Materie.²⁵ Als würde er selbst nach dem scheinbar unlösbaren Schrödinger-Paradoxon schaffen: Seine Linien sind bald triumphierende Wellen, bald brechende Interferenzen, bald aber einander zwar nahestehende, aber dennoch getrennte Partikel.

Natürlich bedeutet all das nicht, dass Gyarmathy nur eine Art „Übersetzer“ wäre. Eher, wenn man diesen Ausdruck verwenden kann, eine Art „Erweiterer“. Er versucht, seinen Betrachter dazu zu bringen, über die alltäglichen, mit bloßem Auge wahrnehmbaren Erfahrungen hinauszugehen und sich daran zu gewöhnen, dass er in einer sowohl auf Mikro- als auch auf Makroebene erheblich erweiterten Welt lebt und sich nicht mehr ausschließlich auf seine Sinne verlassen kann. In diesem Bestreben wurde er zweifellos durch seinen Glauben und sein Vertrauen in das teilweise auch in der Avantgarde wurzelnde zivilisatorische Potenzial der Kunst, in ihre in die Zukunft leuchtende Fähigkeit bestärkt.

Es ist nicht ohne Lehre, in dieser Hinsicht die Anschauungen der beiden bedeutenden non-figurativen Meister, Gyarmathy und Lossonczy, zu vergleichen. Während Lossonczy auf seine Gefühle und Wünsche hörte, in Wirklichkeit auf

die Sirenenstimmen der Utopie, und zunächst seine Kunst den Anforderungen der Kulturpolitik unterwarf, um dann, zutiefst enttäuscht, neue Wege entlang der individuellen Zeichenschaffung zu suchen, möchte Gyarmathy, zwar der sozialen Gerechtigkeit verpflichtet, aber die auf dem Papier Kollektivität verkündende politisch-gesellschaftliche Praxis im Wesentlichen ablehnend, entlang einer echten, auf den Wahrheiten und Wundern der Wissenschaft basierenden Gemeinschaftsbildung arbeiten.

Er spielte natürlich manchmal auch, aus Vorsicht wob er gelegentlich Figuren, flötespielende Gestalten in seine Bilder und Zeichnungen ein, aber im Grunde blieb sein Werk ungebrochen. Und vergessen wir nicht: Sein Werk ist noch Teil der Vorstellungen, die die Kunst als weltschaffendes Paradigma setzen. Er erforschte weiterhin die Struktur der Welt, sei es in Bezug auf Protonen oder Riesensterne, und immer in Bezug auf uns, Menschen.

²⁵ Vgl. Annamária Szőke: 'Das Geheimnis der Gegenwart der Zukunft'. Wissenschaft innerhalb der Grenzen der Kunst in Miklós Erdély's Kunst, in: (Pál Deréky, András Müllner, Hrsg.): Né/ma? Studien zur ungarischen Neo-Avantgarde, Budapest, 2004, bes. S. 248–251.



A Damjanich utcai lakás

Gyarmathy Tihamér Kossuth-díjas festőművész

(Pécs, 1915. március 8. – Budapest, 2005. január 9.)

Gyarmathy Tihamér, a II. világháború utáni magyar absztrakció meghatározó alakja 1915. március 8-án született Pécsen.

Az 1920-as évek végén rajztanára, Gábor Jenő. Rajta és édesapján keresztül, aki kiváló építész volt, megismeri a Bauhaus pécsi származású tagjait: Breuer Marcellt, Forbáth Alfrédot, Molnár Farkast.

1933-tól a Képzőművészeti Főiskola növendéke. Közben jár Vaszary János magániskolájába is, őt is mesterének tekinti.

1937–39 között tanulmányutakat tesz Olaszországban, Franciaországban, Németországban, Svájcban. Megismerkedik Beöthy Istvánnal, André Bretonnal, Piet Mondriannal, Hans Arppal és Max Billel. E kapcsolatok révén mélyreható betekintést nyer a kortárs európai művészeti áramlatokba, amelyek későbbi munkásságára meghatározó hatást gyakoroltak.

Idehaza megismerkedik Kállai Ernővel, s rajta keresztül Kassák Lajossal.

1945-ben az Európai Iskola tagja.

1946-ban kiválik az „Európai Iskolából”, és részt vesz a nonfiguratív művészeket tömörítő „Galéria a 4 világtájhoz” művészcsoport megalakításában.

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

Az elkövetkező két évtizedben belső emigrációba vonult, fizikai és műszaki munkával biztosítva családjá megélhetését. Ebben az időszakban felesége, Gobbi Éva jelentette számára a legfőbb támaszt. Csak nyugdíjazása után, egy súlyos betegség következtében tudott ismét teljes mértékben a festészetnek szentelődni, bár továbbra is nehéz anyagi körülmények között alkotott.

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

Az 1960-as évektől művei újra kiállításra kerülhettek mind Magyarországon, mind külföldön.

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

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

1971-től többször utazik Nyugat-Európában. 1973-ban két hónapos körutazást tesz Afrikában.

Művészi elismertsége mellett 1991-ben a Magyar Művészeti Akadémia, 1993-ban pedig a Széchenyi Művészeti Akadémia is tagjai közé választotta, ami tovább erősítette helyét a magyar művészeti élet élvonalában.

Egyéni kiállítások (válogatás)

2019	Párhuzamos dimenziók (Lossonczy Tamás rajzaival és akva-relljeivel), MissionArt Galéria, Budapest
2016	Bemérve a mérhetetlen, Vigadó Galéria, Budapest
2015	Tisztelgés Gyarmathy Tihamér előtt születésének 100., halálának 10. évfordulója alkalmából, Körmendi Galéria, Budapest
2015	Bemérve a mérhetetlen (centenáriumi emlékkiállítás), Modern Magyar Képtár – Múzeum Galéria, Pécs
2015	Arte Galéria (emlékkiállítás), Budapest
2012	Képszonettek és Képgrafikák (Bálint Endre műveivel), Hal Köz Galéria, Debrecen
2011	Életműkiállítás, Szépművészeti Múzeum, Temesvár
2009	Emlékkiállítás, REÖK, Szeged
2008	Pólus Palace Galéria, Göd
2008	Kiállítás Gyarmathy Tihamér Wehinger Gyűjteményben levő alkotásaiból, Kieselbach Galéria, Budapest
2008	Gyarmathy Tihamér festőművész kiállítása a Körmen-di-Csák Gyűjtemény anyagából, Körmendi Galéria, Artner Palota, Sopron
2008	Emlékkiállítás halálának harmadik évfordulója alkalmából, Körmendi Galéria, Budapest
2008	Emlékkiállítás (Rádóczy Gyarmathy Gábor műveivel), Forrás Galéria, Budapest
2006	Emlékkiállítás, Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége, Budapest
2006	Emlékkiállítás, Kund-kastély, Somogyfajsz
2005	Tisztelet Gyarmathy Tihamérnak, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest
2005	Metamorphose, Magyar Intézet, Berlin
2005	Kreatív Gyarmathy (emlékkiállítás), Körmendi Galéria, Budapest
2005	Kortárs Művészeti Intézet (emlékkiállítás), Dunaújváros
2005	Gyarmathy Tihamér első emlékkiállítása, Művészetek Háza, Martyn Ferenc Tetőtéri Galéria, Pécs
2004	Magyar Kulturális Intézet, Stuttgart
2004	Körmendi Galéria, Sopron
2004	Kollázsok és síkplasztikák, Körmendi Galéria, Budapest
2004	Collegium Hungaricum, Bécs
2004	Az Európai Iskolától az Európai Unióig – a Gyarmathy-művészdinasztia, Körmendi Galéria, Budapest
2000	Szerves ritmusok, Színeyi Szalon, Budapest
2000	Körmendi Galéria, Sopron
1999	Szoboszlói Galéria, Hajdúszoboszló
1999	Magyar Újságírók Országos Szövetsége Székház, Budapest
1998	Erdész Galéria, Szentendre
1995	Gyarmathy Tihamér életmű-kiállítása, Budapesti Történeti Múzeum, Budapest
1994	Válogatás Gyarmathy Tihamér műveiből, Körmendi Galéria, Budapest
1993	Schloss Farrach, Farrach Kastély, Ausztria
1993	Akadémiai székfoglaló kiállítás, Körmendi Galéria, Budapest
1991	Szentendrei Képtár, Szentendre
1991	Janus Pannonius Múzeum, Pécs
1991	Budapest Galéria, Budapest
1988	Fotogramok és grafikák, Budapest Galéria, Budapest
1987	Művészetek Háza, Pécs
1987	Fehér-fekete, Budapest Galéria, Budapest
1986	Gyarmathy Tihamér kiállítása Kállai Ernő emlékére, Múcsarnok, Budapest
1983	Téridő, Pécsi Galéria, Pécs
1982	Uitz Terem (grafikai kiállítás), Dunaújváros
1982	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
1980	Bács-Kiskun Megyei Művelődési Központ, Kecskemét

1979	Gyűjteményes kiállítás, Múcsarnok, Budapest
1978	Komárom Megyei Művelődési Központ, Tata
1978	Francia Köztársaság Nagykövetsége, Brüsszel
1977	Galleria dell’Incisione, Milánó
1973	Galerie l’Ecuyer, Brüsszel
1973	Galerie Campo, Antwerpen
1968	Központi Fizikai Kutató Intézet Klubja (grafikai kiállítás), Budapest
1966	Hazafias Népfront XVII. kerületi bizottsága, Budapest
1965	Városi Múzeum (Janina Zamojtellel), Wrocław
1965	Sarp Galéria, Gdańsk
1965	Arsenal Galéria, Poznań
1964	Műteremkiállítás (Rédey Endre szobrászművésszel), Budapest
1963	Nemzeti Színház (a „Varsói Ősz” Zenei Hetek alkalmából), Varsó
1948	Képzőművészek Szabadszervezete, Budapest
1947	Galéria a Négy Világtájhoz, Budapest

Díjak

2000	Herczeg Klára-díj, Senior fokozat (Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület)
1990	Kossuth-díj
1987	Magyar Népköztársaság Kiváló Művésze
1985	Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze
1985	Janus Pannonius-díj, Pécs
1982	Grand Prix alapítványi díj, Belgium
1980	XII. Festival International de la Peinture – a zsűri különdíja, Cagnes-sur-Mer
1980	Honoris Causa cím és diploma, Olaszország
1977	Kormányzsági Ezüstkupa, Nápoly

Köztéri művei

1965	Vasplasztika, 900×450 cm, Elbląg, Lengyelország (l. Elblági Térplasztikai Biennálé)
-------------	---

Művei gyűjteményekben (válogatás)

Múzeumok	
	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
	Centre Pompidou, Párizs
	Danubiana Meulensteen Art Museum, Pozsony (Grüner Collection)
	Déri Múzeum, Debrecen
	Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest
	Janus Pannonius Múzeum, Pécs
	Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely
	Nemzeti Múzeum, Göteborg
	Paksi Képtár, Paks
	Szegedi Képtár, Szeged
	Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
	Szombathelyi Képtár, Szombathely

Magángyűjtemények

	Kieselbach-gyűjtemény
	KOGART Kortárs Művészeti Gyűjtemény, Budapest
	Körmendi–Csák Gyűjtemény, Budapest
	Roszkopf-gyűjtemény
	Városi Képtár – Deák Gyűjtemény, Székesfehérvár

Irodalomjegyzék (válogatás)

Könyvek, monográfiák

Hamvas Béla – Kemény Katalin: Forradalom a művészetben. Budapest, 1947
Aszalós Endre: Gyarmathy Tihamér. Budapest, 1979
György Péter – Pataki Gábor: Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja. Budapest, 1990
Sinkovits Péter: Gyarmathy Tihamér. Budapest, Új Művészet, 1991
Várkonyi György: Gyarmathy Tihamér. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1992
Kortárs Magyar Művészet, Körmendi–Csák gyűjtemény, 1997
Kortárs Magyar Művészet, Körmendi–Csák gyűjtemény, bővített kiadás, 2001
Várkonyi György (bev.): Gyarmathy Tihamér. Budapest, Körmendi Galéria, 2004
Gyarmathy Tihamér: Európai Iskolától az Európai Unióig. 2015
100 éve született Gyarmathy Tihamér. A Janus Pannonius Múzeum és a Magyar Művészeti Akadémia kiadványa, 2015
Körmendi Anna: Egy szenvedély története I–II. kötet. Budapest, Körmendi Galéria, 2017
Csák Ferenc: Gyarmathy Tihamér 1–6. egyedi könyvek (Festmény I–III., Fotogramok, Ötvös munkák, Maszkok). 2019
Ézsiás István magyar és nemzetközi gyűjteménye. Körmendi Galéria, 2026

Kiállítási katalógusok (válogatás)

Kállai Ernő: Gyarmathy Tihamér (kat., bev. tan.). Magyar Képzőművészek Szabadszervezete, Budapest, 1948
Hermansdorfer, Mariusz: Gyarmathy Tihamér (kat., bev. tan.). Wrocław, 1965
Carluccio, Luigi: Tanulmány Gyarmathy Tihamérről (kat.). Milánó, 1977
György Péter – Pataki Gábor: Fekete-fehér (kat., bev. tan.). Budapest, 1987
Várkonyi György: Gyarmathy Tihamér művei a Janus Pannonius Múzeum Modern Magyar Képtárának gyűjteményében (kat.). Pécs, 1987
Mészöly Miklós – Várkonyi György – Fitz Péter: Gyarmathy Tihamér festőművész kiállítása (gyűjt. kat., bev. tan.). Fővárosi Képtár, Budapest, 1995

Tanulmányok, szakcikkek

Vitányi Iván: Gyarmathy Tihamér festészetéről. Alföld, 1970/10
Mezei Ottó: A tér Gyarmathy Tihamér festészetében. Magyar Építőművészet, 1972/5
Gera György: Gyarmathy Tihamér művészete. Művészet, 1977/12
Várkonyi György: „Jelenség és Új tér” – Gyarmathy Tihamér gyűjteményes kiállítása a Múcsarnokban. Életünk, 1980/11
Csorba Győző: Gyarmathy Tihamér művészete. Jelenkor, 1983/6
Lóska Lajos: A természet rejtett arcától a kozmoszig – Gyarmathy Tihamér kiállítása Kállai Ernő emlékére. Művészet, 1987/3
Sinkovits Péter: Szín- és fényhátter – Beszélgetés Gyarmathy Tihamérral. Művészet, 1988/1
György Péter – Pataki Gábor: Áttetsző színrétegek. Művészet, 1988/1
Passuth Krisztina: Gyarmathy Tihamér és az Elvont Művészek Csoportja. Balkon, 1995/6–8
Fábián László: Távolodó én – Gyarmathy Tihamér életművéről. Kortárs, 1995/9
Andrási Gábor: Növényi élettér és a város ritmusa – Gyarmathy Tihamér művészete a hatvanas évek első felében. Új Művészet, 1995/10
Wehner Tibor: Látvány, líra, logika – Beszélgetés Gyarmathy Tihamér festőművésszel. Új Forrás, 1997/3
Hornyik Sándor: „A természet rejtett arca” Gyarmathy Tihamér festészetében. Ars Hungarica, 2000/2, 309–320

Hornyik Sándor: Bioromantika és kozmológia – Gyarmathy Tihamér festői világképe. Művészettörténeti Értesítő, 2003/3–4, 203–231
Prágér László: Beszélgetések az Európai Iskoláról. Ars Hungarica, 2004/1, 111–134
Baki Péter: A belső törvényszerűség – Gyarmathy Tihamér fotogramjai. Forrás, 2009/1, 71–80
Hornyik Sándor: Mérési problémák az absztrakt művészet körül – Gyarmathy Tihamér művészetének helye. artmagazin, 2015/9, 36–41
Kovalovszky Márta: Repülj, hajóm! Bemérve a mérhetetlen – Gyarmathy Tihamér centenáriumi emlékkiállítása. Új Művészet, 2015/11, 22–24

Lexikonok, összefoglaló művek

Kortárs Magyar Művészeti Lexikon, I. kötet, A–G. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1999, 758–760
Andrási Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: Magyar képzőművészet a 20. században. Budapest, Corvina Kiadó, 1999
Beke László – Gábor Eszter – Prakfalvi Endre – Sisa József – Szabó Júlia: Magyar művészet 1800-tól napjainkig. Budapest, Corvina Kiadó, 2002
Körber Ágnes (szerk.): Magyar művészeti kislexikon – kezdetektől napjainkig. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002
Knoll, Hans (szerk.): A második nyilvánosság – XX. századi magyar művészet. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2002
Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig (szerk.): A kettős beszéden innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980. Budapest, Vince Kiadó, 2018

Filmográfia

1993	Gyarmathy Tihamér festőművész akadémiai székfoglaló kiállítása, Körmendi Galéria (kiállításmegnyitó, 11:14)
1993	Akadémiai székfoglaló interjúk (48:55)
1993	Passuth Krisztina Gyarmathy Tihamér kiállításán (kiállítás-megnyitó, 08:32)
1993	Fővárosi Képtár kiállítása – Műteremtés (kiállítás, 48:52)
1994	Gyarmathy Tihamér kiállítása Hajdúszoboszlón, Körmendi Galéria (kiállításmegnyitó, 04:49)
1996	Látvány, logika, líra – Gyarmathy Tihamér festőművész (dokumentumfilm, szerk. Wehner Tibor, rend. Bak Béla), OSZK Történeti Interjúk Videotára – Soros Gyűjtemény
2003	Gyarmathy Tihamér: Kreatív, Körmendi Galéria (kiállítás, 08:14)
2005	Gyarmathy Tihamér alkotásai a Körmendi-Csák Gyűjteményben, Körmendi Galéria (dokumentumfilm, 03:20)
2005	Gyarmathy Berlinben (kiállítás, 05:09)
2005	Tisztelet Gyarmathy Tihamérnak, Kiscelli Múzeum (kiállítás, 07:52)
2005	Gyarmathy-búcsúztató (15:02)
2006	Kassa 2006, Körmendi Galéria (kiállítás, 05:03)
2008	Gyarmathy – Sopron (kiállítás, 03:20)
2011	A Körmendi–Csák Gyűjtemény temesvári kiállítása (06:36)
	Duna TV – riportfilm (04:20)
	Gyarmathy metamorfózis (kiállítás, 01:06)

Tagságai

1992	Magyar Művészeti Akadémia, tag
1993	Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, tag

Tihamér Gyarmathy

Kossuth Prize-winning painter

(Pécs, March 8, 1915 – Budapest, January 9, 2005)

Tihamér Gyarmathy, a defining figure of Hungarian abstraction after World War II, was born on 8 March 1915 in Pécs.

In the late 1920s, his drawing teacher was Jenő Gábor. Through him and his father, an outstanding architect, Gyarmathy became acquainted with the Bauhaus members from Pécs: Marcel Breuer, Alfréd Forbáth, and Farkas Molnár.

From 1933, he studied at the Academy of Fine Arts. At the same time, he also attended the private school of János Vaszary, whom he likewise regarded as his master.

Between 1937 and 1939, he undertook study trips to Italy, France, Germany, and Switzerland. He met István Beöthy, André Breton, Piet Mondrian, Hans Arp, and Max Bill. Through these connections, he gained a profound insight into the contemporary European art movements, which exerted a decisive influence on his later work.

Back in Hungary, he became acquainted with Ernő Kállai, and through him with Lajos Kassák.

In 1945, he became a member of the European School.

In 1946, he left the European School and took part in founding the "Galéria a 4 világtájhoz" (Gallery of the Four Cardinal Points), an artists' group uniting non-figurative artists.

In 1947, he participated in the 3rd Salon des Réalités Nouvelles in Paris, an international exhibition of abstract and surrealist art.

Over the following two decades, he withdrew into internal emigration, supporting his family through manual and technical work. During this period, his wife, Éva Gobbi, was his greatest source of support. Only after his retirement, following a serious illness, was he able to devote himself fully to painting once again, although he continued to work under difficult financial circumstances.

Between 1948 and 1962, he did not exhibit publicly, with the exception of the 1957 Spring Exhibition.

From the 1960s, his works could once again be exhibited both in Hungary and abroad.

In 1963, he was invited to the 1st International Plein Air Symposium in Koszalin, Poland.

In 1965, at the 1st Spatial Sculpture Biennale in Elbląg, Poland, he created an iron sculpture measuring 9 × 4.5 metres.

From 1971, he travelled several times to Western Europe. In 1973, he undertook a two-month tour of Africa.

In addition to his recognition as an artist, in 1991 he was elected a member of the Hungarian Academy of Arts, and in 1993 a member of the Széchenyi Academy of Arts, further consolidating his place at the forefront of Hungarian artistic life.

Tihamér Gyarmathy

Kossuth-Preisträger und Maler

(Pécs, 8. März 1915 – Budapest, 9. Januar 2005)

Tihamér Gyarmathy, eine prägende Gestalt der ungarischen Abstraktion nach dem Zweiten Weltkrieg, wurde am 8. März 1915 in Pécs geboren.

Ende der 1920er-Jahre war sein Zeichenlehrer Jenő Gábor. Durch ihn und seinen Vater, einen herausragenden Architekten, lernte Gyarmathy die aus Pécs stammenden Bauhaus-Mitglieder kennen: Marcel Breuer, Alfréd Forbáth und Farkas Molnár.

Ab 1933 studierte er an der Akademie der Bildenden Künste. Gleichzeitig besuchte er auch die Privatschule von János Vaszary, den er ebenfalls als seinen Meister betrachtete.

Zwischen 1937 und 1939 unternahm er Studienreisen nach Italien, Frankreich, Deutschland und in die Schweiz. Er lernte István Beöthy, André Breton, Piet Mondrian, Hans Arp und Max Bill kennen. Durch diese Kontakte gewann er einen tiefgreifenden Einblick in die zeitgenössischen europäischen Kunstströmungen, die einen entscheidenden Einfluss auf sein späteres Schaffen ausübten.

In Ungarn lernte er Ernő Kállai kennen und durch ihn Lajos Kassák.

1945 wurde er Mitglied der Europäischen Schule.

1946 trat er aus der Europäischen Schule aus und beteiligte sich an der Gründung der Künstlergruppe „Galéria a 4 világtájhoz" (Galerie der Vier Himmelsrichtungen), die nonfigurative Künstler vereinte.

1947 nahm er an der 3. Ausstellung des Salon des Réalités Nouvelles in Paris, einer internationalen Ausstellung abstrakter und surrealistischer Kunst, teil.

In den folgenden zwei Jahrzehnten zog er sich in die innere Emigration zurück und sicherte den Lebensunterhalt seiner Familie durch körperliche und technische Arbeit. In dieser Zeit war seine Frau, Éva Gobbi, seine größte Stütze. Erst nach seiner Pensionierung, infolge einer schweren Krankheit, konnte er sich wieder vollständig der Malerei widmen, wengleich er weiterhin unter schwierigen finanziellen Verhältnissen schuf.

Zwischen 1948 und 1962 stellte er nicht öffentlich aus, mit Ausnahme der Frühjahrsausstellung 1957.

Ab den 1960er-Jahren wurden seine Werke sowohl in Ungarn als auch im Ausland wieder ausgestellt.

1963 wurde er zum I. Internationalen Plein-Air-Symposium in Koszalin (Polen) eingeladen.

1965 schuf er auf der I. Biennale für Raumplastik in Elbląg (Polen) eine Eisenplastik mit den Maßen 9 × 4,5 Meter. Ab 1971 reiste er mehrfach nach Westeuropa. 1973 unternahm er eine zweimonatige Rundreise durch Afrika.

Neben seiner künstlerischen Anerkennung wurde er 1991 zum Mitglied der Ungarischen Akademie der Künste und 1993 zum Mitglied der Széchenyi-Akademie der Künste gewählt, was seine Stellung an der Spitze des ungarischen Kunstlebens weiter festigte.



A Damjanich utcai lakás

Tartalomjegyzék | Contents | Inhalt

Pataki Gábor: Igazságok és csodák. Gyarmathy Tihamér grafikáiról	5
Gyarmathy Tihamér grafikái (válogatás)	
Graphics by Tihamér Gyarmathy (selection) Grafiken von Tihamér Gyarmathy (Auswahl)	21
1927–1931	22
1932	26
1933–1934	28
1936–1940	30
1941–1945	32
1946	38
1948	42
1948–1953	48
1950	62
1951–1957	70
1958–1961	80
1962	86
1963–1964	96
1965–1968	114
Gábor Pataki: Truths and Wonders. On Tihamér Gyarmathy's Graphics	143
Gábor Pataki: Wahrheiten und Wunder. Über die Grafiken von Tihamér Gyarmathy	159
Gyarmathy Tihamér Kossuth-díjas festőművész	177
Egyéni kiállítások (válogatás), Díjak, Köztéri művei, Művei gyűjteményekben	178
Irodalomjegyzék (válogatás), Filmográfia, Tagságai	179
Tihamér Gyarmathy Kossuth Prize-winning painter.	180
Tihamér Gyarmathy Kossuth-Preisträger und Maler	181



Csorba Győző: Hommage á Bartók

Gyarmathy Tihamér képe alá

Mocsár gőzöl? – Zöld-sárga szétmosódás.
Bátortalan kontúrok szeldesik.
Már nem kezdet – valami folytatódás,
több-félszékű fénypázmák keresztezik.

Aztán az élesség, a megnövekvő,
az erre-arra nyíló ferdeség,
az egymás ellen sodróan törekvő
ágaskodás, oldódó enyheség.

Áramlik, lüktet, zúg, harcol, virágzik,
megnyugszik – a végső feltámadásig
a káosznak renddé kell válnia,

s így boldogságot hirdet és szerelmet,
a megaláztatásra győzedelmet
e vérző szívű geometria.