

Nemethi Géza



NÉMETH GÉZA

MUNKÁK / *WORKS*

1978–2008

A Körmendi Galéria, Budapest
1995-ben megjelent sorozatában kiadott
3. számú kötet bővített, új kiadása

Németh György

MUNKÁK / WORKS

1978–2008


KÖRMENDI GALÉRIA
BUDAPEST SOPRON
2008

KIADÓ / *PUBLISHER*
Körmendi Galéria Budapest

FOTÓ / *PHOTO*
Németh Géza

FORDÍTÁS / *TRANSLATION*
Dunay Ervin
Kígyós Erzsébet
Dr Szabó Klára
Takáts Ferenc

TERVEZTE / *DESIGN*
Németh Géza

KIADVA / *PUBLISHED* 2008

ISBN 978-963-86812-8-7
ISSN 1219-4506

A térnek van olyan határterülete, ahol a pontos jelentés elmosódik,
mintegy kinyitva egy metamorfózis lehetőségét. Ez a határterület
– bizonytalanságából adódóan – egy kezdődő mozgás vagy változás
érzését váltja ki. Ez konkrétan úgy jelenik meg, hogy például mást látok,
mint ami ténylegesen ott van, de azt is tudom rögtön, hogy tévedtem.
Ez a furcsa állapot tág lehetőséget ad az improvizációra.
A művészetben általában ez történik.

KÖSZÖNET A SZERZŐKNEK:

S. Nagy Katalin
Csorba László
Charlie Farkas
Jonathan Goodman
Gerzson Pál
Gerrit Henry
Kecskeméti Kálmán
Kernács Gabriella
Láncz Sándor
Mengyán András
Papp György
Rajkó Andrea Fenya
Román József
Rózsahegyi György
Szemethy Imre
Szepesi Attila
Wehner Tíbor



Rotterdam, 2007

Utazások 2007–2008

(sorozat)

Kiállítva: 2008. március 12. – április 2. Körmendi Galéria, Budapest

Megnyitotta: Kernács Gabriella művészettörténész

Esszé: Kernács Gabriella művészettörténész

Journeys 2007–2008

(series)

Exhibited March 12 – April 02, 2008, Körmendi Gallery, Budapest

Opened by Gabriella Kernács, art historian

Essay by Gabriella Kernács, art historian



VONAT / TRAIN



HORVÁTORSZÁG / CROATIA



LADÁNYBENE



SZATMÁRCSEKE



VÉRTESKOZMA



KISKUNHALAS

Németh Géza: Utazások

Lao Ce kínai bölcs, költő, filozófus írta a Kr. e. 5. században:

*„Járjuk az Utat mert az Út
nem esik egybe önmagával.”*

(KARÁTSZON GÁBOR FORD.)

Németh Géza sorozata az *Utazás* címet viseli, ez az utazás azonban nem esik egybe az utazás hagyományos képleteivel. *Az és mégsem az*, aminek látszik. Különös képek, konkrét helyszínekre utaló címeik vannak, az adott helyszínről származó motívumaik is, de mégsem azok, és mégis azok. Furcsa lebegésüket a *mégis és a mintha* között: érzem legfőbb értéküknek.

Végtelen hosszúnak tűnő formáik messzire futó utakat juttathatnak az ember eszébe, megidézhetik az utazás fizikai élményét: vonatablakban, kocsiablakban rohanó, suhanó táj-szalagokat, asszociálhatunk panorámaképekre, termeket körbefutó freskókra, sebességre, mozgásra, elnyúló idősíkokra. Fölidézhetik felhő-hómezők méltóságteljes lebegését a repülőgép ablakában, különös távlataik cinemascop vadnyugati filmek kezdő képsorait: a végtelen, pusztai tájon, végtelen kék ég alatt, üledékes homokkő sziklák fantasztikus alakzatai között a távolban egy kicsi lovas – csakhogy itt nincs lovas, hiányzik az ember és mégis ott van.

A *Vérteskozma* című kép hosszú kőfala talán vérteszkozmai vizuális lelet, de angol falusi temető alacsony kőfala is lehetne, vagy abszurd pincesor, romlott várfal maradéka, régi város ásatásban föltárt alapfala, benne idő-kapuk, idő-ablakok nyílnak gótikus kőívvél, hívogató gyertyafénnyel: ki lakhat itt, kőfalban, sziklák tövében?

A japán „haiku” egyik legnagyobb mestere: Basho háromsorosának hangulata ez:

*„...a némaságban
a tücsök cirpelése
sziklába hasít”*

(KULCSÁR F. IMRE FORD.)

Az 1600-as években írta ezt a tűnődő japán költő, meg ezt is:

*„...nyári fű leng
megannyi büszke harcos
álmai fölött”*

(KULCSÁR F. IMRE FORD.)

On Géza Németh's Journeys

These are the words of Lao Tzu, Chinese sage, poet and philosopher from the 5th century, B.C.:

*“Let us travel the Path because the Path
Does not coincide with itself”*

This series is entitled Journey, but this journey does not coincide with the traditional elements of a journey. It is, and it is not, what it seems to be. The strange pictures with titles referring to concrete locations, and the motifs associated with those locations are not what they seem to be, but after all they are. Their greatest asset is how they float between “quite” and the “as if”.

The infinitely long formats can bring up images of long roads; they can evoke the physical experience of a journey: landscapes running by in the windows of trains or cars; associations of frescoes around halls, speed, motion, elongated timescales. They can conjure up the dignified hovering of clouds/snowfields in the windows of airplanes, with their peculiar perspectives familiar from the opening scenes of western movies: in the spacious, barren landscape, under spacious blue sky, between the fantastic rock formations, we see the tiny figure of a horseman – except there is no horseman here: we see no humans, yet they are there.

The long stone wall in Vérteskozma could be a visual find from that village; it could equally be the stone wall of a village cemetery in England; or an absurd row of vine cellars; or the remnant of a ruined castle, with the gates and windows of time under gothic arches and inviting candlelight: guess who lives in the stone wall, under the rocks?

Basho, the greatest master of Japanese “haiku”, wrote the following:

*“in the silence
the chirping of a cricket
pierces through the rock”*

He also wrote this in the same year, sometime in the 1600's:

*“the summer grass rippled
over the dreams
of scores of proud warriors”*



VONAT / *TRAIN*

2008. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, vászon / *acrylic, digital print, mixed media on canvas*

És valóban, kiégett füvek közt a kőfalba fehér kísértet-út szalad bele, ott, ahol kapu nem nyílik: fakó keréknyom – ki járhat rajta? Farkas Istvánnak: különös lélektájak festőjének semmibe vezető fehér lépcsőit idézi. A kőfal fölött sziklahullámok, Torockón látni ilyet, távol-Erdélyben, ahol a Székelykő tövében sorol fehér háromszög oromzataival a meg-hökkenítő falu. A fű sárgája finoman, sejtelmesen visszalebeg a sziklákon, mint hosszan elnyúló, szakadozott, sárgás füstfoszlány.

Németh Géza utazásai során pár éve – úgy érzem – válaszütra érkezett. Úgy döntött, megkísérli a lehetetlent: összebékíteni, szintézisbe hozni a hagyományos festészet tünékeny emberkéz-gesztusait a számítógép tárgyilagosságával: az „álmok síkos gyöngyeit” a „kétszerkettő józanságával”. Az *Utazások* és közvetlen előzményei: *A múlt születése* és az *Imaginárius terek* című sorozatok képei XXI. századi technikával készülnek. A festő digitális fényképezőgépével – gondolom, hogy az, mi más is lehetne – fotókat készít öreg házfalokról, sziklákról, kútkerekekről, vonatkerekekről, szekérnyomokról, vastraverzekről, szántóföldekről, madarokról, kő-Krisztusokról, téli faágakról, lecsontolt fenyőkről. Ezekből különös montázsokat készít, belőlük számítógépes printek lesznek, digitális nyomatok vászonra másolva, majd ezekbe ott, ahol érzi, kézzel, ecsettel beleavatkozik: lebegő, lazúros festékfoltokat fest, legtöbbször akrýllal. A digitális technika – amelyből elképesztő arzenált tart műtermében – így kiegészül valamivel, ami megnemesíti az egészet. Ahogy egyetlen csepp rózsaoajtól – hitték – illatos lesz egy medence vize, a digitális printek mássá lesznek, többé, mint amik, átlényegülnek.

Németh Géza mintha olyasmit akarna bizonyítani, hogy *lehet*, két látszólag teljesen ellentétes dolog: akár a Gulácsy-képek leheletszerű lebegését az új eszköz, a számítógép (amely olyan jelentőségű a képzőművészetekben, mint az olajfesték felfedezése lehetett) technikai virtuozitásával ötvözni, s ebből különös, izgalmas eredmény születhet. Nem csupán frappáns, sokkoló hatások, gépi, film- és videoeffektek, de áttetsző, finom, sokak szemében csak a hagyományos festészethez köthető hangulatok is. Talán ezért is lehet az *Utazások* néhány képe előtt olyasmit érezni, amiről Gulácsy Lajos írt 1902-ben

And, indeed, in the burnt-out grass, a white ghost-lane runs up to the wall, to a point where there is no gate: a faded wheel track – who can be using it? The white stairs that lead to nowhere evoke István Farkas' strange landscapes of the soul. The waves of rocks above the stone wall are like those at Torockó in Transylvania. The yellows of the grass mysteriously wave back from the rocks, like a long, broken up smoke signal.

My feeling is that Németh reached a crossroad in his journeys a few years ago. He decided to attempt the impossible: to create a synthesis of the subjectivity of traditional painting and the objectivity of computer technology – “the smooth pearls of dreams” and the “rationalism of the multiplication table”. The pieces for the series Journeys, along with their immediate predecessors, were made using 21st-century technology. The painter takes digital photographs of the walls of old houses, rocks, the wheels of trains, the tracks of horse carts, iron traverses, plough land, birds, stone statues of Christ, trunks of pine trees, etc. Then he montages them together on his personal computer, printing out the digital images on canvas. Whenever he feels like it, he intervenes with his brush, mostly using loose patches of acrylic paint. Digital technology – he keeps an impressive arsenal of it in his studio – is complemented with something that makes the result more sublime. Just as one drop of rose oil could scent an entire pool (or so it was believed), a touch of the painter's brush can transform these digital prints into something different, something sublime.

Apparently, Németh took it upon himself to prove that it was possible to take two things as different as a delicate, floating feeling (as experienced in Gulácsy's paintings, for example) and the technical virtuosity of computer technology, and combine them into a strange and exciting mix to create not just poignant or shocking video effects, but also fleeting moods, the kind that, many people believe, are associated with traditional painting. Perhaps this is why the viewers of the series Journeys feel something similar to what Lajos Gulácsy tried to explain in 1902 in connection with his composition “The Artist's



VÉRTESKOZMA

2008. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, vászon / *acrylic, digital print, mixed media on canvas*

A *művész áhitata* című képe kapcsán. Ezen a festő kinéz a műterem ablakán a Róma környéki, ködbe vesző dombokra, és így elmélkedik:

„Emlékek és képek tűnedeznek fel előttem, mint egy álom fátyolszövege... Imádságaim ezek.”

A lebegés érzést, tűnékenység érzést, a hol is vagyok? érzést fokozza, hogy az *Utazások* képein néha semmi sem az, aminek látszik. A XX–XXI. század művészetében annyira kedvelt „pseudo”-vonulat: a „más, ami”-vonulat érintése ez. Ahogy ma Pauer Gyula a „pseudo” jegyében fantasztikusan gyűrt csomagolópapírokat jelenít meg teljesen sík lapokon, úgy, ha jobban megnézzük, Németh Géza *Tenger* című képének hátterében a tenger valójában ködös szántóföld, nem is nagyon titkolva, csipkés, kék liget-vonallal a szélén. A *múlt születése* című sorozat *Erodált táj* című képén a heglánc valójában gyűrt fólia, ennek hullámain, gyűrődésein lebeg egy magányos, vörös, kísérteties épület. A *Kréta* című képen sárgás löszfal suhan el a szemünk előtt, benne titokzatos, zárt kapuk, csukott ablakok: mögöttük a semmi? a sötétség? pince mélye? A fotomontázs, a számítógépes print itt is kiegészül valamiféle sejtelmességgel, álombeli tájnak hihetném, „Különös táj a lelked” – írja Verlaine, aztán pofon ütnek az előtér teljesen triviális, talán műanyag virágtartó-vályúit, hogy aztán mégis különös tengerfenéknek higgyem el az előtér kővonulatait.

Németh Géza *Utazás*-képein föl-föltűnik az idevezető út egy-egy mozzanata. A *Tenger* című képen a fehér faágak egy korábbi, csöndes képről valók: az *Imaginárius terek*-sorozat *Erdei tárgyak* című darabjáról. Hófehér, kopasz kísértet-erdő volt azon, vagy egyszerűen egy negatív fotó? Őszi szántóföld-előtér s a ködben az erdő lebegő fatörzsei felé vonuló arany háromszögek sora. Mit keresnek itt? És mégis idevalók – különös menetük mögött talán teljesen hétköznapi tárgyak rejtőznek, de itt mégis szakrális tárgyakká változnak, titokká, valamivé, aminek aurája van. „Kép az, amin él a csoda” – mondta az álomlátó festő: Farkas István, hirtelen megszakadó utak, magányos házak, föld fölött járó, hunyt szemű figurák mestere.

Tarr Béla filmjeiből a sötétség nyomasztó súlya marad meg az emberben, a sötétben sötét alakok elveszett bolyongása. Németh Géza képei többnyire

Reverence”. As he was looking out of his window onto the gentle hills surrounding Rome, Gulácsy wrote the following:

“Memories and images come to me, almost as if they were the veils of dreams... These are my prayers.”

To enhance the sense of floating and transiency, the “Where am I?” feeling, the artist sees to it that nothing is what it seems to be in *Journeys*. The artistic device of “not what it seems to be” is characteristic of the “pseudo” trend, which is very much present in the art of the 20th and 21st centuries. Similarly to the compositions of Gyula Pauer, who stretches out wrinkled wrapping papers to produce fantastic designs on completely flat surfaces, the sea in the background of Németh’s painting *The Sea* is, on closer inspection, not a sea at all, but a misty plough land. The mountain range in *Eroded Landscape* is in fact a wrinkled foil, and the deserted, ghastly red building seems to be floating on the waves of that foil. A wall of yellowish loess whizzes past our eyes in *Crete*, with mysterious, closed doors and windows carved into it: What is behind them? Nothing? Darkness? A cellar? An air of mystery enwraps the computer-generated photomontage. The result is a landscape from a dream. “Your soul is as a moonlit landscape fair” – Verlaine writes; then suddenly the vulgar, synthetic flowerpots of the foreground knock me out of this poetic mood, but only for a moment to find myself again in a strange sea bottom of stone formations in the foreground.

While studying Németh’s series, *Journey*, from time to time we can catch sight of the path that led him here. The white tree branches in *The Sea* emerged in one of his earlier compositions, *Forest Objects*, from the series *Imaginary Spaces*. Did it represent a ghastly forest of barren trees, or was it simply the negative of a photograph? Heading towards some floating trees and the misty plough land, there are golden triangles in the foreground. Why here? But something makes them belong here. Perhaps their strange procession conceals completely ordinary objects, but here they become sacred objects, secrets with an aura. “A picture is what makes the miracle come alive,” said t István Farkas, the visionary painter of abruptly ending



LADÁNYBENE

2007. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, vászon / *acrylic, digital print, mixed media on canvas*

derűs, világos tónusúak, a pseudo-tájakon egyenletes, fényforrás nélküli fény világít, nincs reggel, nincs dél, nincs alkonyat, nincs nap, nincs hold, csak valami időn túli sugárzás. S ahol valamiféle tűzfény, gyertyafény, lámpafény világít, az mindig különös súlypontja a képnek, néha baljós, titokkal teli. Egyik korábbi képe *A múlt születése*-sorozatból: hosszan elnyúló épület, bal szélén oszloprendes palota áttűnik, átúszik egy furcsa hangárba, amelynek óriás kapunyílásai mögött mintha tűz égne. Andrzej Wajda *Az ígért földje* című filmjéből a pokoli zárójelenet: a hatalmas gyárat elpusztító tűzvészt juttathatja eszünkbe, pedig, ha jól megnézzük, a lidérces lobogás talán csak gyúrt arany fólia, vagy a délután aranyfényében fürdő szikla, ki tudja? A hatás mégis fölkarvaró. A kép címe – nem ok nélkül: *XX. század*.

Amelyről s benne a művészi, teremtő képzeletről így írt Pilinszky János egyik prózai írásában:

„Ha mármost korunkat nézzük: képzeletünk sorsa meglehetősen nyugtalanító és tragikus. Eredendő gyöngeségének engedett, amikor a tudományoktól alkalmasint elirigyelte a bizonyosságot. Azóta tükör-életet él. Mindent látunk, mindent tudunk, sőt jobban látunk és jobban tudunk azóta. De bárcsak lennénk vakok és élők – háttal a tükörnek.”

Németh Géza az utóbbi évek képeiben megpróbálja használni a tükröt, a nyitott szemet, a számítógépet, a bonyolult és nagyon józan programokat, és a belefestésekkel, az emberi kéz közvetlen hozzáadásával mindezt átlényegíteni Gulácsy imádságaival.

2008

KERNÁCS GABRIELLA

roads, lonely houses and figures sleep-walking above the ground.

What remains from Béla Tarr's movies is the weight of darkness, the a memory of dark figures getting lost in the darkness of the night. Németh's paintings generally have a light and cheerful tone: his pseudo-landscapes are uniformly lit: there is no morning, no noon, no dusk, no sun, and no moon, only some unidentifiable source of illumination. When there is an identifiable source of light, a candle, a lamp or a bonfire, it invariably forms an ominous and mysterious point in the composition. In one of his earlier paintings from the series The Birth of the Past, we see a long building with a columned palace on the left fading into a strange hangar, with huge gates and a glow of fire inside. The image evokes the infernal closing scene in Andrej Wajda's movie, "The Promised Land", where a large factory is consumed by fire. However, you soon find out that a wrinkled gold foil or a rock basking in the afternoon sunlight could equally have been the source of that glow. Who can tell? The effect is stirring. No wonder the composition is entitled The 20th Century.

In one of his prosaic writings, János Pilinszky had the following to say about the 20th century and the role of creative imagination in it:

"As for our own age, the fate of our imagination is troubled and tragic. It yielded to an original weakness, when it became jealous of science for it having certainty. It has lived a mirror-existence ever since. We see and know everything; moreover, our sight and mind have improved. Yet I wish we were blind and alive – with our backs turned to the mirror."

In the past few years, Németh has used mirrors, the open eye, the computer, and some complex and very sober software in his compositions to finally elevate them into the air of Gulácsy's prayers by his human brushstrokes.

2008

GABRIELLA KERNÁCS



SZATMÁRCSEKE

2008. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, vászon / *acrylic, digital print, mixed media on canvas*



KISKUNHALAS

2008. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomtatás, vegyes technika, vászon / acrylic, digital print, mixed media on canvas

Szeptember 11.

(sorozat)

Kiállítva: 2007. április 7. – 20. Galerie Art Present, Párizs

Katalógus: S. Nagy Katalin művészettörténész

Esszé: Wehner Tibor művészettörténész

September Eleven

(series)

Exhibited April 7 – April 20, 2007, Galerie Art Present, Paris

Catalogue by Katalin S. Nagy, art historian

Essay by Tibor Wehner art historian



FELÜLRŐL / FROM ABOVE



TŰZ / FIRE



REMÉNY / HOPE



PORTRÉ 1
PORTRAIT 1



PORTRÉ 2
APORTRAIT 2



PORTRÉ 3
PORTRAIT 3



VÁRAKOZÁS / WAITING



MARADVÁNYOK / REMAINS

Visszatérés New York-ba (gondolati sík)

A grafikai és a festészeti technikák hol lassú, hol felgyorsuló ütemű változásainak, megújításának történetében hatalmas fordulat zajlott le a múlt század nyolcvanas-kilencvenes éveiben a számítógéppel vezérelt nyomtatási eljárások térhódításával. A számítógép azonban nemcsak sokszorosító technikai eljárásként, hanem képkeltő módszerként is jelentős vívmányokkal kamatozott. Németh Géza festőművész – aki az 1970-es évek óta építi az alapvetően táblaképekre alapozott életművét – az ezredforduló éveiben fordult a számítógépes képkeltés és képkivitelezés felé: a korábbi olaj-vászon kompozíciókat fokozatosan a vegyes technikával alakított, a hagyományos anyaghasználatot és eljárásokat fokozatosan háttérbe szorító, a fotót, vagy helyesebben a számítógép-képet mintegy mű-alapanyagként kezelő, a számítógépes átformálást, a „gépi kollázstechnikát” alkalmazó alkotások váltották fel. 2001–2002-ben készültek római digitális montázsai, s ebben az időszakban fontos fotósorozatok is rögzítettek az amerikai kontinensen és magyarországi színtereken. A 2005-ös *A múlt születése* című Németh Géza-képsorozatán már a „fotóhasználat”, a számítógépes formálás és komponálás, a digitális nyomtatás vált hangsúlyossá: e képek technikai meghatározása szerint „akryl, digitális nyomat, vegyes technika, farost” anyag- és technika-megjelöléssel szerepeltek a budapesti Árkád Galéria kiállításán.

Ezt a nem csillapodó kísérletezőkedvvel ösztönözött alkotói törekvést viszi tovább Németh Géza 2007-ben született, a *2001. szeptember 11.* című, nyolc kompozícióból álló új sorozata is, amelynek technikai meghatározása: „computeres grafika, digitális nyomat, vászon”. Azonos méretű, 59x84, illetve 84x59 centiméteres, öt fekvő és három álló téglalap formátumú, felfogásmódjában két, egymástól karakteresen elváló csoportra osztható képből áll az együttes. A jelenség-képeken elmosott, emlékszerű, felismerhetetlen, kavargó maradványokká vált szövedékek szerveződnek, és a „portrékon” emblematikussá érlelt, emberi alakokat, múmiaszerű arcokat idéző antropomorf alakzatok, sebzett idolként jelennek meg, fakó, főként

Returning to New York (The Plane of Thoughts)

*The eighties and nineties of the last century saw an immense turn-about in the history of graphic and painterly techniques, which had earlier gone through renewals, at times at a slow, at times at an accelerated speed. That was when computerized printing techniques came to be widely used. The computer techniques offered not only means of producing serial works, but also methods of composing pictures. The painter Géza Németh, who has been pursuing his artistic career based primarily on panel paintings, started to employ computers in composing and creating his works. His earlier compositions in oil on canvas were gradually replaced by pictures of mixed media, the traditional material and methods playing smaller and smaller parts while the pictures made with “computerized collage techniques” where photos or computer-created images served as bases for the final version of the painting, were gaining more and more importance. His digitalized montages were made in Rome in 2002 simultaneously with taking series of photos of important locations or event on the American Continent and in Hungary. The presence of photos, computerized picture composition and digitalized printing were the dominant characteristics of his series of paintings *The Past is Born*, made in 2005. When exhibited in Árkád Gallery in Budapest, their technicalities were described as “acrylic, digital printing, mixed media, and fibreboard”.*

The series 11 September, 2001 seems to have been born from the same creative efforts encouraged by an unceasing vigour. The new series comprised of eight pieces is defined as „computer graphics, digital prints on canvas”. The series of five horizontal paintings (59 by 84 cms) and three vertical ones (84 by 59 cms) can be divided into two groups by their sharply contrasting approaches. In the paintings depicting the phenomena it is blurred, unidentifiable remains of resemblance that are swirling to be organized into fabrics, while in the ‘portraits’ we see human figures, anthropomorphic formations resembling mummy-like faces and wounded idols ripened into an emblematic status – all these painted in the moderated colour-scheme of dominantly



PORTRÉ 1 (SZEPTEMBER 11. SOROZAT)
PORTRAIT 1 (SEPTEMBER ELEVEN SERIES)
2007. Budapest, 84 x 59 cm
computergrafika, digitális nyomat, vászon
computer graphic, digital print on canvas

a feketékre, szürkékre és a néhol felszínre törő barnákra, vörösekre hangolt, visszafogott koloritban. A sorozat hangvétele távolságtartó, már-már ridegen dokumentatív jellegű: a drámai, a megrendítő, az értelmezhetetlen, a visszafordíthatatlan nyomasztó festői-számítógépes rögzítésének lehetünk tanúi.

New York szimbolikus tartalmakkal a fennállásuk évtizedei alatt is súlyosan megterhelt tornyai a 2001. szeptember 11-i támadás, a lerombolásuk, leomlásuk, egykori fennállásuk és tragikus nemlétezővé avatásuk, fájó hiánnyá válásuk után újabb, az ember legújabb kori történelmét reprezentáló megrendítő jelentések és felismerések hordozóivá váltak. Az egykor-voltnak, a nem-létezőnek, a nincsnek, a hiánynak – és az értelmetlen pusztításnak, a tehetetlen kiszolgáltatottságnak, az áldozattá válásnak – állít emléket Németh Géza képsorozata. A festő e műveivel most virtuális szférákban, az emlékezés régióiban tért vissza abba a városba, amely a múlt század nyolcvanas, majd kilencvenes évtizedében is egészen más aurát sugárzó művek sorát inspiráló alkotótere volt, és ahová 2001. szeptember 11. után már elűzhetetlen, komor, sötét, fenyegető gondolatfellegek kísérnek minden valóságos és képi visszatérési kísérletet.

2007

WEHNER TIBOR

lustreless black and grey with rare patches of browns and reds finding their ways to the surface. The series reflects a reserved approach with an occasional coolness of documentary nature: we are confronted with the distressing computer-aided records of what is so dramatic, shocking, irreversible and impossible to comprehend.

These towers of New York had been heavily burdened with symbolic meanings during the decades of their existence, too, but after the air attack on 11 September, 2001 that destroyed them, their one-time existence turning into a painful void has come to carry fatal meanings and perceptions pertaining to the modern history of mankind. This series by Németh is a memento of the once-existent, the non-existent, the hiatus as well as to irrational destruction, helplessness, powerlessness and the process of becoming victims. It is now in virtual spheres, on the planes of memories that the painter is returning to the city which, in the eighties and nineties of the last century, was the scene of his other creative period and inspired a number of works of a very different air. Following 11 September, 2001 any actual or visual return to this city is inevitably followed by dark and menacing clouds of thoughts that cannot be dispelled any more.

2007

TIBOR WEHNER



PORTRÉ 2.(SZEPTEMBER 11. SOROZAT)
PORTRAIT 2 (SEPTEMBER ELEVEN SERIES)
2007. Budapest, 84 x 59 cm
computergrafika, digitális nyomtatás, vászon
computer graphic, digital print on canvas



TŰZ (SZEPTEMBER 11. SOROZAT) / FIRE (SEPTEMBER ELEVEN SERIES)

2007. Budapest, 59 x 84 cm, computergrafika, digitális nyomat, vászon / computer graphic, digital print on canvas

A múlt születése

(sorozat)

Kiállítva: 2008. március 12. – április 2. Körmendi Galéria, Budapest

Megnyitotta: Kernács Gabriella művészettörténész

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Kiállítva: 2006. március 9. – április 2. Árkád Galéria, Budapest

Megnyitotta: Kecskeméti Kálmán festőművész

Esszé: Wehner Tibor művészeti író

The Birth of the Past

(series)

Exhibited March 12, – April 2, 2008, Körmendi Gallery, Budapest

Opened by Gabriella Kernács, art historian

Essay by Katalin S. Nagy, art historian

Exhibited March 9, – April 2, 2006, Árkád Gallery, Budapest

Opened by Kálmán Kecskeméti, painter

Essay by Tibor Wehner, art historian



ERDÉLYI BAROKK / TRANSYLVANIAN BAROQUE



ERODÁLT TÁJ / EROSION



MADÁRTÁVLAT / BIRD'S EYE VIEW



ÓKOR / ANCIENT TIMES



TIBET / TIBET



TENGER / SEA



XX. SZÁZAD / XX. CENTURY

A múlt születése, 2006

Meghatározó változás a képméreték meghosszabbodása, Németh Gézánál szokatlan méret: 60 x 200 cm. Azaz a kép hossza több mint háromszorosa a magasságnak. Ez a hosszított, fekvő téglalap még inkább alkalmas a reális keret, a tartalma ellenére köznapinak tekintett közeg érzékeltesére.

Ez a formátum még inkább hangsúlyozza, hogy a művész az emberi szem, a szokásos tekintet által befogható léptékben, magasságban elhelyezkedő objektumok, tárgyi kapcsolatok között keresi a szokatlant, a metafizikus viszonyt, a megnevezhető s bármikor bejárható, megérintheső valóságos elemek között a nagy is földi létben megjelenő alig megnevezhető. Anélkül szürreális, hogy akárcsak egyetlen szürreális motívum vagy utalás megjelenne a képek felületén. Földközeli, horizontális, a hétköznapok a hétköznapokban bennelét – az európai vizuális kulturális hagyományoknak megfelelően. Farostra vegyes technikával készült képek, melyeket részben akrillal festett a művész, részben felhasználta a saját maga készítette digitális nyomtatásokat.

A kiindulás a Németh Géza által Itáliában és New Yorkban, Erdélyben és Dunakeszin készült fotók. Az a realitás, amit a fényképezőgép lencséje rögzít annak szemével, látásmódjával, aki kezében tartja a felvevőt, kiválasztja a részletet, dönt a kompozíciót illetően. Ez a választás aztán tovább folytatódik a számítógép előtt, amikor további változtatások, alakítások következtében létrejön az, ami a digitális nyomtatás alapjául szolgál. Ez a kétszeres alkotási folyamat bonyolódik tovább, amikor már a faroston van – harmadik lépésként – a mű. Akkor jön még a festés, belefestés, újrakomponálás folyamata és a végsőnek szánt mű-állapot. Németh Géza mindig is kedvelte bonyolítani, sokszorozni az alkotói folyamatot, idézzük fel pl. 1975-ben (ekkor kezdett fotózni) a Budapesti Bécsi úton és Békéscsabán a lebontásra ítélt téglagyárakról készített fotóiból készült kollázsait – már akkor is a virtuális valóság és az úgynevezett realitás közötti átjárhatóság lehetőségei foglalkoztatták. Az 1989–1992 között készült *Mitológia* sorozatnál is először plasztilinből formázott alakokat, majd a kész plasztikát fotózta,

The Past is Born, 2006

What strikes the eye is the new, elongated dimension of the paintings. A picture size of 60 by 200 cms is unusual with Géza Németh. With their widths being three times as much as their heights, these horizontal rectangles lend themselves easily to suggesting the reality framework, the substance treated as something ordinary despite its content.

The format itself is emphasizing how the artist seeks to find the unusual relation between objects placed in a height that the human eye can normally see, to find the metaphysical connection of the palpable elements of reality that can hardly be named in our earthly existence. These paintings are surrealistic without carrying any surrealistic motifs or allusions. In harmony with the visual cultural traditions of Europe, they are down to earth, horizontal, reflecting the ordinary in the ordinary itself. The mixed technique mostly with acrylic paint on fibreboard includes the digital prints created by the artist himself.

*It all started with the photos that Németh took in Italy New York, Transylvania or Dunakeszi. What is decisive for the composition is the piece of reality recorded by the lense of the camera as directed by the person holding it, thus selecting the fragment. The selection is continued when, using the computer, the artist makes further changes and modifications to reach the digital print. The third step following the double process of creation is accomplished by placing the image on the fibreboard. Then comes painting, re-painting and re-composing – a process resulting in the final piece of art. Németh has always been taken with multiplying and complicating the creative process. Let us recall his collages made from the photos taken of brick factories to be pulled down in Bécsi Road of Budapest and in Békéscsaba in 1975 (the year he started to engage in photography) – as early as that he was seeking the ways of communication between virtual reality and so-called reality. When creating the series *Mythology* in 1989–1992, he first formed figures of plasticine, took photos of them, then painted the enlarged photocopies with acrylic paint leaving only bits*



XX. SZÁZAD / XX. CENTURY

2005. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, farost / acrylic, digital print, mixed media on board

felnagyította és akrállal festette tovább úgy, hogy csak részletek maradtak meg a fotóból. Az alkotásmód, a választott technika, a kép létrehozásának folyamata hozzátartozik a mű lényegéhez, a néző megjárja – visszafelé haladva – a befogadás, elfogadás során ugyanazt az utat, amit a festő.

A látás is alkotói folyamat, kreativitást igényel, akárcsak a mű létrehozása. A nézőben újra létrejövő képhez nagyon is fontosak azok a folyamatok, amelyeken az alkotó átment a befejezett mű létrehozása során *A múlt születése* sorozat esetében ez a fotózás, nagyítás, számítógépes eljárás, a nyomtatás készítése után történő átfestés folyamataiból állt. A néző hiheti, hogy látta valahol valamikor azt, amit a festményeken néz. Erről a fotózásból maradt elemek is gondoskodnak. Hiheti, hogy az úgynevezett valóság egy reális darabját szemléli. Ezt a virtuális valóságban, a számítógép képernyőjén komponált elemek erősítik. Az ismerőség, a ráismerő, a felfedezés élményét a kézzel festett részletek, a festő, kezenyoma, gesztusai hitelesítik. S mindez szükséges kellék: így jöhet létre az illúzió, amely a festés során, majd a nézőben keletkezik. Szó sincs tehát leképzésről, másolásról, illúziókeltésről – a művészet leglényege pedig éppen az, mennyire képes elhíttetni velünk az alkotó, hogy mindaz, amit láttat velünk már megtörtént, bennünk van s így együtt: ő meg a mű meg a befogadó, kerekítjük műegésszé mindazt, amit a látványelemek, töredékek s a hozzá kapcsolódó emlékek, élmények, érzelmek, gondolatok újratekemnek.

Így áll össze újfajta egységgé, amit a festő a fotózás, a digitalizálás, a választás, a komponálás, majd a farostrá applikálás és a belefestés, során létrehoz épületekből, garázsokból, lakóházakból, tengeröblökből, folyópartokból, hidakból, stégek-ből, sziklákból, hegyekből, földből és az égből.

A sorozat hét darabból áll (a hetes szám jelentéséről, fontosságáról, könyvek sokasága született, hétköznapi időket is a hét nap tagolja). A köznapi környezet a kiindulópont: épületek, (*Erdélyi barokk*, 2005; *XX. Század*, 2005) máló faszerkezetből (*Tenger*, 2005), romok a múltból (*Ókor*, 2005), a lényeg azonban nem a konkrét látvány, hanem ahogy a környezet maga, az idő, az elemek átalakítják az eredendő látványt, majd ahogy a különféle

of the photos to be seen. The way of creation, the chosen technique, the whole process leading to the work pertain to its essence. Going backward, the viewer is experiencing the same stations of reception and acceptance as the artist did.

Seeing is as creative a process as creating works of art is. The steps taken by the artist for the sake of accomplishment are important for the image to be born in the viewers. The Past is Born series involved the subsequent acts of taking photos, enlarging then modifying them by computer techniques, printing and re-painting them. The remaining photo elements also help the viewer believe that he has seen this image before. The belief that what he sees is a real part of so-called reality is supported by the computer-made elements. The experience of identifying, recognizing and discovering are validated by the hand-made elements: the prints of the artist's hands. There is no imitation, copying or illusion-making here. The core and essence of art though lies in the artist's capacity to make us believe that what he is showing us has already happened to us, it has become part of us. These all together: the artist, the work of art and the viewer create the work in its entirety that is re-created by the visual fragments and pieces of memory, experience and emotions associated with them.

This is how a new entity is born from industrial and residential buildings, garages, sea bays, bridges, landing-stages, rocks, mountains, the earth and the sky by photographing, digitalizing, selecting, composing, applying and repainting them.

The series consists of seven pieces (innumerable books attest to the importance of this numeral, ordinary days are proportioned by the seven days of weeks). All of them root in our ordinary surroundings: buildings (Transylvanian Baroque, 2005; 20th Century, 2005), decaying wooden structures (The Sea, 2005), ruins from the past (Antiquity, 2005), but the point is other than what we actually see. It is all about how the environment itself and time transform the original image and how the painter is combining, fitting together and rendering the different elements into a new compositional order.



TENGER / SEA

2005. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, farost / *acrylic, digital print, mixed media on board*

elemeket a festő kombinálja, egymáshoz illeszti és új kompozíciós renddé szervezi.

Mind a hét festmény műfaját tekintve tájkép annak hagyományos értelmében is. Sőt betartja a reneszánsz óta a modernitásig kötelező táblakép szabályokat: van előtér, hangsúlyos középtér és igényesen alakított háttér. Ez persze egyrészt valóságos, másrészt látszat, mint Németh Géza festészetében annyi minden. Valós a tér szerkezete, valóságos a látványelemek, valóságos a tájképhez a táji környezet. De milyen tér ez? Milyen a táj, és mit sugallnak a látványelemek? Misztikus vagy mitikus táj (*Tibet*, 2005), növényzet, fű-fa-virág nélküli, a táj képzetéhez kötődő zöldek nélküli (*Ókor*, 2005), elhagyott épületek, üres, hideg szürke előtér (*XX. század*, 2005), elpusztult vagy pusztulásra ítélt (*Erodált táj*, 2005). A hétből egyetlenegy van élőlény (*Madártásvlat*, 2005), egyetlen sirály.

Igaz, ez szép, egészséges, van tartása, ahogy a kép közepén, a középtérben végigfutó hosszanti tengelynek, a hídnak a közepén áll, előrefigyel (jobb felé, azaz az európai táblakép hagyományoknak megfelelően a jövő felé fordul). Talán ez az egyetlen pozitív motívuma a sorozat egészét tekintve. A madár visszautal Németh Géza korábbi madaraira (főszereplői voltak a *Holografikus tér*, 1991–1994 hat festményből álló sorozatának), ám azokkal az expresszív, érzelmekkel telített, a kifejezni való érdekében némileg deformált madarakkal szemben ez a madár nagyon is életszerű, már-már naturalisztikusan pontos és öntudatos, mintha pontosan tudná annak súlyát, felelősségét, hogy *A múlt születése* sorozatban ő a képviselője az élővilágnak. Alatta a víz sem létező.

Ebben a sorozatban ember egyáltalán nincs, még a staffázs figuraként sem. Mégsem érezzük kihalt világnak ezt az egészet. Nincs emberi lény sehol, de az ember teremtette építmények, hidak, házak, csatornatető (ez utóbbi a *XX. század* c. képen, 2005) szervesen nő össze a természeti elemekkel, vízzel, kővel, homokkal – elválaszthatatlanul, szétválaszthatatlanul. Nincs konkrét ember, de benne van a közegben. Ezért fel sem felmerülhet, hogy ember utáni tájokról lenne szó.

A tenger sem élő organizmus (*Tenger*, 2005), nem a megszokott kéken, zölden lélegző valami,

All the seven pieces of the series are landscapes in the traditional sense of the word, too. Moreover, they retain the rules compulsory for panel painting since the Renaissance to modern times: they have foregrounds, accentuated middle grounds and elaborated backgrounds. Some of these are real, and some of them are just appearance like so much more in Németh's painterly work. The space structure and the elements of the scenery are real, the landscape view is real for a landscape painting. But what about the space? What is the view like and what do its elements suggest? The landscape is mystic or mythical (Tibet, 2005) with no flora, flowers or trees associated with this environment (Antiquity, 2005), with deserted houses and empty, chilling-grey foregrounds (20th Century, 2005), or decayed and decaying (Eroded Landscape, 2005). Of the seven paintings there is one that you see a living being, a single seagull (Bird's Eye View, 2005).

True, it is nice and healthy with a good carriage as it is standing in the middle ground, in the middle of the bridge that forms the horizontal axis of the painting, looking attentively to the right, that is future according to the traditions of European panel painting. In the series, this seagull seems to be the only motif with a positive message. It refers back to Németh's earlier birds (the protagonists of his series of six paintings entitled Holographic Space, 1991–1994), whose forms were somewhat distorted to express strong emotions as opposed this life-like, nearly naturalistic bird here. It seems to be aware of its own weight and responsibility as the only representative of the living world. Not even the water under it is life-like.

No man appears in this series. The whole, however, does not look like a wasteland. Man is not present, but the manmade structures, bridges, houses, sewer covers (the latter in his 20th Century, 2005) live in an organic co-existence with the elements of nature; water, stone and sand inseparably. The unseen human being is the whole of the matter. No reason for us to look at them as post-human landscapes.

Not even the sea is a living organism breathing



TIBET / TIBET

2005. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, farost / *acrylic, digital print, mixed media on board*

hanem földszínekhez közelít, a bonyolult térszerkezetű móló barnáihoz, szürkéihez, tompa színeikhez hasonul. Ez nem az a tenger, ami nosztalgikus, romantikus tájképeken illeszkedik a néző vággyal, elvágódással teli elvárásai szerint. Ebben a felkavart, sáros vízben valószínűen nincs élet, s így azon sem lehet csodálkozni, hogy az ég sem kék, a háttér ég inkább megbarnult fotókra emlékeztet, valami távolira, elveszetre, a múltra, ahogy a sorozat címe is figyelmeztet. S mégsem ellenséges, szorongató a látvány egésze, csak nem a megszokott állapotokat felmutató.

A tér tágas, főleg horizontális irányban (a földi irány) és a mélységek felé. S ennek megfelelően vagy még pontosabban, ezzel megegyezően az idő is tágas, és nem csak a múltban.

Fontos jelenségekről gondolkodhatunk a képek kapcsán, a képi megjelenítésmód további elmékedésekre késztet.

2007

S. NAGY KATALIN

A külsőnek álcázott belső táj

Németh Géza festőművész új, 2005-ös képsorozata kapcsolódik a megelőző alkotószakaszok törekvéseihez, és el is szakad azoktól. A lassan négy évtizedes munkásságra visszpillantva regisztrálhatók a látomásos szürrealizmussal, a ridegen tárgyilagos fotónaturalizmussal és hiperrealizmussal, az érzelmek mélységéből feltörő kivetítéssel erőteljesen borzolt-torzított expresszionizmussal, és a groteszk-ironikus szemlélet idézőjelei közé szorított posztmodern megjelenítéssel jellemezhető korszakok és műcsoportok, amelyeknek alkotásai hol a hagyományos festői kifejezésformák és technikák követésével, hol azok megváltoztatásával, új anyagok és metódusok alkalmazásával rögzültek. Napjaink alkotásaira is érvényesíthető, s tartalmi és formai vonatkozásokban is igaz Takács Ferenc tizenhét évvel ezelőtt megfogalmazott azon megállapítása, amelyet az alkotói szemlélet változásainak indítékait kutatva jegyzett fel: „Németh Géza képei tartalmasan 'haboznak' az ábrázolás és a kifejezés, a köznapilag látott odakinti világ felismerhető reprodukciója és a meghatározatlan

in blue and green (The Sea, 2005). It comes closer to earth colours assimilating with the lustreless browns and greys of the intricately structured piers. This is not the sea of nostalgic and romantic landscapes which are to satisfy the viewers craving for being off and away. This troubled, muddy water is unlikely to cradle life; no wonder the sky is not blue, and the background sky resembles faded photos, something distant, something lost. The past, as the titles say. The general impression is not anxiety or hostility though, it is simply setting forth the unusual conditions.

The space is wide, especially horizontally and with deep dimensions. Accordingly, or to be more precise, correspondingly, the dimensions of time are unrestricted, too.

These paintings and painterly elements make you consider a number of important phenomena.

2007

KATALIN S. NAGY

Internal landscapes disguised as external

The 2005 series of the artist Géza Németh is both attached to his endeavours of his previous artistic periods and disentangled from them. Looking back to his artistic career, which encompasses nearly four decades, his works of art may be characterised by visionary surrealism, photonaturalism and hyperrealism of strict impartiality, expressionism bruised and contorted by projections erupting from the depths of emotions, as well as by postmodern representation squeezed between the brackets of a grotesque and ironic attitude. Németh's oeuvre was determined by a pursuit of traditional ways of expression and techniques, until, by a sudden twist, it was abruptly transformed into an adoption of new materials and methods. Ferenc Takács' words pronounced seventeen years ago may well apply, in terms of both content and form, to the artist's contemporary works. Namely, in searching for motives to explain the changes of creative attitude, Takács had this to say: „Géza Németh's pictures meaningfully 'hesitate' between representation and expression, between the visible reproduction



MADÁRTÁVLAT / *BIRD'S EYE VIEW*

2005. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, farost / *acrylic, digital print, mixed media on board*

belső látomás projekciója között...” Az új műveket vizsgálva leszögezhető, hogy a képsík változatlan maradt, a formátum is alig változott – a korábban uralkodó négyzet hosszúkás, fekvő téglalap-alakzattá alakult –, és a korábbi festői tanulságok szintetizálásával mind a képfelületen, mind a képfelület alatt ismét lényeges dolgok, fontos elmozdulások történtek.

Az ábrázolás és a kifejezés közötti hezitálás, vagy inkább a leképezés és a képi kijelentés közötti harc *A múlt születése* című képciklus tábláin az ún. reprodukálható valóság és az ún. valóságelemek autonóm képi kontextusokban helyezése, öntörvényű kifejezőerővel való felruházása között, illetőleg ezek együttes vetélkedése révén zajlik és bontakozik ki a szemlélő előtt. Németh Géza itáliai és New York-i, erdélyi és dunakeszi fotók részleteit (konkretizált, rögzített emlékképeit) számítógéppel alakítja új összefüggések rendje szerint megjelenő egységgé, hogy aztán a nyomtatóból kikerülő kép-nyersanyagot a manuális festői beavatkozásokkal alakítsa végleges és befejezett formájúvá: a technika tehát modern és vegyes. Németh Géza e számítógép-nyomtatta, festőkész-festette fotó-festményein – miként a fotózott és a festett felület – észrevétlenül összemósódnak a természetes táj - és a városi környezet-részletek, a hegyek, a sziklák, a kráterek, a tengeröblök, a folyópartok és a hidak, a stégek, a lakóházak, a garázsorok és a meghatározhatatlan funkciójú elemek. A kiemelések és beillesztések, az összemósódások és az eredeti összefüggésektől való megfosztottságok, az új kapcsolatok által meghatározott kompozíciókon felborul a megszokott rend, megváltozik a terek és a síkok a valóság-illúziók által meghatározott (vagy annak vélt) rendszere: a szemlélő nem vagy csak nehezen, feléledő gyanújának engedelmeskedve veszi észre, hogy a dolgok léptéke, mérete módosult, az eredeti távlatok kitágultak vagy beszűkültek a perspektíva-konvenciókhoz viszonyítva, s ebből is következően az arányok, az egymáshoz-illeszkedések, a szokatlan nézőpontok idegenség-, ismeretlenség- és különöség-érzetekkel áthatott festői közegeket hoznak létre, furcsa atmoszférát indukálnak. A köznapi környezeti elemekből szervezett, a külö-

of the outside world as perceived from an everyday perspective and the projection of an undefinable inside vision.” Examining these recent works, it may be said that the plane has remained unchanged, nor has the format altered much, whereas the square of past works has become elongated into a lying rectangle. Simultaneously, as a result of a synthesis of lessons drawn from previous artistic experience, essential events and important shifts have taken place.

This hesitation between representation and expression or, rather, the struggle between representation and artistic presentation is genuinely exhibited in the picture series entitled The Birth of the Past. While the observer can witness the conflict between „reproductive reality” and „elements of reality” placed in autonomous visual contexts and equipped with self-contained expressive power, she may also perceive the togetherness of these opposing forces. On his computer, Géza Németh establishes new links between the details of photos (concrete and fixed shreds of memory) taken in Italy, New York, Transylvania and Dunakeszi before he turns the raw material thrust from the printer into their final and finite form by dint of manual interventions. Thus is the technique he applies modern and varied. Computer printed and manually handicrafted, these photo-pictures produce an imperceptible blend, showing details of the natural landscape and urban environment, mountains, rocks, craters, bays, riversides, bridges, pier, apartment houses, rows of garages and numerous unidentifiable elements. In oscillating between detachment and integration, mixing and displacement from their original surroundings, these compositions upset the usual order of things and the (make-believe) system of spaces and planes based on illusions of reality. The observer cannot or can hardly recognise, with growing suspicion, that the scale and size of reality have expanded or narrowed down in relation to conventional perspectives. These new artistic dimensions, which give rise to feelings of alienation, uncertainty and oddness, induce a strange atmosphere. Although the ensemble of peculiar landscapes dotted with buildings, of natural formations inter-



ÓKOR / ANCIENT TIMES

2005. Budapest, 60 x 200 cm, akril, digitális nyomat, vegyes technika, farost / acrylic, digital print, mixed media on board

nős tájak és épületek, a természeti képződmények és mesterséges konstrukciók együttese talán azért is feszültségekkel telített és titkokkal terhes, mert az ún. valósághoz ezer szállal kötődő képeken nem jelenik meg ember: az eleven élet hírmondójaként e ciklus művein csak egy sirály bukkan fel, amely talán egy korábbi Németh Géza-képről, az *Imaginárius terek* című kép-együttes *Célpont*-kompozíciójáról szállt ide át, vagy a korábbi képsorozatok emblematikus madarainak egyik késői hírmondójaként tűnik fel.

Kihalt, néptelen, elhagyatott, reménytelenségekkel átítatott, váratlanul ismeretlenségeket feltáró, ismertnek vélt tájak jelennek meg előttünk. Azonban egyszerűsítő megoldás lenne a valamifajta idilli lepusztultságot, az egykori szépségektől való megfosztottságot tükröztető munkák okán felmerülő szorongató érzésekkel és szomorúságokkal ösztönözve a reménytelen lemondás képeinek minősíteni Németh Géza *A múlt születése*-sorozatának alkotásait, hogy aztán higgadtan vagy kétségbeesetten keresgélhessük a nehezen megválaszolható kérdésekre a válaszokat. A kortárs magyar művészet egyik karakteresen különálló életművet építő festőjével ugyanis valójában külsőknek álcázott belső tájakon járunk, ahol a miérteknek nincs sok létjogosultsága.

2006

WEHNER TIBOR

dispersed with artificial constructions consist of ordinary elements, it displays a world filled with tension and secrets. What makes this world, which on the surface is closely tied to reality, particularly mysterious is the lack of human beings; the only representative of the living world in this series is a seagull. This bird may have flown here from The Target, a composition from the series titled Imaginary Spaces, or perhaps it is a last specimen of the emblematic birds of Németh's earlier works.

We are confronted with desolate and lonely landscapes, imbued with hopelessness. They ruthlessly lead us to déjà vu spots which suddenly prove to be unfamiliar. Even though these pictures evoke feelings of anguish and sorrow caused by idyllic sleaziness and a loss of ancient beauty, it would be a gross simplification to qualify the pieces in The Birth of the Past as evidence of hopeless resignation and then to search for the answers, serenely or in despair, to difficult questions. A contemporary Hungarian artist, Géza Németh, walks on untrodden paths, leading us into internal landscapes disguised as external, and in his world it is no use looking for why's.

2006

TIBOR WEHNER

Imaginárius terek

Készült: 2004. Budapest

Kiállítva: 2005. március 10. – március 31. Olasz Kultúrintézet, Budapest

Rendezte: Kecskeméti Kálmán, megnyitotta: Csorba László, Arnaldo Dante Marianacci

Kiállítva: 2007 április 7. – április 20. Galerie Art Present, Párizs

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Imaginery Spaces

Painted in 2004. Budapest

Exhibited March 10 – March 31, 2005, Italian Cultural Center, Budapest

Curated by Kálmán Kecskeméti, Opening by Csorba László, Arnaldo Dante Marianacci

Exhibited April 7 – April 20, 2007, Galerie Art Present, Paris

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



ERDEI TÁRGYAK
OBJECTS IN THE FOREST



FERTŐRÁKOS I.



FERTŐRÁKOS II.



ÁLLATOK IDEJE
TIME OF ANIMALS



RENEZÁNSZ
RENAISSANCE



DÉLUTÁN
AFTERNOON



SÜLLYEDŐ SZÁZADOK
SINKING CENTURY



FELHŐ
CLOUD



ABLAK
WINDOW



LABIRINTUS
LABYRINTH



VISSZAJÖVŐK
I'LL COME BACK



CÉLPONT
TARGET

Imaginárius terek

Németh Géza 2004-ben készült sorozata, az *Imaginárius terek* (vegyes technika, vászon) szellemi rokonságban van Giorgio de Chirico lakatlan metafizikai tereivel, városképeivel, René Magritte némely festményével (pl. *A fények birodalma*), Max Ernst elhagyott dzsungelvárosaival, sőt: az időben még hátrább lépve Edvard Munch azon műveivel is, amelyeken fényhatásokkal teszi különössé a házakat s környezetüket és az arc nélküli embercsoportokat. A tárgyábrázolás, a realista ábrázolásmód mágikus erővel telített. A Németh Géza sorozatán zajló metamorfózisoknak érzékeléltani és a kompozíciókból következő esztétikai okai vannak. Mindez nyugodtan, egyensúlyosan, szinte tudományos hűvösséggel, a szemlélőt elterelve az időbeli, térbeli rétegződések kínálta romantikától.

A festő a valóságos látványt – a természetet és az épített környezetet egyaránt – a szürreáliák, a fantasztikum világába emeli. A civilizáció szimbólumai a realista megjelenítésen túl a veszélyeztetettségről szólnak, és a mindattól való elidegenedettségről, ami az emberi környezetet jelenti (a tájtól az enteriőr, a fáktól a konstrukciókig és így tovább). A választott vizuális nyelv és technika tudatosan harmóniában van a közlendőkkel. Egyrészt a részletek hangsúlyozásával csökkenti a valóságghúséget (nem csúszik bele a fotórealizmusba), másrészt szokatlan módon ábrázolja a tárgyakat. A színkontrasztok is ezt a kettőséget hangsúlyozzák, ettől a kompozíciós szerkezet látszólagos nyugalma, egyensúlyossága mögül előtűnnek a feszültségek. A perspektívaátváltások is hasonló hatást eredményeznek.

Jól látható a folytonosság Németh Géza festői periódusaiban. A témák és a módszerek mások, ám a művészi intellektus azonos mag köré építkezik, szerveződik. Ellenáll a szimbolikus értelmezésnek. Figyelmeztet: a látvány az látvány, a jelek csak önmaguk jelentését hordozzák.

Németh Géza egész pályája alatt érzélgősségtől mentesen, tárgyszerűen szemlélte a technikai vívmányokat, a múlt maradványait, a tájakat csakúgy, mint a különféle szerepeket betöltő embereket. A művész számára a művészet és az élet játszámája egy és ugyanaz.

2007. január

S. NAGY KATALIN

Imaginary Spaces

This series painted by Géza Németh on canvas with mixed media in 2004 shows an intellectual relationship with the uninhibited metaphysical loci and city scenes by Giorgio de Chirico, certain paintings by René Magritte (The Realm of Lights), the deserted jungle cities by Max Ernst, or – going back even further in time – the works by Edvard Munch in which the houses, their surroundings and the groups of faceless people are made so strange by light effects. The representation of objects, the realistic depiction is imbued with magic power. The metamorphoses that can be followed in Németh's pictures originate from aesthetical reasons inherent in the compositions and ruled by the psychology of perception. All this is performed in a sober, balanced manner with the cool attitude of a scientist, thus distracting the viewer from the romantic sight created by the layers of time and location.

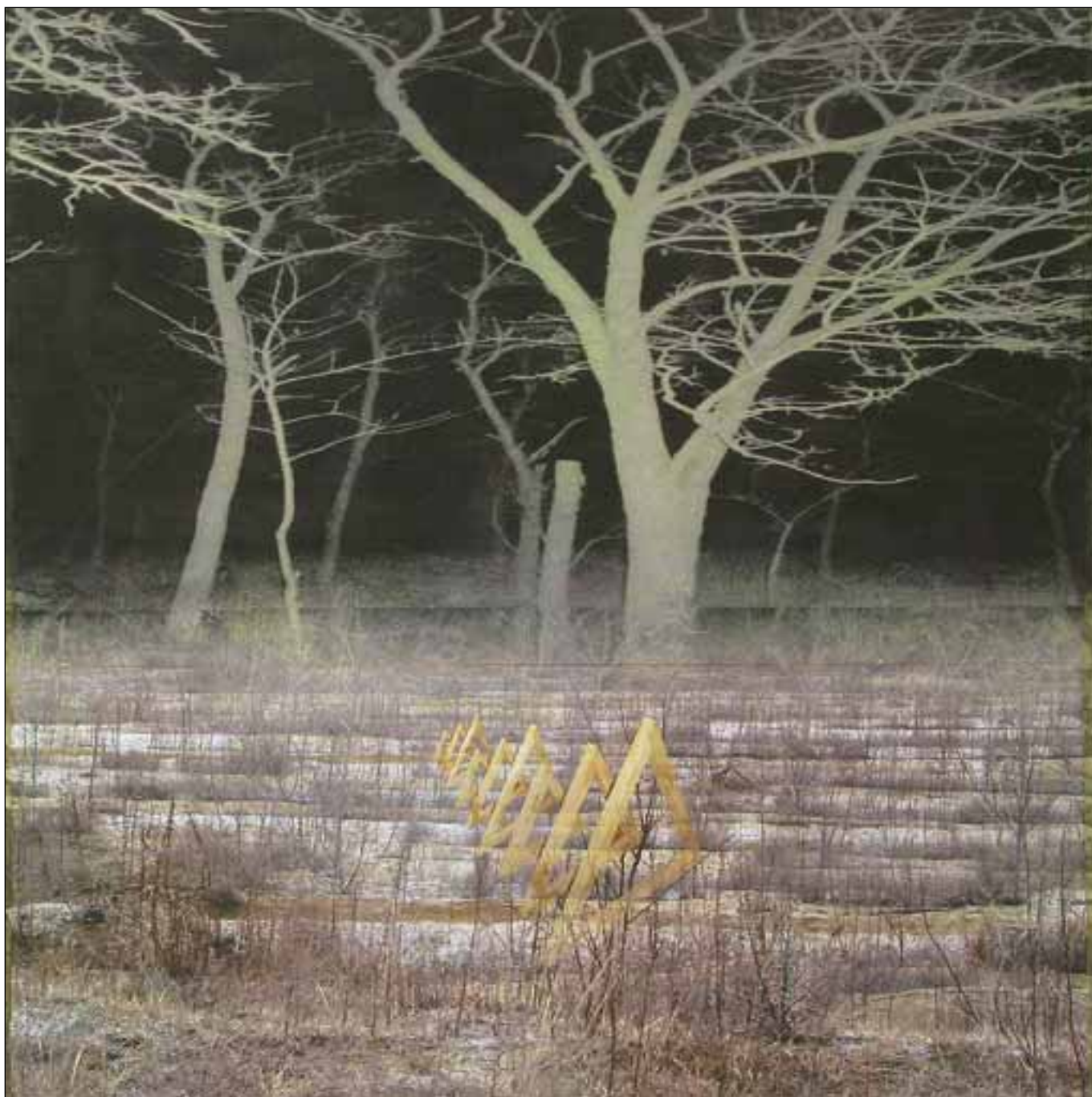
The actual sight, the fusion of natural and man-made environment has been elevated into the surrealist world of fantasies. Beyond the realistic depiction, these pictures are about the menaces and the alienation from whatever might mean human environment (from landscapes to interiors, from trees to construction, and so on). The visual language selected by the artist is in full harmony with what it is communicating. Being true to reality is diminished by accentuating the fragment (thus avoiding photorealism), the representation of objects is unusual. The contrasts in colour are to emphasize this duality, too, which results in the tensions emerging from behind the apparent tranquillity and balance of the composition.

The continuity in the painterly periods of Géza Németh is easy to detect. Subjects and methods may vary, but the artistic intellect is evolving around the same core. These works do not lend themselves to symbolic interpretations; vision is vision and every print carries but its own meaning.

All along his artistic career Géza Németh has looked upon technical achievements with no pathos, just as he treated the remnants of the past, landscapes and people playing different parts. For an artist the game of life and of art is the same.

Janury, 2007

KATALIN S. NAGY



ERDEI TÁRGYAK / *OBJECTS IN THE FOREST*

2004. Budapest, 100 x 100 cm,

akril, digitális nyomtatás, vegyes technika, farost / *acrylic, digital print, mixed media on board*

Utazás ismeretlen állomás felé

Amikor nézegetni kezdtem Németh Géza itt bemutatott képeit, egy majd százötven éves könyv jutott eszembe. Egy volt honvédtiszt, Földi János írta, az 1848–49-es szabadságharc katonája, a küzdelem alatti és utáni élményeiről. A címe: *Utazás ismeretlen állomás felé*. A könyv tartalma most nem ide tartozik – de ez a cím folyton ott motoszkált az agyamban, amikor elkezdtem Géza képeiben „utazgatni”. Mert hát ahogy megálltam bármelyik előtt, máris megéreztem a hívást: lépj be az én világomba, indulj el az utamon, utazz velem – de hogy hová? –, azt nem lehet kitalálni. Ahogy az említett katonatiszt írta: „ismeretlen állomás felé”.

Vajon tudja-e Németh Géza, hova utaznak képeinek látogatói? Szerintem nem tudja – de nem is tudhatja. Amikor kitalálta őket, ő is beléjük lépett, és elutazott a saját ismeretlen állomásai felé. És most felajánlja, hogy utazzunk mi is. Módszere a képzőművészet egyik ősi kompozíciós ötlete: reális elemeket rak össze addig ismeretlen szerkezetben. Az elemeket a modern technika segítségével, digitális fényképeken gyűjti, a szerkesztéshez pedig számítógépet is használ. Ám összevegyíti mindezt a kézzel festés archaikus metódusaival, így nemcsak látványt állít elő, hanem igazi műtárgyat is.

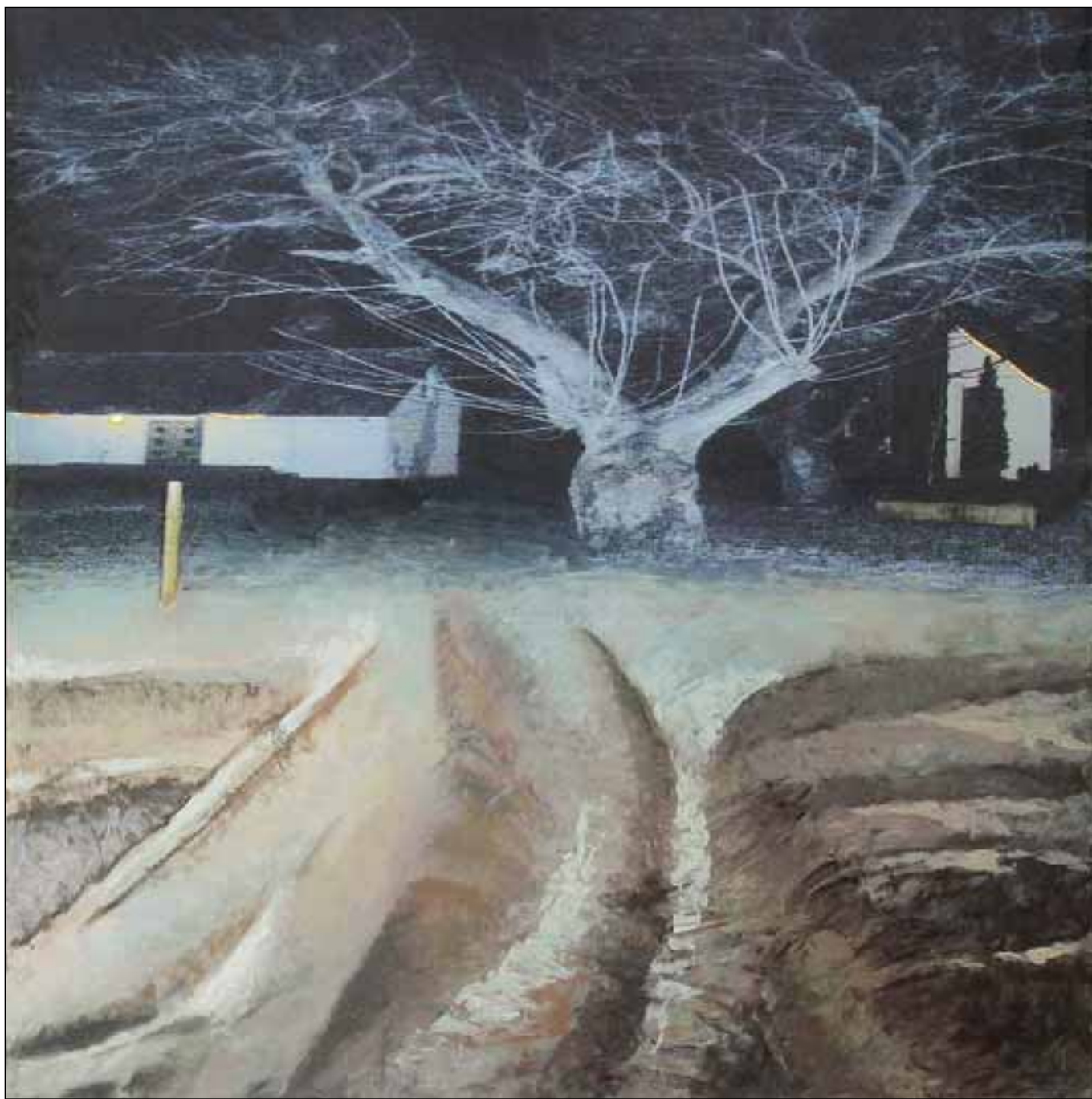
Utazgatás közben jöttem rá, hogy állomáskereső képzeletem akaratlanul is azokból az elemekből akar kiindulni, építkezni, amelyekből és amelyekkel a művész dolgozott. A képek persze első pillantásra is, egyszerűen önmagukban szépek, így természetesen a motívumok forrásainak ismerete nélkül is maradéktalanul élvezhetők. De mégis észrevettem, hogy Németh Géza nem akarta teljesen elrejtetni, honnan vette az inspirációkat. Így, amikor felismertem a zsámbéki monostortemplom impozáns romjait a *Reneszánsz* című kép hátsó, kékes párájában, ettől kezdve a márványlépcsőre helyezett ajtókeretben lógó, fehér rongy számomra egy tragikus színelőadásnak lett katarikus díszlete. Nincs magyar ember, akit meg ne

A Journey towards an Unknown Destination

When I first started to study Géza Németh's works exhibited here, the title of a book written nearly one hundred and fifty years ago came to my mind. Entitled A Journey towards an Unknown Destination, it was authored by a former Home Guard officer, János Földi, who described his adventures during and after the 1848/49 War of Liberation. The book's content is immaterial from the viewpoint of our subjectmatter – but the title kept bugging me throughout my „journey” through Géza's paintings. As soon as I stopped in front of any of the paintings, a little voice in my head started to urge me – „Come on, enter my world, join me on my journey, travel alongside me!” – but as to where this journey would take us, it was impossible to tell. In the words of the earlier-mentioned officer, it was „towards an unknown destination”.

I wonder if Géza Németh knows the destination that the viewers of his paintings are bound for. My guess is that he does not know it himself – in fact, he has no way of knowing it. When he conceived these paintings, he, too, entered their world and embarked on a journey towards an unknown destination. And now he invites us to accompany him. His method is based on one of painting's oldest compositional techniques: he montages realistic elements in a previously unfamiliar configuration. In collecting the compositional elements, he relies on modern technology: he uses digital photographs edited on a personal computer. However, he throws into all this the archaic method of painting by hand and therefore produces not just an image, but also a genuine work of art.

In the midst of my journey I discovered that, in searching for a destination, my imagination has an instinctive desire to start out from those details that the artist himself had employed. Evidently, the paintings captivate us with their intrinsic beauty on first glance, so they thoroughly enjoyable even without prior knowledge of the source of the motifs. Nevertheless, I vaguely suspect that Géza Németh has no intention to keep us in the dark about the original sources of his inspirations. So, as soon as I had identified the imposing ruins that are clouded in



ÁLLATOK IDEJE / TIME OF ANIMALS

2004. Budapest, 100 x 100 cm,

akril, digitális nyomtatás, vegyes technika, farost / acrylic, digital print, mixed media on board

ragadna történelmünk szép magyar komédiája: csodálatos középkori és reneszánsz kultúrkin-cseink pusztulása a későbbi viharos évszázadok során. Gézának ez a költői képe engem most már erre a közösségi szomorúságra is emlékeztet. Vagy amikor a *Palota* című kép terében kibontakozik a fertőrákosi kőfejtő kubista oszlopcsarnoka, valahogy rögtön a római világbirodalom civilizációs súlyát érzem, s hallani vélem a borostyánúton vonuló légiók lépteinek dübörgését. A hatalmas kamrákat ugyanis, amelyeknek a mennyezeti kőhullástól védő drótrácsozatát a művész ravaszul odavarázsolta a padlóra is, remekül elszórakozva a különféle felületek egybeszövésével, egykor a római bányászok kezdték kivésni a jellegzetes, sötétszürke színű, dolomitszerűen aprózódott lajtamészakókból.

A Fertő-vidék e különleges látnivalója persze tutatnyi más gondolatot is előhívhat – mégis úgy vélem, a római asszociáció aligha véletlen. Képről képre haladva rá kell jönnünk, hogy Németh Géza valahogy Itália felé tereli utazói ösztöneinket. A *Repedés* kivételes erejét számomra az is adja, hogy a pusztulás egy jellegzetes, emeletráépítéses római barokk bérházat fenyeget. A *Délután* belső feszültségét az is megérzi, aki nem jön rá azonnal, hogy a baloldali bárterasszal szemben jobboldalt felállított görög oszlopok tetején a palermói dóm normann–gótikus toronysisakja meredezik. (Én sem jöttem rá.) És a *Süllyedő századok* klasszikus kultúrpeszimizmusának pontos értéséhez sem kell tudnunk, hogy a kép esztétikai korrektségét a palermói dóm egy másik részlete, a kupola és az arabeszekkel csipkézett tetőváll biztosítja, amint éppen hősies büszkeséggel alábuknak a homokban. És hát persze akkor is lenyűgözött a *Város* című képen a hatalmas kősziklaív tetejére varázsolta, elérhetetlenül távoli házcsoportozat, egyfajta mennyei Jeruzsálem, amikor még nem tudtam Gézától, hogy Dél-Szicília egyik gyöngye, Ragusa adta hozzá az arcát.

A konkrét részletek tehát mellékesek – de az összbenyomás egyértelmű: az itáliai és a szicíliai elemények különösen erősen inspirálták Németh

blue haze in the background of his composition Renaissance as the Zsámbék monastery cathedral, the white drapery hanging from the doorframe on top of a flight of marble steps immediately transformed into a stage prop from a theatrical tragedy. All Hungarians feel the same way about the nation's tragic history: the destruction of our wonderful Mediaeval and Renaissance cultural heritage during the subsequent cataclysms of our history fills us with grief. This particular poetic image by Géza reminded me of that communal grief. Similarly, as soon as I saw the columnated hall of the Fertőrákos stone quarry – an excellent subject for Cubist painters! – in the foreground of the composition Palace, I immediately became conscious of the Roman Empire's civilizing power, so much so that I could actually hear the stamps of the Roman legions marching on the Amber Road. Originally, the commercial production of the limestone of characteristic dark-grey color and dolomitic size began in Roman times, leading to the excavation of huge chambers, with meshed wire protecting the people underneath from the falling rocks. In the painting, Németh artfully extended the meshed wire to the floor, apparently taking great delight in interlacing the various textures.

This spectacular geological attraction of the Fertő area can, of course, elicit dozens of other interpretations. Nevertheless, I believe that the Roman association was hardly a coincidence. Moving from painting to painting, we increasingly come under the impression that Géza Németh is ushering us towards Italy. To me, Crevice derives its exceptional power from the fact that it is a Baroque apartment building in Rome, which is threatened by destruction. Even those can feel the internal tensions in Afternoon, who do not immediately discover that the Norman/Gothic helm roof on top of the Greek columns opposite to the bar's terrace in fact belongs to the Palermo cathedral. (I did not discover it myself.) Or take the pessimistic view of classical culture in Sunken Centuries, for example! To read it correctly, one does not need to know that the aesthetic correctness of the painting is provided by another detail from the Palermo Cathedral, the dome and the arabesque scrolls of the corbel supporting the roof, as they both sink deeper and deeper into the sand with heroic



FELHŐ / CLOUD

2004. Budapest, 100 x 100 cm,

akril, digitális nyomat, vegyes technika, farost / acrylic, digital print, mixed media on board

magántulajdon, private collection

Gézát, hogy képeivel a maga belső tájain utazgasson. És amikor erre rájöttem, még nagyobb kedvem lett melléje szegődni virtuális útjain. És ahogy térültünk, fordultunk, egyszer csak nekem is összeszorította a szívemet a tengerparti homokban lépegető sirály magányossága, aki, lám, durva erőszak célpontja lehet a mai kegyetlen világban. Huss, repülj el, szép sirály! – arra az állomásra nem akarok megérkezni, ahol téged lelőhetnek!

2005

CSORBA LÁSZLÓ

A művészet hídja Itália és Magyarország között

Az olasz–magyar kulturális kapcsolatok történetében mindig is kiemelt szerepük volt a magyar művészeknek, akik hosszabb ideig Olaszországban élve, vagy olasz utazásuk során – elsősorban az elmúlt két évszázadban – megismerték és alkotásaikon keresztül megismertették az olasz élet jellegzetes vonásait. Ezt bizonyítják a nagy magyar és közép-európai művészeti hagyományokra jellemző érzékenységgel készült, vászonra festett figuráik és tájjaik, valamint emlékműveket és más művészi alkotásokat ábrázoló képeik.

Feladatunknak érezzük vendégül látni és megismertetni ezeket a művészeket. A budapesti Olasz Kultúrintézet és a Római Magyar Akadémia közötti szoros együttműködésnek is köszönhetően boldogan teszünk eleget ezen kötelességünknek. Nem véletlen, hogy ennek a katalógusnak a bevezetőjét az Akadémia jelenlegi igazgatója, Csorba László írta, mint ahogy az sem véletlen, hogy az első magyar parlamentnek egykor otthont adó budapesti Olasz Kultúrintézet dísztermében található a XIX. századi – hosszú ideig az itáliai Rómában és Pisában élő – nagy magyar festő, id. Markó Károly olasz tájképet ábrázoló alkotásának vászonra festett óriási méretű reprodukcióját.

Németh Géza a legjelentősebb mai művészek egyike, aki tökéletesen illeszkedik ebbe a hagyományba. Egészen különleges, vegyes technikával –

pride. And, of course, the remote group of houses magically transported on the top of a huge arch of rock, a heavenly version of Jerusalem, in the composition City would have impressed me, even if Géza had not told me that he had modeled it on Ragusa, one of the finest pearls of Sicily.

In summary, the concrete details are irrelevant – but the overall impression is plain: the powerful experiences he encountered in Italy and Sicily induced Géza Németh to embark on a spiritual journey inside his own paintings. And when I discovered this, my desire to accompany him on his virtual journeys grew even stronger. And as we were meandering through these fanciful landscapes, I, too, was suddenly overcome by the loneliness of the seagull, as it tottered on the beach by the sea, on seeing that such an innocent creature, too, could fall prey to violence in today's brutal world. Come on, beautiful seagull, spread your wing and fly away from here! I do not want to arrive at a destination, where you can get shot!

2005

LÁSZLÓ CSORBA

The Art Bridge between Italy and Hungary

Hungarian artists who either lived in Italy for various durations or traveled there extensively – in other words, people who came to know a great deal about the Italian way of life and, through their art, were able to pass this information on – played a prominent role in the history of cultural relations between Italy and Hungary throughout the past, and especially in the last two centuries. The characters and the landscapes, the monuments and other artworks that they captured in their paintings, have provided ample evidence of this.

We feel an obligation to play our part in promoting the work of these artists. Thanks to the close cooperation between the Italian Cultural Institute of Budapest and the Hungarian Academy of Rome, we are happy to honor that obligation. It is hardly a coincidence that the Foreword to this Catalogue was written by László Csorba, the current Director of the Academy. Furthermore, it is also a matter of



SEHOVÁ ÚT / NOWHERE ROAD

2004. Budapest, 100 x 100 cm,

akril, digitális nyomtatás, vegyes technika, farost / acrylic, digital print, mixed media on board

akryl és digitális nyomat funérlemezen – készített „imaginárius tájai” egy hosszú, több mint negyven évet felölelő emberi és kreatív kulturális utazás csodálatos összegzését adják, ahol a művész könnyedén mozog az emlékezet és fantázia, álom és valóság között.

Goethe szavaival élve „nincs biztosabb út a világtól való elmenekülésre, mint a művészet; de nincs biztosabb kötődés a világhoz, mint a művészet”. Úgy gondoljuk, ez a goethei gondolat teljes mértékben megtestesül Németh Géza gyönyörű alkotásaiban, melyek a látszólag különc és szürreális, különleges varázsú kompozíciókon keresztül a világtól való folyamatos menekülést mutatják be, ugyanakkor figyelmeztetnek is azokra a veszélyekre, melyek több ezer éves kultúránkban leselkednek ránk, és amelytől az ember látszólag egyre inkább eltávolodik.

2005

ARNALDO DANTE MARIANACCI

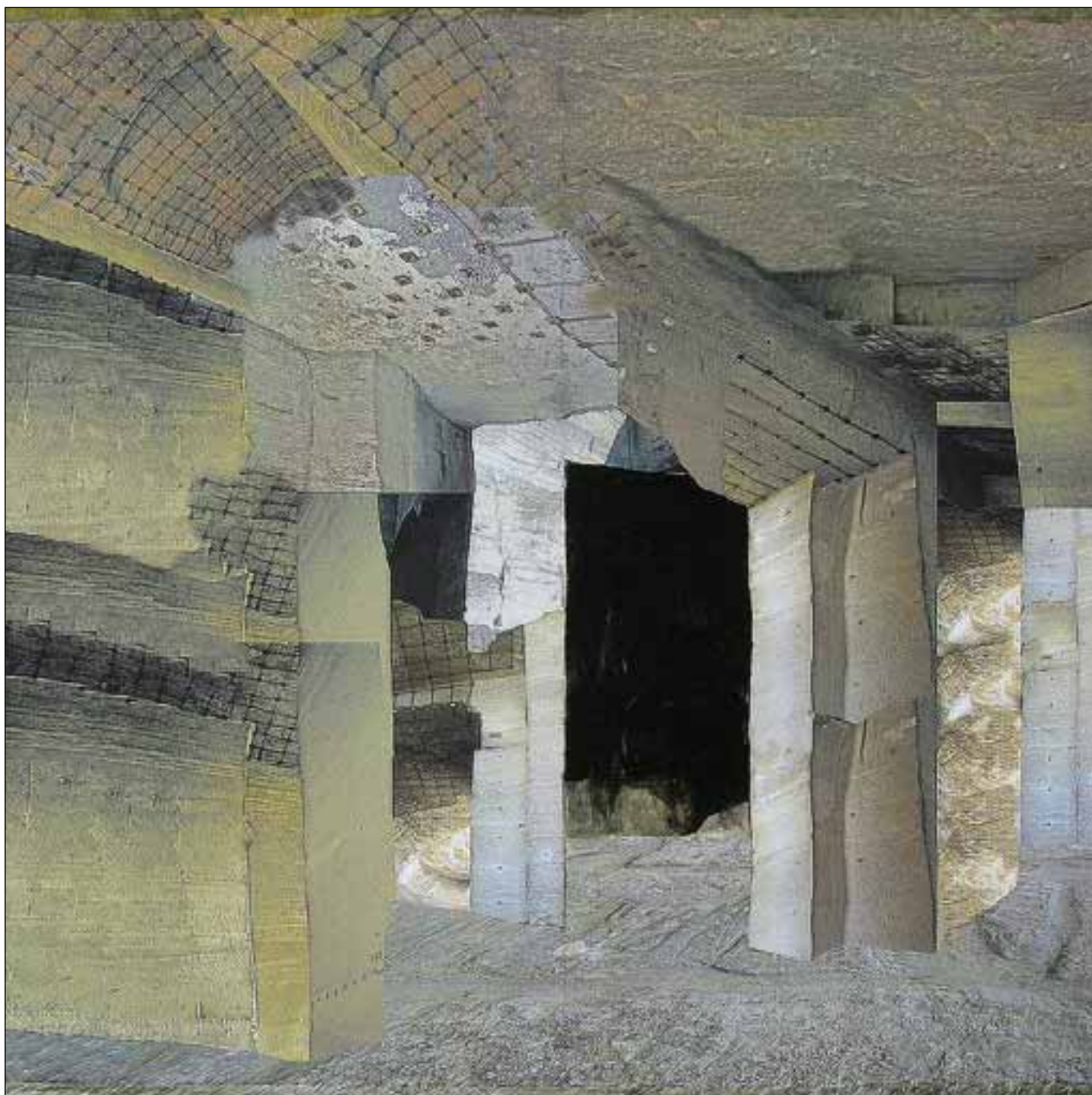
some significance that a giant-size reproduction on canvas of an Italian landscape by the great 19th-century Hungarian painter, Károly Markó, Snr. – who lived in Rome and Pisa for an extended period – is put up in the main hall in the Italian Cultural Institute of Budapest, the same building that once housed the first Hungarian Parliament.

Géza Németh, who is one of the most important contemporary Hungarian artists, nicely falls in line with this tradition. His “imaginary landscapes” – created using a unique, mixed technique: acryl and digital print on chipboard – offer a wonderful summary view of a human and creative cultural journey spanning more than forty years, in which the artist moves with ease between the realms of memory and fantasy, dream and reality.

To quote Goethe’s words, “art provides us the best way to hide from the world; on the other hand, art also provides us the best way to link up with the world.” We believe that Géza Németh’s beautiful paintings thoroughly epitomize Goethe’s words: through the seemingly eccentric and surreal compositions that possess curious magnetism, they testify for the artist’s continuous effort to hide away from the world; at the same time, they call attention to the dangers that our thousands-of-years-old culture have in store for us, and from which humankind seems to move away more and more.

2005

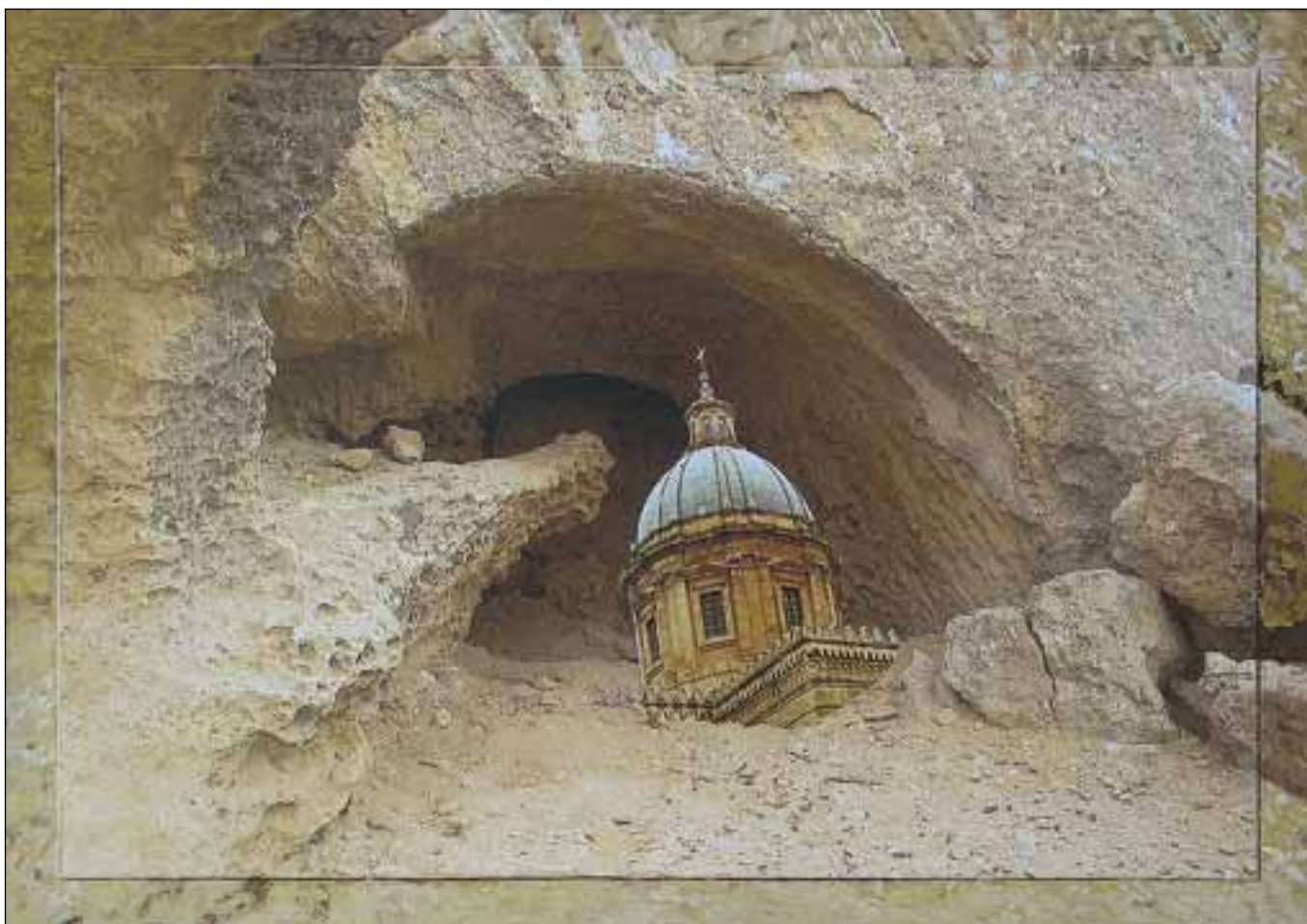
ARNALDO DANTE MARIANACCI



FERTŐRÁKOS I.

2004. Budapest, 100 x 100 cm,

akril, digitális nyomtatás, vegyes technika, farost / acrylic, digital print, mixed media on board



SÜLLYEDŐ SZÁZADOK / *SINKING CENTURIES*

2004. Budapest, 100 x 100 cm,

akril, digitális nyomat, vegyes technika, farost / *acrylic, digital print, mixed media on board*

magántulajdon / *private collection*

Prófeciák

Készült: 2002–2003. New York, USA

Kiállítva: 2003. Reinhold Brown Gallery, 1100 Madison Avenue, New York, NY 10028 USA

Esszé: Jonathan Goodman

Kiállítva: 2004. Budapest Galéria Kiállítóháza

Megnyitószöveg: Szepesi Attila költő

Rendezte: S. Nagy Katalin művészettörténész

Prophecies

Painted in 2002–2003, New York, USA

Exhibited 2003, Reinhold Brown Gallery, 1100 Madison Avenue, New York, NY 10028 USA

Esszé by Jonathan Goodman

Exhibited 2004, Budapest Gallery

Opened by Szepesi Attila, poet

Curated by S. Nagy Katalin, art historian



ÁDÁM / ADAM



BOHÓC / CLOWN



TÚNŐDÉS
CONTEMPLATION



TÁNCOLÓ ANGYAL
DANCING ANGEL



FAUN / FAUN



ZÖLD MADÁR
GREEN BIRD



MÁGUS / MAGUS



FÉRFI-NŐ
MALE-FEMALE



MEDITÁCIÓ
MEDITATION



SÁMÁN / MONK



SZAMURÁJ / SAMURAI



SZINPAD / STAGE

Időprófeciák

A profetikus művész és a társadalmi környezete közötti viszony a legjobb esetben is problematikusnak mondható. A művész a váteszi igazság híve, amelyben egy-egy állítás szépsége a benne rejlő moráltól vagy politikai hovatartozástól válik átható erejűvé, így aztán az elkötelezett költő vagy festő egy új Jeruzsálem megteremtésére áhítozik, ahol a valóságban elért teljesítmény és az etikai tartás ötvözetéből létrejön majd egy új szemléletmód. Szinte elkerülhetetlennek látszik, hogy az effajta ábrándokat dédelgető szemlélet sértetlenül kerüljön ki a hagyomány korlátainak szorításából, amely könnyen összeházasítja az alkalom adta lehetőséget az élet kényelmes szemléletével. Amikor valaki felfedez egy valódi, új formát, vagy egy öröklött formát mesterei módon elsajátít, az az elképzelés alakul ki róla, hogy a művész munkájában is, személyiségében is újabb mélységekig hatolt le. Ennek a mélységnek aligha van köze korának mindennapjaihoz, mert feloldhatatlan ellentmondás feszül a művészetben elért új és a között a megbízhatóság, mondhatnánk folytonosság között, amit a hétköznapi élet üzleti ügyleteinek terén megkívánunk. Következésképp az az állítás, mely szerint a különböző képzeteképek és az üzleti dolgok természetüknél fogva ellentmondanak egymásnak valóban közhelyes és klisészerű, azt azonban mégis jól kidomborítja, hogy az elképzelt és a láthatóan valóságos két egymásnak ellentmondó fogalom.

Legalábbis ilyennek látszik a helyzet. A szellemiség melege, amely sosem volt jó barátságban a pénzrel járó hűvös valósággal, megkívánja, hogy a képzelethez való viszonya történelmietlen – úgy értem alapvetően időtlen – legyen. Platón óta tudjuk, hogy a képzelet nem egy megbízható képesség. Ami igaz lehet a pillanat időtlen erejében, nem biztos, hogy érvénnyel kiterjeszthető arra is, ami a világpiacon a másodpercek töredéke alatt lezajló mesterkedések biztonságosságához megkívántatik. Most, hogy a tőke minden akarat és szándék ellenére hatalmába kerítette az egész világot, a profetikus érzékenység sebezhetőbbnek látszik, mint valaha. A költészet és a festészet, az a két művészeti ág, amely a képzelet legeltökéltebb követője, egyre kisebbnek találja a teret, amelyben létezhet, olyannyira, hogy sok alko-

Prophecies in Time

The relationship of the prophetic artist to his social milieu is troubled at best. Taken with vatic truth, in which the beauty of a statement is made fierce by a moral, and often political, stance, the engaged poet and painter look to create a New Jerusalem, in which technical achievement and ethical stature combine to create a new way of seeing. It would appear inevitable that so visionary an approach would chafe under the restrictions of convention, which marries opportunity to a comfortable perception of life. When a new form is genuinely invented, or even if an inherited form is mastered, there is a corresponding perception that the artist has attained a new level of depth, in both his work and his person. Such profundity has little to do with the daily commerce of the time; an inexorable opposition occurs with the newness of what has been achieved in art and the need for certainty, that is to say continuity, in the commercial transactions of everyday life. As a result, while it has become a truism, even to the point of cliché, to say the modes of vision and business are inherently contradictory, the statement nonetheless etches in deep relief the oppositional notions of what is imagined and what is apparently real.

At least this is what the situation seems to be. The warmth of the spiritual, never a great friend of the cold realities of cash, demands an ahistorical – I mean by that an essentially timeless – relation to the imagination, which we know, from Plato on, is not a faculty to be trusted. Whatever is true in the timeless intensity of the moment cannot be easily stretched to accommodate the different kind of certainty requisite in the split-second machinations of the global market. Now that capital has, for all intents and purposes, taken over the world, the sense of the prophetic seems more vulnerable than ever; painting and poetry, the arts most given over to the resolutely imagined, find the space they inhabit increasingly small, to the point where survival becomes the primary activity of their practitioners. It is of little surprise, then, that today's artists, in the anxiety



ÁDÁM / ADAM

2002. New York, 100 x 150 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

tónak az életben maradás a legfontosabb tevékenysége. Így aztán nem meglepő, hogy a helyzetükért aggódó mai művészek hajdani látomásos alkotók igazságaiba kapaszkodnak. Nekik is biztonságra van szükségük, mint bárki másnak, ugyan ez nem a hétköznapi élet biztonságára vonatkozik. Ők azt szeretnék bizonyítva látni, hogy a művészetben nyújtott erkölcsi teljesítmény nem nagyon különbözik attól, amit a nyelv és a kép leírására leggyakrabban használt, hagyományos jellemzőnek tartunk: ez volna a szín és a forma mesterségszerű használata. Arra célok, hogy mindenfajta megszerzett mesterségbeli tudás magával von egy erkölcsi dimenziót is, amely – a művész szándékától függetlenül – annyira tiszta és fénylő, amilyen súlyúak a művész szavai vagy a képei.

Németh Géza alkotásait az ilyen erkölcsi, sőt profetikus teljesítmény szempontjából kell megvizsgálnunk. Mindig egyenlő teret szentelt az ésszerű cselekvésnek és a képzeteknek: a művészeti tanulmányai mellett matematikát tanult. Talán épp a matematikában való jártassága miatt Németh olyan festő, akinek az intellektusa a mulandóra való reagálás mellett a tapasztalat absztrakt és abszolút szerkezeteit vizsgálja. Amire rátalált, az valódi komolyságot képvisel, és ez nemcsak a bibliaihoz közelálló profetikus szemléletről szól, hanem arról a hitről is, hogy kell valami tévedhetetlennek is léteznie, függetlenül attól, hogy mennyire jut érvényre korának sajátos körülményei között. A tudatosság útját járta és a felszínre hozta a művészeti természetű dolgok iránti nyilvánvaló és ösztönös vonzalmát, legfőképpen pedig a benne mélyen gyökerező, a méltóságra és a metafizikai tudatosságra vágyó emberi ösztönt. Az alkotói pályája egészében, még a korai figuratív képein is, jelen van az a komolyság, profetikus erő és mélység, amely jóval messzebbre elhatol, mint a megkomponált formák, alakzatok. De mint minden más művészt, az ő képzeletvilágát is korának és környezetének feltételei között létezőként kell elfogadnunk.

A Németh képein érzékelt méltóság részben abból – a valójában kötelességtudatból – fakad, hogy hajlandó alternatívát, egy új eszközt kínálni a szellemi függetlenség megszerzéséhez. Ez roppant fontos, mert a művésznek olyan létezési módszert, látásmódot kell maga köré kerítenie, amely meghozza az önbecsülését, és kifejleszti azt a képességet, amelyek

of their position, cling to the truths of earlier prophetic artists. They need, as much as anyone, certainty, albeit of a different sort than the kind underlying daily life; they need to know that moral achievement in art is not so different from what are traditionally the attributes most remarked upon in language and image: the skilled use of color and form. The point to be made here is that any attainment of skill carries with it an ethical dimension, made brilliant and clear by the way words and images carry weight, no matter the intention of the artist.

Geza Nemeth is an artist whose works may be seen in this light of moral, even prophetic, accomplishment. Nemeth has always been a man of rational achievement as well as imagination: he studied mathematics in addition to art. Perhaps because of his mathematical training, Nemeth is a painter whose mind has looked to abstract and absolute structures of experience, in addition to his response to the ephemeral. There is a gravity to his invention, which communicates not only the prophetic in a close to biblical sense, but also the notion that the oracular must exist, no matter how strenuous its exhortation, within the particulars of its time. He has pursued his conscience, showing off his obvious, and elective, affinity for matters of artistic consequence, most especially the deep-seatedly human drive for dignity and metaphysical awareness. Throughout his career, even in the figurative paintings of his youth, there is a gravitas, a prophetic depth and weight, that echoes beyond the configurations of his composition. Yet, like any and all artists, his imagination must be acknowledged as residing within the details of his society and period.

Part of the dignity we sense in Nemeth's art is his willingness, indeed his sense of duty, to offer an alternative – a means toward spiritual independence. This is deeply important, for the artist must attract to himself a method of living, a way of seeing that will result in self-worth and the ability to communicate serious concepts to as large an audience as possible. Part of the struggle concerns maintaining one's independence, no matter what the consequences in the political climate



TÚNÓDÉS / *CONTEMPLATION*

2002. New York, 100 x 150 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

latbavetésével a lehető legszélesebb közönséghez tud beszélni komoly gondolatokról. A küzdelem részben azért folyik, hogy az ember megőrizze a függetlenségét, bármilyen következményekkel járjon is ez az adott kor politikai légkörében. Németh művészi törekvéseiben történetesen valóban érzékelhető az a függetlenség, amelyből nemcsak a próféta indultalattal telített hangja szól, hanem e hang saját korában hangzó realitása is. Emocionális tárházának gazdag tónusai egyértelműen megmutatkoznak az utóbbi idők olyan művein, mint a *Mágus* (2002), *Ádám* (2002) és a *Táncoló angyal* (2002), amelynek alakjait mintha a kő durva valóságosságából faragta volna ki a művész. A mágus, aki lehet varázsló, bűvész vagy csillagjós, szakállat visel, a feje épp csak hogy ki van fejtve a mögötte álló kőből; mindkettőt ugyanaz a szürkésbarna anyag alkotja. A törött szárnyait széttáró angyal tekintete és arckifejezése a pillanat rendkívüliségét érzékelteti; itt most a háttér köveiből kiválik és éltre kel egy alak. Mindnyájunk ősapja, Ádám próféta-szakállas arcát becsukott szemmel ábrázolja a festő; az ő feje is épp csak kivált a sziklából. Mindegyik figurának fontos rendeltetése van, kinek-kinek a szerepe szerint: mindegyikük egy-egy morális nézőpontot tár a néző elé.

Az alakok nagyrészt attól annyira komolyak, hogy a nyomasztó ábrázolás által érzékeltetni tudják annak a tragikus felismerését, miszerint a megszerzett méltóság épp annyira mély, mint amennyire nehéz volt a megszerzéséért megtett út. A *Színpad* (2002) és a *Bohóc* (2002) alakjai sötét, fanyar figurák; melankolikus jelentésük szinte tapinthatóan remeg a rendíthetetlen önuralom levegőjében. A *Színpad* színész alakjának arcát mintha ruhával fedték volna le, az arcvonásait hasítékok jelzik: a szem és az orr egy nagy kereszt, a vízszintes hasíték a száj. A látvány azt érzékelteti, hogy milyen tragikus végzetre vagyunk ítélve; az ember cselekedeteit szó szerint elfedi valami a többiek szeme előtt, és egy személy valódi lényé titokzatos messzeségben marad még akkor is, ha közlőlől látjuk az alakját. A *Bohóc* (2002) szomorkás vigyorral az arcán kinyújtja karját a kemény, szürke kő felé. Ahogy a kar távolodik a testtől, úgy olvad be maga is a szürke kőbe. A bohóc arcán ülő, félmosolyban megjelenő gyászos kifejezés arra hívja fel hangsúlyosan a néző figyelmét, hogy a halandóságunk tudata

of the time. So it happens Nemeth's pursuit of art has a sense of independence that suggests not only the prophet's incandescent voice but also the reality of that voice in actual time. His richly tonal emotional range is evident in recent paintings such as Magus (2002), Adam (2002), and Dancing Angel (2002), in which the figures appear to be hewn from the rough certainties of stone. The figure of the magus, defined as a magician, sorcerer, or astrologer, appears wearing a beard; his head, only barely cut out from the stone behind him, is composed of the same gray-brown matter. The gaze and mien of the dancing angel, with blunt wings extended, offer the viewer a pose of high seriousness, the figure emerging into life from a rocky background. And the figure of Adam, the father of us all, is shown with a prophet's beard and with his eyes closed, his head emerging from the rock just behind him. Each of these figures are resolute actors of high purpose; each of them are intended to bring to the viewer a moral point of view.

A large part of the seriousness of these figures results from their air of tragic recognition, expressed as grimness, in which the dignity they have achieved appears to be as deep as it has been hard won. In Stage (2002) and Clown (2002), for example, the figures appear as darkly wry personages, whose melancholic meaning palpably quivers in an atmosphere of adamantine restraint. In Stage, it happens that the actor-figure looks as though he has been covered with a mask of cloth; his features are rendered by slashes: a cross for the eyes and nose, a horizontal for the mouth. The suggestion is one of tragic destiny, in which the actions of a person are quite literally masked from the audience, so that a true sense of that person remains mysteriously distant, even as we directly consider the figure. In Clown (2002), a sad-eyed person with a wistful grin extends his arms outward, into the gray hardness of stone; his arms themselves turn into gray stone as they pass outward, away from his body. The mournful expression of the clown accentuates the audience's awareness of the fact, noted in the figure's half smile, that mortality hovers over all of our interactions



TÁNCOLÓ ANGYAL / *DANCING ANGEL*
2002. New York, 100 x 150 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

ott lebeg minden egyes e földi cselekedetünk körül, s a rendelkezésünkre kiszabott időben mindent a lehető legjobban próbálunk megtenni. Németh sok más képéhez hasonlóan a *Színpad* is, a *Bohóc* is a földi lét végességére utal, miközben felveti annak az esélyét is, hogy azért létezik egy kimondatlan érték, még akkor is, ha eléggé elszomorító. Egyszerre minden, amink van súlyt kap és értelmet nyer, főként mert tudjuk, hogy nem fogunk az örökkévalóságig tevékenykedni ebben a tébolyult világban.

Ez a tudatosság még tisztábban jelenik meg Németh Géza nyolc portréból álló, megindító *Buddha*-sorozatában. A 2001-ben készült képek a figyelemösszpontosítás és a szentté válás különböző stádiumait ábrázolják. Kezdődik a *Herceggel*: az első lépés, halad tovább a *Költőig*: a negyedik lépés, és zárul a *Megvilágosodottal*: a nyolcadik lépés. Ebből a képsorozatról nyilvánvalóvá válik, hogy Németh olyan vallási igazságokat fest meg, amelyek profetikusan szólnak az emberi állapothoz. Emlékezzünk csak arra, hogy Buddha egyformán eljutott az ésszerűség és a lelki intuíció legmagasabb régióiba: a világ tisztánlátása és saját gondolatainak tisztasága között nincs semmi különbség. Németh képeinek az a legnagyobb erénye, hogy az ábrázolt alak magasztos környezetével hangsúlyozza az általa elérték jelentőségét; arcmásait ezen a festménysorozaton kőből faragta ki a művész. Újra és újra ráismerünk, hogy mi a szellemileg rokon Németh képein: az életben nem mindig néven nevezhető, de mégiscsak létező, olykor láthatatlan, de mindig valóságos hierarchia felismerése, elfogadása. A beszéd és a kép tud legjobban igazságot szolgáltatni ezeknek a profetikusan eszméknek, mert csak rajtuk keresztül és általuk jutunk el a lelki felismerésekhez. Már az a tény is, hogy Németh Buddhát választotta az ábrázolás tárgyául, bizonyíték arra, hogy elszántan követ egy keményebb vonalat, hogy őt a portréfestésben nem a valósághoz közelítő megjelenítés vonzza, hanem a személy adott időben való létezésének kemény, gyakran nyers időszerűsége. A festészetében időnként mutatkozó zordság arra utal, hogy milyen nagy a profétikus gondolkodás ára.

Nehéz megmondani, hogy miért olyan bonyolult dolog a próféciaira vonatkozó fogalmak meghatározása. Legjobb annak értelmezni őket, amik:

in the world; we do the best we can in the limited time we have. Stage and Clown, like Nemeth's other paintings, remind us of our limited stay on earth, and in so doing, remark upon the possibility of an unspoken, if melancholy, worth. Suddenly everything we do possesses weight and meaning, in large part because we know we are not meant to be active forever, in the midst of our often frenzied circumstances.

Nemeth makes this awareness even more clear in a moving series of eight portraits of the Buddha, done in 2001, in different stages of concentration and holiness. He begins with Prince: The First Step, continues through to Poet: The Fourth Step, and ends with Cosmic: The Eighth Step. In this suite of works, it becomes clear that Nemeth is a painter of religious truths, which speak prophetically to the human condition. Yet we do well to remember that the Buddha is a figure who has attained supreme rationality as well as spiritual insight; there is no difference between the clarity of the world and the clarity of his thought. What Nemeth has done, more than anything else, is to place this figure within august circumstances, as a way of emphasizing his achievement; his portraits in the pictorial sequence appear to have been hewn from stone. Again and again we find in Nemeth's paintings a spiritual kinship, the recognition of a hierarchy that is not always identifiable in life but which nonetheless exists, often invisible but always real. The speech and imagery that do greatest justice to these truths are prophetic by nature, insofar as they are the only means available to us for spiritual recognition. Even the choice of a personage like the Buddha proves Nemeth a painter who resolutely pursues a harder course, someone who is taken with the portrayal not only of the appearance of truth, but the hard, often harsh, actuality of its existence in time. There is, at times, a grimness in his art that comments on the cost of prophetic mind.

Why the terms of prophecy should be so difficult is hard to determine. They are best understood as they are – as the dictates of the real, the virtues of what is understood but not always expressed. In a moving painting from 2002, entitled



SZÍNHÁZ / *STAGE*

2002. New York, 100 x 150 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

a valóság diktálta parancsok, olyan erények, amelyeket értünk, de nem mindig fejezünk ki. Az *Elmélkedés* című, 2002-ből való megindító képen egy madár, talán egy sirály ül a homokban álló, szögletes kővön a fodrozódó víz partján. A madár az elmélkedő elmét és a valódi élőlényt is szimbolizálja, más szóval, egy azonos időszakban emblematikus is és valódi is ez a teremtmény. A csendhez, az ontológiai űrhöz, minden emberi beszéd és prófécia szülőanyjához szól; a madár itt mozdulatlan, holott repülésre született. Tudjuk, hogy az abszolútra alapozott valóság világos megfogalmazására tett kísérleteink majdnem megfellebbezhetetlenül sikertelenek, esetlenségünk a próbálkozások nagyon is emberi voltáról szól még akkor, ha megpróbálunk felülemelkedni emberi mivoltunkon. A festészetében Németh arra törekszik, hogy olyan valóságosnak és autentikusnak ábrázolja a láthatatlan igazságokat, mint magát a tájat, ahogy egy madár leszáll és ül a tenger partján. A céljai komolyságára épül a függetlensége; számára a festés célja továbbra is az emberi, és nemcsak a mondanivalójában, hanem a kifejezés formájában is. Nem túlzottan népszerű ez a magatartás ma, a digitális képalakítás és a konceptuális szerkezetek világában, az az előnye viszont megvan, hogy időtlen a szó prófétikus értelmében. Némethnek megvan az erős eszköze ahhoz, hogy a legnagyobb méltóság szituációjában ábrázolja az embert, amikor a vallási jelentés utat talál a látvány mélységébe. Így aztán nemcsak emlékezetes képi világot teremt, hanem egy érzelmi magot is azért, hogy oltsa az emberek szomját a Földön tölthető, kiszabott idő alatti értelemkeresésükben.

2003

JONATHAN GOODMAN

Contemplation, a bird, perhaps a seagull, sits on a squared stone in the sand, at the edge of rippling water. The bird is both a symbol of meditative mind and an actual living thing – that is, the creature is emblematic and real at the same moment in time. It speaks to the stillness, the ontological void, out of which all speech, all prophecy develops; the bird is caught in a moment of motionlessness, contrary to its actual nature in flight. It is an example of a symbol that is quite real; as prophecy it is alive to its moment in time. We now know that our efforts at articulating a reality based on the absolute are almost irrevocably clumsy, our awkwardness becoming a comment on the humanness of our endeavor even as we try to transcend our humanity. Nemeth is a painter whose intention is to render invisible truths as authentic and real as a landscape, as a bird come to a stop by the edge of the sea. The gravity of his aim makes him an independent artist, someone for whom the purpose of painting continues to be humanist not only in its implications but also in its expression. This is an approach that is not greatly popular in these days of digital imagery and conceptual structure; however, it has the advantage of being timeless, in the prophetic sense of that word. Nemeth finds the strength to portray the human in its greatest dignity, in a moment when religious significance keys into visual depth. In this way, he offers not only memorable imagery but also an emotional core, intended to assuage people's search for meaningfulness during their limited time on earth.

2003

JONATHAN GOODMAN



ZÖLD MADÁR / *GREEN BIRD*

2002. New York, 100 x 150 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Szepesi Attila: Próféciaák

Nem tudom, hallották-e hírét Ozymandiásnak. Shelley versében úgy bukkan elénk, mint egy hatalmas, megbillent kőmonstrum az ázsiai sivatagban. Körülötte por és pusztulás. Málló szobortalapzatán viszont ott büszkélkedik a felirat: én vagyok a világ ura, akit mindenki retteg, a nagyhatalmú Ozymandiás.

Németh Géza festményeiről, miért, miért nem, mindig ez a szerteágazó, egyszerűségében is szövevényes vers, illetve a vers jelképrendszere jut eszembe. Ha egyszerűbben akarnék fogalmazni, azt mondhatnám, a kövek. Íveik és horpadásaik. Sokat sejtető mohazöld és hamuszürke tónusaik, melyek, miként a Hamvas Béla megírta sivatagi inka kő jelképek, emberkéz alkotta ábrákat, a legszimplább és leginkább összetett motívumokat, pontokat és vonalakat, spirálisokat és titokzatos szárnyakat rejtenek.

Németh Géza, aki bejárta a fél világot vagy tán az egészet, hogy önmagához visszataláljon, ezúttal két, gazdagon árnyalt képciklusával lep meg bennünket – ha szabad a ciklus szót ez esetben használnom. Korszakot azért nem mondanék, mert amennyire tudom, e két képi világ párhuzamosan jött létre, és ha nagyon a mélyére nézünk, valójában nem is kettő. A kiállítás összefoglaló címe, a *Próféciaák* mindkét, olykor – nem is ritkán – összesúrlódó rendszert jól foglalja össze, a szó ozymandiási értelmében, hiszen a tér meg az idő, melynek jelképes és sajnos sokszor nagyon is mindennapi rusztikus keresztjén élünk, egyszerre emlékekkel és sugallatokkal teljes, álmokkal és szorongásokkal, ha úgy tetszik: mézzel meg epével, korommal és vérrel.

A *Próféciaák* ciklus emlékekkel átítatott jelen ideje, a madaras *Kontamináció*, a befelé fürkésző *Sámán*, a *Táncoló angyal* meg a sebzett *Faun a bohóc* meg a *Mágus*, aki maga *Mózes*, továbbá a *Szamuraj* meg a *Zöld madár* – a sorolás önkényes –, nos, e képek idősíkok szabdalta jelenvalósága talán azt vagy azt is sejtetni kívánja, bár a festők –

Attila Szepesi: Prophecies

I wonder if you have ever heard of Ozymandias. In Shelley's poem he is presented as a leaning colossus of stone in the deserts of Asia. Around him there is nothing but dust and destruction. Still, on the statue's decayed pedestal there is the proud inscription: I am the ruler of the world, the almighty Ozymandias, who is feared by all.

I cannot explain why, but Géza Németh's pictures have always reminded me of the meandering lines of this poem, with its system of symbolic meaning – an intricate work despite its apparent simplicity. If I wanted to put it more simply, I would say: stones. Or I would say: curves and indentures. Evocative tones of moss-green and ash-grey, which, as we know it from Béla Hamvas, are Inca symbolic monuments of stone in the desert, concealing man-made forms, motifs of extreme simplicity and complexity, points and lines, spirals and mysterious wings.

Géza Németh has seen half the world, or better still, the entire world, in order to rediscover himself. On this occasion he has surprised us with two lavishly tinged cycles of pictures – if the word "cycle" is the appropriate one here. I would hesitate to use the word "period," because, as far as I know, the two pictorial worlds were created parallel, and in fact, on closer inspection, the two are not two at all. The joint title of the exhibition is Prophecies; it sums up the essence of the two systems, which occasionally – well, quite a lot, really – converge, in the Ozymandiasian sense of the word: space and time (at the symbolic, and often not so symbolic, cross-road of which we live) abounds in both memories and revelations, dreams and anxieties – in honey and bile, soot and blood, if you like.

Imbued with cyclic memories, the present time of Prophecies – as Contamination, a picture featuring birds, will confirm, along with all the others: the Shaman lost in introspection, the Dancing Angel and the wounded Faun, the clown and the Magician who is Moses himself, the Samurai and the Green Bird, to select arbitrarily from the list –, so the present time with its mixed timeframes seems to suggest (although the painters do not waste time on



MEDITÁCIÓ / *MEDITATION*

2002. New York, 100 x 150 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

hál' istennek! – nem ideológiák fabrikálásával foglalkoznak, amit egyik versében Pilinszky úgy fogalmaz meg: „Talán este van, talán alkonyat. Egy bizonyos, későre jár!” Valóban későre jár. Ám mivel a kezdet meg a vég a szakrális szemléletben összeér, nem mindig tudható – ahogy a karnevál örök ünnepén sem –, ki a bohóc meg a próféta, a remete vagy a bolond. Hiszen egyívású a tótággast álló világ középkori élményrendszere meg a pillantását szent és múlhatatlan jelképekre függesztő megvilágosulté, aki immár a második kéciklus néven nevezettje, Buddha, ahogy a szellem grádicsain emelkedik fölfelé, lesz végül királyfiból a fény megajándékozottja, miként európai társa, efezoszi Herakleitosz is, aki ugyanúgy ifjú hercegből lett magányos látnokká.

A francia bölcsező, René Guénon arról elmélkedik egyik esszéjében, hogy „a letelepedett népek leginkább vizuális szimbólumokkal, vagyis különféle alkotóelemekből összeállított képekkel dolgoznak. Viszont a nomád népek auditív jelképekkel”. Hozzáteszi később ez a különös, szufivá lett bölcsező, hogy a letelepült népek plasztikus művésze a kristályosodás vagy – ahogy ő mondja: „kövesedés” – irányába mutat, míg a nomádok hangzó művésze az ellégiesülés irányába. A gondolatsor, melyet most csak nagyon töredékesen van alkalmam idézni, azt sejteti, hogy mi, akiknek az a kétes becsú ajándék jutott, hogy a XX. és XXI. század fordulóján éljünk, kőbe fagyott városainkban, ahol még az eredendően auditív költészetet is könyvekbe kövesedik, s megszólaltatására ritkán van alkalom, inkább a szem élményévé válik az, aminek muzsikává kéne lennie, nos, világunk „kristályosodása”, ahogy Guénon kifejezi, ezáltal nemcsak életünk valós terét szervezi a maga törvényei szerint körübénk, hanem gondolataink és álmaink, szorongásunk és vágyaink szimbólumrendszerét is, ahogy azt most Önök képekké formálva e terem falain szemügyre vehetik.

Azt mondják: ma hétszer annyian élünk a Földön, mint nagyszüleink korában. Az ifjabbak értelemszerűen a nagyszüleink szó helyére a déd- vagy

fabricating ideologies, thank God for that!) something that the poet Pilinszky described as follows: “Perhaps it is the evening, perhaps it is merely the dusk. Whichever, it is certainly late!” It is, indeed, late. But since the beginning and the end meet in the spiritual mind, it is impossible to say for sure (think of the eternal festivities of the carnival!) who the clown is and who the prophet, the hermit or the jester. Why, the mediaeval experiences of the world turned upside down is of the same age as the enlightened man who is engrossed in the study of the sacred and eternal symbols, and whose name is already given in the second cycle: Buddha, the man who rises through the stages of the spirit, from a prince to the chosen one to see the light, similarly to his European counterpart, Heraclitus of Ephesus, himself a young prince turned into a lonely prophet.

In one of his essays, the French philosopher René Guénon ruminates about the point that “the settled peoples mostly work with visual symbols or, to put it differently, with pictures of various visual elements pasted together. By contrast, the nomadic peoples use acoustic symbols.” Guénon, this strange philosopher who eventually converted to Sufism, then proceeds by saying that the plastic art of the settled peoples points in the direction of crystallisation – he used the word “fossilisation” –, while the aural art of the nomads moves in the direction “vaporisation”. This chain of thought, which I was able to recap only in fragments here, seems to suggest that we, who have the dubious pleasure to be alive at the turn of the 20th and 21st century, inhabiting cities frozen in stone, where even poetry, originally an aural form of art, is being fossilised into books, and only very rarely recited out loud, and where everything that ought to be music becomes a visual experience; so we have to come to terms with the “fossilisation” of our world, and it is not only the space of our real lives that this “fossilisation” twists around us according to its own laws, but also our thoughts and dreams, the system of symbols of our anxieties and desires, in much the same way that you study them now in the form of pictures hanging on the wall.



MÁGUS / MAGUS

2002. New York, 100 x 150 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

ükszüleink szót helyezték oda. A világ ettől sűrűbben lakott lett, de nem feltétlenül élhetőbb. Kétségtelen tehát, hogy – Pilinszkyvel szólva – „későre jár”. Ám az is kétségtelen, hogy az ember – ez sosem volt és sosem lesz másképp – egyszerre kezdet és vég. Egyszerre zöld madár és táncoló angyal. Egyszerre Buddha és bohóc, vagy sámán és faun, ahogy azt Németh Géza képei elárulják nekünk.

2004. április

SZEPESI ATTILA

They say that seven times as many people leave in the world today than lived in the time of our grandparents. Members of the younger generation may feel free to replace the word "grand" with the word "great-grand" or "great-great-grand". As a result, the world has become a more densely populated place, but that does not mean that it has also become a more pleasant place. There is no doubt, therefore, that, in Pilinszky's words, "it is late". But there is also no doubt that man – and this is something that has never been, and never will be, different – is at the same time the beginning and the end. He is at the same time a green bird and a dancing angel. He is Buddha and the clown, a shaman and a faun, precisely as Géza Németh's paintings show him to us.

Apryl 2004

ATTILA SZEPESI

Teremtés

(sorozat)

Készült: 2002.

Kiállítva nem volt

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Creation

(series)

Painted in 2002,

Not exhibited

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



KEZDET / DAWN



FORMA / FORM



REND / ARRAY



EMBER / SOUL

Teremtés, 2002

2002-ben készült a négy darabból álló *Teremtés*. Mindegyik vásznon akrillal festve, azonos méretben: 100 x 140 cm, illetve 140 x 100 cm. Kettő vízszintes (*Kezdet, Rend*), kettő függőleges (*Forma, Ember*). Nem szakrális képek, az utalás mégis egyértelmű. A sorozat címe egyértelműen kijelöli a tartományt, amelyen belül a nézőnek szükségszerűen meghatározott irányban indul el a képzetáradása. Az egyes darabok címe tovább erősíti és tovább szűkíti a festmények tartalmára vonatkozó elgondolások körét.

Különös, hogy négy darabból áll a sorozat, miközben az előző sorozat, a 2001–2002-ben festett *Buddha*-sorozat nyolc darabból. Németh Gézánál ez nem lehet véletlen, ennek megfelelően képeiben is matematikai alapú racionális rend uralkodik. Ez a szemlélet egyébként nagyon is megfelel a kozmikus rendszerek mitológiai megközelítésének, a vallások világmodelljeiben megjelenő tér- és időviszonyoknak, melyekben a számoknak kiemelt jelentősége van. A zsidó kabbalában Isten nevének négy betűje a mindenség teljességét jelenti.

A kínai hagyományokban a páros számok a női princípiumnak felelnek meg (jin). A püthagorasz, azaz a görög (európai) hagyományokban a páros számok tökéletlenek, határtalanok, passzívak, nőneműek. A *Teremtés* tehát Németh Géza értelmezésében női aktus – ellentétben a keresztény művészet szimbólumaival. A természet rendje is a négy évszak váltakozásain alapszik. A püthagoraszai elméletben a négy, mint az első négyzetszám (2x2), a tökéletességet jelenti, ez nemcsak a négy évszakban, a négy alapvető irányban, hanem a görög-római hagyományok szerinti négy elemben is, négy emberi karakterben is megjelenik. A négy a kozmikus teljesség és tökéletesség száma, a teremtett anyagi világ teljességeire utal (elemek, égtájak, évszakok), s egyben kijelöli a tér és az idő koordinátáit. A görög mitológiában Hermésznek, az istenek követének a száma. A négy a biztonságot, a szilárdságot jelképezi. Geometriai megfelelője a négyoldalú négyzet is ugyanezt, így akár az európai, akár a kínai kelléktárban a Földdel azonos.

Creation, 2002

Creation, a series of four pieces was painted on canvas in acrylic in 2002. Two of them (The Beginning, Order) are horizontal (100 by 140 cms), the other two (Form, Man) are vertical. The pictures are of no sacral nature, yet the title of the series evidently delineates the range of associations the viewer can have his imagination to flow within. The titles of the individual paintings further diminish the range of ideas related to the content depicted.

What is unusual is the number of the paintings, four, that is, unlike in the previous series of eight pieces entitled Buddha. With Németh this can never be accidental, as his paintings are ruled by the rational order generating from mathematics. This attitude is in full harmony with the mythological approach to cosmic systems as well as with the time and space relations in the world models of religions, in which numbers play a significant part. In Jewish cabbala the four letters of the Creator's name stand for the totality of the universe.

In Chinese traditions even numbers equal the female principle, jin. In the Pythagorean Greek-European tradition they are imperfect, unrestricted, passive and female. In Németh's interpretation creation is a female act, in contrast to the iconography of Christian art. According to the Pythagorean theory four as the first square symbolises perfection which is manifest in the alternation of four seasons that rules nature, in the four elements, the four cardinal points and the four basic human characters. This numeral of cosmic totality and perfection is the indication of the completeness in the material world (elements, poles, seasons), which defines the coordinates of space and time. In Greek mythology it belongs to Hermes, the legate of gods. Number four is safety and stability; in geometry it is equalled by the four-sided square, the sign of the earth in both European and Chinese thinking.

What message follows from the above? Whatever occurs around or within us, it is creation and terrestrial life remains unchanged.



KEZDET (TEREMTÉS SOROZAT) / *DAWN (CREATION SERIES)*
2002. Budapest, 100 x 140 cm, akril, vászon / *akrylic on canvas*

Fentiekből következően mi hát a festmények üzenete? Történjék bármi körülöttünk, bennünk, a teremtés (*Teremtés*) örök és a földi lét stabil.

Különös erő, biztonság sugárzik a képekből, az anyag, a föld, a természet bizonyossága.

A *Kezdet* mintha a teremtő kéz lenne, valójában földrétegek barázdák, gyűrődések, a magasból nézven ilyen a táj. Földszíneket használ, erősítvén a látvány realitását. A vegetációnak még nincs nyoma, hiszen ez még a kezdet, eztán jön a megtermékenyülés, a történések. Vízszintes a kép, a horizontális, hosszanti nézet a kép kompozíciójához tartozik. A *Forma* viszont függőleges, némileg megnyújtott. Mi a teremtés lényege? A formacsoda. Az előző festményen látható amorf formák ezen a festményen kezdenek alakot, formát ölteni. A jobboldalt föntről lefelé törekvő kisebb forma talán hal, talán madár, talán valami őslény a létezés kezdeti formáit öltve fel. Épp csak elválik az anyagtól, a szervetlentől, inkább csak a formája utal a szervesre, mint állaga. A kép előterében lévő nagyobb forma kagyló is lehet, s persze ezáltal is a női princípiumra utal. Balra fent hátul kicsi kéken megjelenik az ég vagy a víz, valami, ami elengedhetetlen a teremtéstől. A harmadik kép, a *Rend*, ismét vízszintes formájú, horizontálisan komponált. Négy elem válik ki a gigantikus háttérből, osztva a teret, szabályozva a látványt. Az előző kettőhöz viszonyítva megnő a használt színek száma is, a földszínek dominanciája megszűnik, a sárgabarnák mellett a melegebb vörösesbarna tónusok és a hidegebb szürkéskékek is megjelennek. A sorozat négy darabból állásának fontosságát még tovább emeli, hogy a *Rend* című képen belül a négy, a teret átlósan szelő szabályos és szabálytalan, egész és megtört négyzet szerepe a meghatározó a látványban. S pont itt, ennél kell hogy eszünkbe jusson, hogy a Bibliában a négy lovasa a pusztulás teljességét hozza a világra. A *Rend* Németh Géza értelmezésében a káoszból teremtés mozzanataiból, a formában testesül meg.

Végül a negyedik festmény ismét függőleges (ez a kétszer kettő ritmus is a négy lényegéhez tartozik). A teremtés (*Teremtő*, 2002 végső célja az *Ember* (2002)?

What emanates from the paintings is a particular power and stability, the certainty of matter, the earth and nature.

The Beginning seems to be the creator's hand, but actually these are layers in the soil, furrows and folds – a sight one sees from high above the earth. The earth colours enhance the realness of the vision. No sign of vegetation as yet, this is the beginning to be followed by conception and actions. The horizontal sizing is part of the picture composition. Form is vertical and slightly elongated. What is the essence of creation? It is the marvel of form. The structureless patches of the previous painting are getting to be shaped and delineated here. The small form striving to get downward from to top right corner may be a fish, a bird or primordial being in the first phase of existence. It can hardly be differentiated from the inorganic matter, it is the form and not the consistence that suggests something organic. The bigger form in the foreground may well be a seashell, a reference to the female principle. In the top left background a patch of blue is to represent the sky or water, something indispensable in the process of creation. The third painting, Order, is composed into a horizontal shape. Four elements stand out against the enormously big background dividing the space and controlling the sight. More colours emerge than in the previous two paintings, the earth-colours cease to dominate – volumes of warm reddish brown and cold greyish-blue shades complement the yellow-brown tones. The dominant role of the four regular or irregular, complete or incomplete squares cutting through the space horizontally in Form is a further indication of how important this numeral is in this four-piece series. It is at this point where the four horsemen of the Apocalypse of the Bible having brought destruction to the world come to mind. In Németh's rendering Order is embodied in the form created from chaos.

The fourth painting is again composed in a vertical form, thus repeating the rhythm of two times two, the essence of four. Is Man the ultimate goal of Creation?



EMBER (TEREMTÉS SOROZAT) / SOUL (CREATION SERIES)
2002. Budapest, 140 x 100 cm, akril, vászon / *akrylic on canvas*

A forma (*Forma*, 2002) végül is az emberben teljesül ki, válik teljessé? A rend (*Rend*, 2002) előkészíti az ember (*Ember* 2002) jövetelét? Fejjel lefelé, mintha az anyaméhből jönne elő. Fejjel lefelé, mintha a bukásra ítélték. Formailag visszatul a sorozat első dombjára (mintha kéz volna) s még inkább számos, előző, ciklusban festett Németh Géza-képre.

2007. december

S. NAGY KATALIN

Does Form reach completion in Man? Is Order there to prepare the way for Man? With its head down as if it were emerging from the womb. With its head down as if it were sentenced to falling. The form refers back to the first piece in the series – the quasi-hand – and to so many other pieces by Németh painted in his earlier periods.

December 2007

KATALIN S. NAGY



REND (TEREMTÉS SOROZAT / ARRAY (CREATION SERIES)
2002. Budapest, 100 x 140 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Róma Remake

Készült: 2001–2002. Róma, Olaszország
Kiállítva: 2003. okt. 13. – okt. 31. Accademia D'Ungheria in Roma,
Rendezte és megnyitotta: S. Nagy Katalin művészettörténész
Katalógus: Mengyán András, esszé: Rajkó Andrea Fenya

Rome Remake

Painted in 2001–2002, Rome, Italy
Exhibited Oct. 13 – Oct. 31, 2003, Accademia D'Ungheria in Roma
Curated and opened by Katalin S. Nagy, art historian
Catalogue by András Mengyán. Essay by Fenya Andrea Rajkó



TUDATZAVAR / IDENTITY



VIA PORTUENSE



ARANYPÜSPÖK / GOLD BISHOP



PIRAMID



TÉR / SQUARE



KAPU / DOOR



SIKÁTOR / ALLEY



SÜLLYEDŐ VÁROS /
SINKING CITY



RÓMA ÉS A BAROKK /
BAROQUE IN ROME



FUTURISTA ÖNARCKÉP /
FUTURIST PORTRAIT



PANTHEON



ELDŐLT A TÁMFAL /
LEANING BUTTRESS



HÁZAK ÉS SZIKLÁK /
BUILDINGS AND CLIFFS

Róma, az átváltozások városa, 2007

Róma: valószínű kimeríthetetlen az asszociációk sora. Mindaz, amit megidéz, felelevenít, amit azok, akik jártak ott, elmesélnek róla – s mindaz, amit azok, akik nem jártak ott, elképzelnek neve hallatán. Róma az örök város; a római civilizáció, a Colosseum és a Pantheon; a katakombák s a kora keresztény templomok; a Szent Péter-bazilika; Michelangelo és a Sixtus-kápolna; Marcus Aurelius lovas szobra; az Il Gesu templom; Fellini Rómája...

Németh Géza 2001 novembere és 2002 januárja között három hónapot élt, sétált, fotózott Rómában. Negyven digitális montázst készített, melyhez felhasználta az itt, valamint Ostiában és Sperlongán készült fotóit is. A próbanyomatok 2002 februárjában Budapesten készültek a Haasz Stúdióban 50 x 70 cm-es, illetve 70 x 50 cm-es méretben, 250 g-os traditional kartonra.

Az, amit a negyven képen látunk, egyszerre Róma és nem Róma. Ráismerhetünk részletekre, azonosíthatunk is motívumokat, elemeket, de nem a turisták Rómájában bolyongunk, és nem a valóságos, kézzelfogható falakat, oszlopokat, tárgyakat, szobortöredékeket, tereket azonosítjuk, hanem mindezek esszenciáját, Németh Géza értelmezésében. Ebben benne van a modern, metafizikus szürrealista festő, Giorgio de Chirico, aki szintén kedvelte a kortalan épületeket, szobrokat, tornyokat, a sejtelmes olasz tereket, Róma rejtélyét.

Németh Géza Rómája melankolikus, megszokhatatlan, meghökkentő, nyugtalanító. Ösztönös és váratlan, ugyanakkor tudatos és kiszámítható. Az egymást kizárni vágyó értelmek mind benne nyugszanak a montázsokban. Élénk kontrasztokat használ, hideg, cseppet sem lágy színeket. Olykor megfagyott nyomatként tekint ránk az amúgy perzselő római épület egy-egy részlete. A színek ellentétét mondandója érdekében is hasznosítja, pl. az *Aranypüspök* című képen (2001, Róma), vakítóan fényes, éles a fakó házak s a bazilika fehérje a háttérben és a középtérben, az előtérben pedig a püspök aranyszobra sárgállik erőteljes színként a színtelenségben. Mintha érzéketlenségével ostromozná a szemlélőt, és egyetlen lendülettel kizárná ebből a világból. Teátrális mozdulatát

Rome, the City of Metamorphoses, 2007

Rome – the word conjures up an almost unlimited number of associations: all the things that it evokes; all the things that the people, who have been there, told about it to others; and also all the things that those, who have never been there, imagine on hearing just the name of the city. Rome, the eternal city; the Roman civilization, the Colosseum and the Pantheon; the catacombs and the early Christian churches; the St. Peter's Cathedral; Michelangelo and the Sistine Chapel; the equestrian statue of Marcus Aurelius; the Church of the Gesu; Fellini's Rome...

For three months between November 2001 and January 2002, Géza Németh lived in Rome, exploring and photographing the city. Using the material he had collected in Rome, as well as the photographs he had taken in Ostia and Sperlonga, he produced a total of forty digital montages. The test run of the prints was completed in February 2002 in Budapest, in the Haasz Studio, in formats of 50 by 70 and 70 by 50, on traditional cartoon of 250 gr.

What is presented in the forty montages is Rome; and yet it is not Rome. We recognize details; we may be able to identify certain motifs; but it has nothing to do with the Rome that tourists are familiar with: what we can identify in the paintings are not real, tangible walls, columns, objects, sculptural fragments and spaces, but their essences, in Géza Németh's own interpretation. Discerning viewers might be able to detect the influence of the modern, metaphysical painter, Giorgio de Chirico – another artist thoroughly fascinated by timeless buildings, sculptures, towers and the mysterious Italian spaces: the secrets of Rome.

*Géza Németh's Rome is at the same time melancholic, startling, disturbing and always stimulating. It is instinctive and full of surprises, yet at the same time purposeful and predictable. All these mutually exclusive notions are incorporated in the montages. The artist uses sharp contrasts and cold colors that are anything but soft. Sometimes the various details of a Rome apartment building, usually presented as sun-scorched, look back at us as frozen fossils. He uses color contrasts to their best advantage, which is faithfully demonstrated in *The Golden Bishop (Rome, 2001)*: the composition sets off the bright, colorless whites of the buildings*



FUTURISTA ÖNARCKÉP / *FUTURIST PORTRAIT*

2001. Róma / *Rome*

50 x 70 cm, digitális nyomat / *digital print*,

fokozza, hogy színpadszerűen két szürke árnyék zárja a kompozíció bal és jobb oldalát. A püspök szobra mögött szintén árnyék vetül a templom oldalára oly módon, hogy a néző – annak ellenére, hogy tudja, ez lehetetlen – mégis a püspök árnyékának véli az ívet.

Ahogy emberek alig-alig vannak, hasonlóan kevés a növényzet is a képeken, bár Németh Géza olykor „pótolja” ezt a hiányérzetünket, hol finoman, hol elidegenítve és kihívóan környezetétől pl. *Piazza Venezia* (2001, Róma), a *Süllyedő város* (2001, Róma), illetve a *Ház a semmiben* (2001, Róma) című képeken. Mintha az élő organizmusok helyett a kövek, a falak, az épülettartozékok hordoznák Németh Géza Rómájában magát az életet is. Léteznek, élnek ezek az objektumok önmagukban is.

A sorozat négy darabja önarckép – nem a hagyományos értelemben, hanem beleillesztve a metafizikus római környezetbe. A *Futurista önarckép* (2001, Róma) címében is utal az olasz avantgárdra, s a lépcsőn ülő önmagának háromszoros ismétlése arra a kísérletre, ahogy a futuristák az ismétlésekkel, a mozgással próbálták érzékeltetni az idő múlását. A kalapos, sálas, napszemüveges festő átlósan helyezi el magát az oszloptörédekkel és a romjaiban is impozáns épülettel zárt térben. Hármasszoros önmaga-utalás a hagyományos európai festészet hármasszoros időtagolására is: múlt-jelen-jövő. A megkopott köveket, lépcsőket összetartják az éles kontúrok, Róma természetesen kopik és nem széthullik. A *Piramid* (2001, Róma) háromszöge előtt álló férfi időutazó, akárcsak a piramis, s ha nem is direktben önarckép, mégis összekötődik az előző képpel. A férfi, a múlt felé tekint. Az arcvonás töredezettsége ellenére törésről nem beszélhetünk, hiszen a piramis és a férfi alakja is stabilitást, határozottságot mutat, a tekintet kitartó, konok, de érzékelünk egyfajta elmozdulást az ismeretlen felé.

A legkülönösebb az önarcképek közül a *Tudatzavar* (2001, Róma). A jellegzetes római kúton, a festő arcképével azonos vízköpő dombormű megegyező a kút előtt álló, fekete sildes sapkás festő arcának megkövült változatával. Játék az idővel, múlt és jelen összeolvadása. A kontraszt

and the cathedral situated in the background and in the middle against the powerful yellows of the bishop's golden statue. It is almost as if the artist disciplined the viewers with his insensitivity and excluded them from this world with a single push. The theatrical effects are enhanced by the two grey shadows, which frame the composition on each side. Behind the bishop's statue, we see another blue shade cast on the side of the church in such a manner, which makes the viewers believe that the arching shade was actually cast by the bishop, even though they know that this would be impossible.

*We can hardly ever see any people in the paintings, and the same goes for vegetation, although Géza Németh occasionally "compensates" for this, in a manner that is sometimes extremely delicate and sometimes quite alienating, and is in striking contrast with the environment, as for example in *Piazza Venezia* (Rome, 2001), *Sinking City* (Rome, 2001), and *House in the Nothingness* (Rome, 2001). It is almost as if the stones, the walls and the other parts of buildings carried life in Géza Németh's Rome, instead of the living organisms. These objects live and breathe themselves.*

*The series include four self-portraits – not in the traditional interpretation of the genre, but in conformity with the metaphysical environment of Rome. *Futurist Self-Portrait* (Rome, 2001) makes a reference to Italian Avant-garde in the title itself, whereas by depicting himself sitting on the stairs in triplicates, the artist evokes the Futurists' attempt to convey the impression of the passage of time through repetitions and movement. Wearing a hat, a scarf and a pair of sunglasses, the painter arranges himself diagonally in the closed space with the fragmented columns and the building, which looks imposing even in its present state of ruin. The triplicate self-portrait is also a reference to past, present and future, which is the traditional division of time in European painting. The timeworn stones and stairs are held together by the sharp contours: although worn around the edges, Rome is not crumbling. The man standing in front of the triangle of *Piramid* (Rome, 2001) is a time traveler, as indeed is the pyramid itself; and while it is not a proper self-portrait, it is still linked to the previous composition. The man looks to the past. Despite the fragmentariness of the facial features, we cannot speak of a fragmentation, as both the pyramid and the man's figure show stability and determina-*



SÜLLYEDŐ VÁROS / *SINKING CITY*

2001. Róma / *Rome*

50 x 70 cm, digitális nyomat / *digital print*

a sapka és a szoborarc színe között ugyanúgy az azonosságot szolgálja, mint az előző személy kőarcának és a kút körüli falaknak a megegyező színe. A vízköpők az ember tudatalatti félelmének kifejeződései is, ahogy a festő alakja saját lelki mozgásának teremtménye. A démonok bennünk vannak, olykor mi magunk is azzá válhatunk, de ennek a folyamatnak a nehézségeit, drasztikusságát feloldja és elfogadhatóvá teszi a civilizált öltözet, a napfény jelenléte.

Az *Önarckép* (2001, Róma) című képen egy kőkeretbe zárja be ugyanazt a portrét, ami a háromalakos *Futurista önarcképen* is látható. Mint ha egy üres tévédobozból mosolyogna ki ránk, kőbe zárt groteszk humora – mint sok más digitális nyomaton is – zavarba ejtő. A figyelmes szemlélő hamar rájön, hogy a környezet is hasonló a *Futurista önarcképpel*, hiszen itt is a háttérben ugyanaz a lépcsősor, oszloptöredék látható. Játék és humor, könnyed, súlytalanná váló nehéz múlttöredékek kiemelése, s ez nemcsak ennek a képnek, hanem a sorozat több darabjának is fontos kelléke pl. *Nyitott kapu* (2001, Róma), *Eldőlt támfal* (2001, Róma).

A digitális montázsokon a szobrok, szobortöredékek izgalmasak; vágyanak a magányra, ugyanakkor törekszenek az ittlét / jelenlét felhívó, asszociációk sorozatát beindító zajongása felé. Rómában bárhol váratlanul bukkanhatunk szobrokra: kapualjakban, oszlopokon, csak úgy egy épületen vagy egy kis téren. A klasszikus Rómát idézik, akár a római korból, a reneszánszból vagy a barokk időkből valók. Németh Gézánál is időrétegeket kapcsolnak össze a szobrok, szobortöredékek, s fokozzák azt a furcsa, irracionális, a realitás és az irrealitás határán billegő térélményt, amit a szobor / szobrok beállítása okoz a térben pl. *Őrangyal* (2001, Róma), *Oroszlános fal* (2001, Róma), *Santa Cecilia* (2001, Róma)

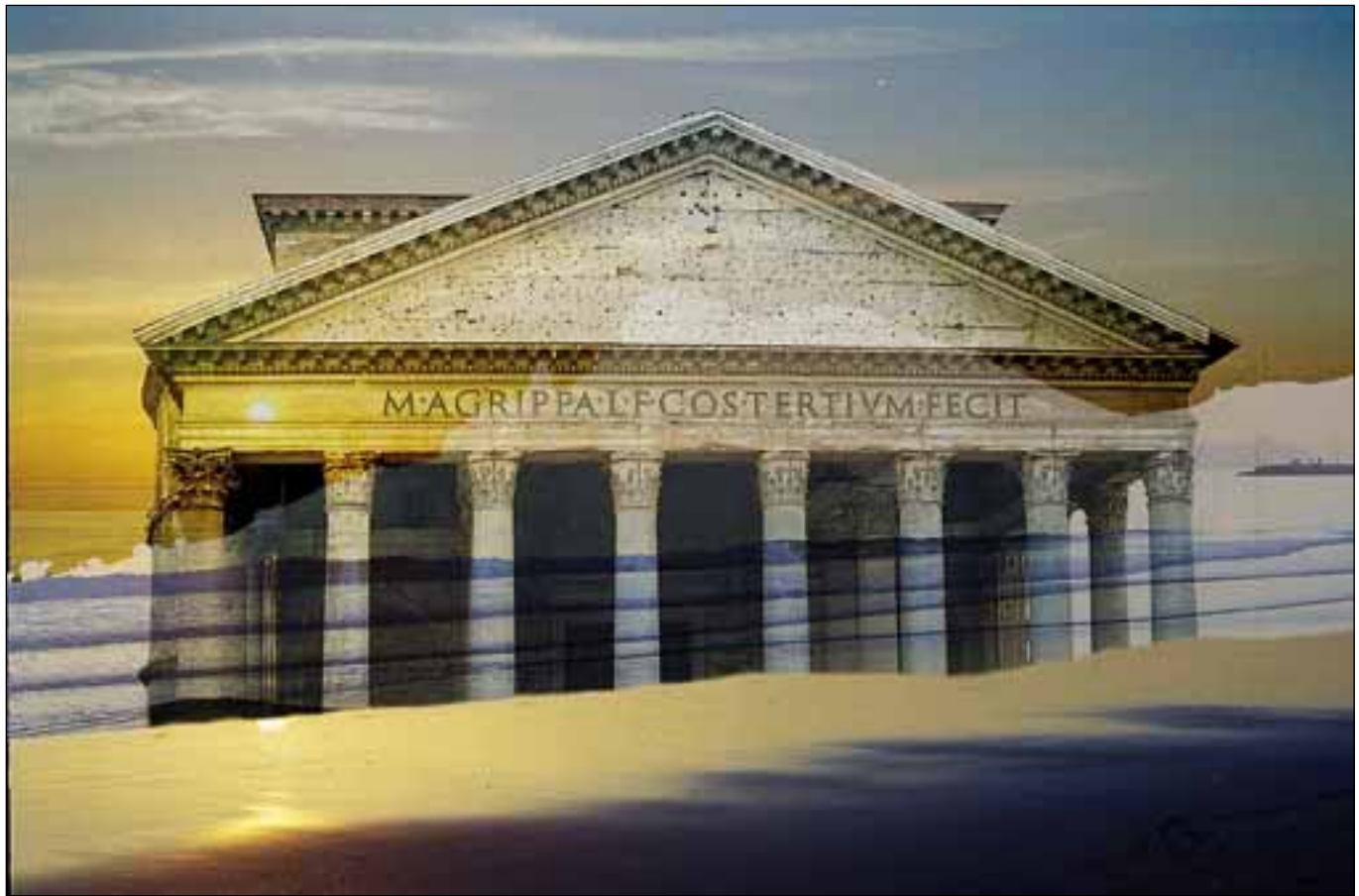
Az épületek azonosíthatók is, meg nem is, olykor címükben is utalnak a kiindulópontul szolgáló épületre, ilyen pl. a *Pantheon* (2001, Róma), azonban a lényeg ezeknél is a transzformáció, amivé és ahogy a művész alakítja, más közegbe, környezetbe helyezi, más háttérrel vagy színekkel megváltoztathatja. Az egyediből általánost kreál, s talán

tion: the gaze is steady and stubborn, although we can sense a certain movement towards the Unknown.

Of all the portraits, the strangest is Mental Disturbance (Rome, 2001). The face of the painter, who is standing in front of the well, wearing a black, visored hat, is repeated in high relief on the gargoyle decorating this characteristic Roman well. By merging the past with the present, the artist plays on the theme of time. The contrast between the colors of the cap and the sculpture reinforces the idea of identity, and so do the identical colors of the former's stone face and the wall around the well. A gargoyle is also an expression of people's subconscious fears, just as the painter's figure is the product of his own spiritual movement. The demons live inside us, and sometimes we, too, can become demons, but the difficulties and the brutality of this process are toned down and blunted by the civilized clothing and the presence of sunshine.

Set in a stone frame, the face that looks at the viewer squarely in Self-Portrait (Rome, 2001) is identical with the one that appeared in triplicate in Futurist Self-Portrait. As if placed in an empty TV set, the smiling face radiates grotesque humor set in stone, which – similarly to other digital prints – is rather disconcerting. A careful observer will soon discover that the environment is also similar to the one used for Futurist Self-Portrait, as it shows the same flight of stairs and fragmented columns in the background. Playfulness and humor, together with an emphasis on the heavy fragments of the past as they become lighter than air – these constitute the important elements not only of this particular painting, but also of all the other compositions of the series. (For example, Open Gate, Rome 2001); The Fallen Support Wall (Rome, 2001)

The most exciting compositional elements of the digital montages are the sculptures and the sculptural fragments; although they long for solitude, they cannot help gravitating towards the calling sounds of presence, launching a multitude of associations. In Rome, in particular, we can unexpectedly run into statues almost everywhere: in the foyers, on the top of columns, on buildings, as well as in small squares. Whether they date from the Roman times, the Renaissance or the Baroque period, they always evoke the feeling of classical Rome. In Géza Németh's art, the statues and the sculptural fragments connect the different layers of



PANTHEON

2001. Róma / *Rome*

50 x 70 cm, digitális nyomat / *digital print*

épp ezzel képes visszaadni a „rómaiság” lényegét *Aranykupola* (2001, Róma). Néhány montázon oly mély, hatalmas a perspektíva, hogy a nézőt befelé húzza, csaknem beszippantja a tér *Sikátor* (2001, Róma), *Kilátás a tengerre* (2001, Róma), *San Pietro boltívvél* (2001, Róma), emberek nélkül vagy csak staffázs figurányi, távoli tömegekkel is érzékeltetni tudja a történelmet, azt, hogy a falak közé zártan az emberi események is jelen lévők, az emlékezet a térbe, az épületek közé vetíti mindazt, ami az elmúlt két-háromezer évben ezeken a helyszíneken megtörténhetett. Ezért élő, tapintható a múlt, ami üresnek látszik, az is telítve van az emlékezetben megőrzöttekkel.

Időrétegek kapcsolódnak össze (*Őrangyal*, 2001, Róma), metamorfózisok, átalakulások zajlanak a rögzített időpillanatot megelőzően és azt követően is folyamatosan az időben (*Piazza Venezia*, 2001, Róma, *Ház a semmiben*, 2001, Róma). Az architektonikus elemeknek kiemelt jelentősége van a múlt s a jelen idő érzékeltetésében (*Kapu*, 2001, Róma), annak a különös hangulatnak, állapotnak a megragadásában, amitől Róma minden várostól különbözik (*Via Portuense*, 2001, Róma). A folytonosság a kultúra lényege – sugallják a Németh Géza teremtette római lapok, kiszakadva is benne élni a múltra épülő jelenben, kívülről és távolról is belesimulni az érinthető, elmúlást idéző kultúrában.

Róma abszurditását és egyben otthonosságát leginkább a *Tér* (2001, Róma) című digitális nyomtatást közvetíti. Az előtérben egy díszes, nagyon is élő és mégis teátrális ló mögött egy lecsukott szemű arc-applikáció látható, melyek háttéréül a jellegzetes földszínű épületek szolgálnak. Tiszta forma, véletlennél tünőbb jelenlét, az ösztönösség hullámszerűsége Németh Géza montázsainak legmeglepőbb sajátosságai.

Nem lepődhetünk meg a választott technikai eljárásról sem. 2001-ben, 2002-ben Németh Géza egy festménysorozatot is festett *Római vörös* címmel (12 db), melyek papírra készültek akrilfestékkel, ezek azonban sokkal inkább kötődnek színeikben, formailag és festésmódjukban is a korábbi festményeihez. Nincsenek olyan tértérprobléma felvetések, építészeti motívumok, forma-

time, further enhancing that strange spatial sensation, which balances on the borderline between the real and the virtual, and which is created by the arrangement of the sculptures. This is best confirmed by Guardian Angel (Rome, 2001), Wall with Lions (Rome, 2001), and Santa Cecilia (Rome, 2001).

Regardless of whether or not the buildings can be identified, and irrespective of whether they have actually been named in the title (for example, Pantheon, Rome 2001), the phenomenon of metamorphosis forms an essential part in the creative process – the way, in which the artist transforms his subject matter, or transposes it into a different milieu, or changes the background or the colors. From the unique, he creates the general, which is perhaps precisely how he is able to distill the essence of Rome. (Golden Dome, Rome, 2001) In some of the montages the perspective is so huge and so deep that it draws the viewers inside, almost swallowing them up. (Lane, Rome, 2001; A View to the Sea, Rome, 2001; San Pietro with an Arch, Rome 2001) He is able to represent history without depicting people, or by using only tiny staffages or distant crowds. He creates the impression that, enclosed within the walls, the human affairs are also omnipresent, making us feel that memory can project onto the buildings all that have taken place in the past two or three thousand years on these locations. For this reason, the past becomes tangible: even that, which appears empty, is filled up with memories.

Various layers of time become linked (Guardian Angel, Rome, 2001), with metamorphoses taking place continuously both before and after the moment of recording (Piazza Venezia, Rome, 2001; House in Nothingness, Rome, 2001). The architectonic elements play a prominent part not only in rendering the past and the present visible (Gate, Rome, 2001), but also in capturing that strange mood, which sets Rome apart from every city in the world (Via Portuense, Rome, 2001). Continuity is the essence of culture – this is the message that Géza Németh's Rome compositions convey. Even when we are torn from it, we must live in the present, which builds on the past; and even from a distance and from the outside, we must blend into our tangible culture, which evokes a feeling of transience.

The absurdity and, at the same time, familiarity of Rome is best captured by the digital print Space (Rome,



RÓMA ÉS A BAROKK / *BAROQUE IN ROME*

2001. Róma / *Rome*

50 x 70 cm, digitális nyomtatás / *digital print*

átalakulások, mint a *Róma* című digitális montázsokon. A montázs műfaja önmagában is megfelelő azoknak a transzformációknak a létrehozásához, amit Németh Géza célul tűzhetett maga elé a város, a római élmények hatására. A montázs technika, a saját maga által készített színezett fotók felhasználása kiválóan alkalmas a valóságos és a fiktív, az adott és a kreált összekomponálására. A digitális montázs, azaz a számítógép mint eszköz igénybevétele tovább növelte valóság és fikció összekapcsolásának, összekapcsolódásának lehetőségét.

1993-ban, a Balassi Kiadó Galériájában Németh Géza már kiállított computergrafikákat, a számítógépes grafikai műfajban kísérleteit. A 2001-ben, 2002 elején Rómában készült digitális montázsok már nem kísérletek, hanem kiérlelt, tudatos, befejezett műalkotások, egyenértékűek a festményekkel, csupán a kivitelezésben, eszközválasztásban térnek el a 2002 utáni vászonra festett akrilképektől.

Az itáliai utazások s benne Róma elementáris nyomot hagynak Németh Géza 2002 utáni műveiben is (*Repedés*, 2004, *Délután*, 2004, *Város* 2004, *Reneszánsz* 2004.) A digitális montázsorozat fontos összekötő a következő évek munkáihoz.

2007

RAJKÓ ANDREA FENYA

Római átváltozások

„Róma a tökéletesség városa”, mondhatjuk. Ezt a képzetet sugallja mind a média, mind az ott megforduló turistareg, és ez a képzet él mindazokban, akik csak elbeszélésekből hallottak e városról. Az itt élőknek és az ide látogatóknak könnyű belemerülni és nem szabadulni egy olyan helytől, mint Róma. Történelme, műemlékei, mérete, látni valói predesztinálják a világban kialakult kulturális szerepét. Egyfajta rálátás, távolságtartás szükségeltetik ahhoz, hogy egy alkotó át tudja értékelni ezeket a súlyos „terheket”, és valami új látószögből, új gondolatokat teremtsen az adott helyről. Ehhez a környezethez „hozzányúlani” nagy bátorság és eltökéltség szükségeltetik.

2001). *Behind a well-turned-out and rather theatrical-looking horse, which nevertheless seems very much alive, we see a face-application in the foreground, with typical earth-color buildings in the background. Pure form, a seemingly accidental presence, and undulating intuition characterize Géza Németh's montages.*

We cannot be surprised by the artist's choice of technique, either. In 2001 and 2002 Géza Németh completed a series of paintings entitled Rome Red (12 pieces), for which he used acryl on paper, but these were much more closely connected to his earlier paintings in terms of color, composition and brushwork alike. The problems of space, the architectural motifs and the metamorphoses of form, which characterize the digital montages of the Rome series, were not yet present in those paintings. The genre of montage in itself offers adequate means for creating the type of transformations that Géza Németh envisaged in capturing the Rome experience. The montage technique, along with the artist's use of his own digital color photos, is eminently suitable for combining the real with the fictional: the things that are given with the ones that are created. The technique of digital montages, in other words the use of personal computers in the editing work, further enhanced the possibility of connecting reality with fiction.

In 1993, in the Gallery of the publisher Balassi Kiadó, Géza Németh already displayed some of the works he created using computer graphics. The digital montages produced in Rome in 2001 and 2002 are no longer experimental studies, but mature and fully developed works of art, on par with his paintings; they differ from the acryl on canvas completed after 2002 only in terms of the method of execution and the choice of technique.

His Italian travels, and his time spent in Rome, also left a powerful mark on the compositions Géza Németh produced after 2002. (Crevise, 2004; Afternoon, 2004; City, 2004; Renaissance, 2004) The series of digital montages forms an important bridge to the works he will be creating in the forthcoming years.

2007

ANDREA FENYA RAJKÓ

Metamorphoses in Rome

We can say it with some justification that "Rome is the city of perfection". This is suggested in the media; this



TÉR / SQUARE

2001. Róma / Rome

70 x 50 cm, digitális nyomat / digital print

Németh Géza „Római vakációja” gondolatainak számos vizuális transzformációját hozta magával. Rómában töltött féléves tanulmányútja, hasonlóan sok művészhez, inspiratívnak és – a kiállított művek bizonyítják – termékenynek mutatkozott. Korábbi munkáitól eltérően – vagy úgy is mondhatnánk, azok továbbfolytatásaként – új repertoárral bővült alkotói tevékenysége. A korábban készült deformált, groteszkké változtatott és abszurdításig fokozott portréit felváltja egyfajta új környezet (environment) teremtése, Róma legismertebb motívumainak a felhasználásával. Ezen műveiben Róma „nyílt várossá” válik, ahol jól megfér egymás mellett a tengerbe nyúló katedrális, a régiségüzletekből utcára varázsolt székekkel és az angyalfejet öltött turistával, amik valójában a helyszínen sohasem léteztek ilyenformán, pusztán a művész képbe vetett képzeletvilágában jelennek meg együtt. Ezek a kreált helyszínek új gondolatokat, képzettársításokat indukálnak, mind alkotóinkban, mind a nézőben.

Németh nem létező metamorfózisai nagyon fontos gondolati és szakmai kérdéseket feszegetnek. Aki még nem látta Rómát, az akár „készpénznek” is veheti a képeken látott helyszíneket, és elfogadhatja azokat mint realitásokat. Aki viszont látta Rómát, annak feltűnik valami furcsaság valamennyi kompozícióban. A képek meditációra készítenek. Itt valami nem stimmel, mondhatja a néző. A képek megállítanak, nézőjük figyelmét ösztönösen felkeltik és elbizonytalanítják. A képeken lévő valamennyi tárgy, épület, figura, táj, létező elemei a városnak, de nem a képeken megvalósult relációban. De, ezek a relációk akár létezhetnének is a valóságban. És ismét de, kinek, melyik valóságában? Annak, aki látta a várost, vagy annak, aki még nem látta azt, vagy annak, aki képzeletében alkot képet Rómáról. Melyik az igazi? Létezik-e igazi?

Ezek a kreált, sok esetben a mai Róma (csupán mint apropo, de lehetne akármi), össze nem illő, irreális szituációk gondolkodásra készítenek, és ez esetben merőben új környezetet teremtenek. A helyszínek keverésével az eddigitől eltérő valóságot teremtenek. Nemcsak a helyszínek tárgyai keverednek, hanem azok szerves részeit képező

is confirmed by the flocks of tourists visiting the place; and this is also how Rome lives in the minds of all those who know it only from reports. Those who live here, or those who come here to visit, find it is easy to lose themselves in Rome and get stuck here forever. Rome is preordained by its history, its monuments, its size and its places of interests to occupy such a place in the world of culture. In order to re-evaluate these heavy “burdens” and to present the place from a new angle, an artist needs a certain perspective and distance. One needs great courage and utmost determination to “stir up” such a hornet’s nest.

Géza Németh’s “vacation in Rome” has paid dividends in the form of the numerous visual transformations of his ideas. As it has already been the case with so many other artists, the six months he spent there on a scholarship proved both very inspiring and – judging by the number of works he exhibited here – very productive. In contrast with – or as an extension to – his earlier works, he has broadened the range of his artistic activities by adding a new repertoire. His earlier portraits – depictions of deformed faces elevated to the realm of the grotesque or the absurd – gave way to the creation of a new environment, achieved by the use of the best-known motifs of Rome. In these compositions Rome becomes an “open city”, where the cathedral reaching into the sea is shown to exist in peacefully co-habitation with a few chairs magically transported to the streets from an antique shop, as well as with a number of tourists with the heads of angels, all presented in a manner that has nothing to do with reality and only appears in the artist’s imaginary world rendered in the painting. These invented locations trigger new ideas and new associations in the minds of both the artist and the viewers.

Németh’s non-existing metamorphoses rouse some intellectual and professional issues of great importance. Those who have not yet been in Rome could even take the locations shown in the paintings “for granted”, accepting them as real. But those who have seen it will find that there is something amiss about the compositions. The paintings compel us to meditate. Something is definitely wrong here, the viewers would say. The pictures arrest us; they instinctively arouse the viewers’ attention and have a disorientating influence on them. All the objects, buildings, figures and landscapes actually form part of the city, but not in the same relationship



PIRAMID
2001. Róma / Rome
70 x 50 cm, digitális nyomtatás / digital print

terek is amelyek hol átfedéssel, hol transzparen-
sen és többrétegűen jelennek meg, egyazon képen
túlmutatva a konvencionális térfelfogásunkon.

Németh Géza ezen helyzetek kialakítására a
montázs formaalkotó módszert hívja segítségül,
melyet a különböző grafikai technikák és irreális
színhangok (színezett fotók) fokoznak. Ezzel a
módszerrel olyan abszurd helyzeteket teremt a
művész, hogy a befogadó nem tudja, mi a reális
és mi a fiktív. Ettől válik Németh munkája izgal-
massá, meditatívá.

Németh ars poeticája nem más, mint kérdés-
felvetés: Mit ér az alkotás, ha alkotóját nem a kí-
váncsiság, a megismerés az új összefüggések fel-
fedezése hajtja? Németh jelenlegi munkái ezen
gondolatok jegyében születtek, ahol a kísérletezés,
az új, eddig nem ismert elemkombinációk vizuális-
sá tételét tekinti fontosnak. Mint minden kísérlet,
magában hordozza az előre meg nem jósolható
tévutak lehetőségét és egyidejűleg a váratlanul fel-
bukkanó lehetőségek tárházát is.

Jelen munkái az utóbbit, a továbblépés lehető-
ségét kínálják.

MENGYÁN ANDRÁS

Képzőművész, a Bergeni Képző- és
Iparművészeti Főiskola professzora
(Norvégia)

*that they are presented in the compositions. Yet, these
relationships could, in principle, exist in reality. But again,
in which reality, and in whose reality, do they exist?
Is it real for those who have already seen Rome or for
those who still have not seen it? And how about those
who construct their own image of Rome in their minds?
Which is the real one? Is there a real one?*

*These invented, incompatible and unreal situations
often make us think, in which case they create an entire-
ly new environment. By mixing the locations, they cre-
ate a new reality that is entirely different from the one,
which we are familiar with. It is not only the objects of
the different locations that are mixed up; the spaces
organically linked to these locations are also jumbled
through the use of such artistic devices as overlaps and
transparent, multiple layers, thus helping to expand our
conventional concept of space.*

*In creating these situations, Géza Németh relies on
the compositional method of montage, enhancing the
effects with the help of various graphical techniques
and unreal tones (colored photographs). Through this
method, the artist creates absurd situations, with the
implication that the viewers can never be sure what is
real and what is fictitious. This is what makes Németh's
work so exciting and so meditative.*

*Németh's artistic credo can be summed up in the
following question: If the artist is not driven by curiosity,
and if he is not motivated by the search for knowledge
and the desire to discover new interconnections, what
is the value of the artworks he creates? Through these
compositions, Németh has addressed that problem, and
the answer is evident from the great importance he
attaches to experimentation and the visualization of new
combinations in arranging the elements. As with every
experiment, the chance of hitting a dead-end can
never be discarded; at the same time, the chance of
unexpectedly discovering a treasure house of new
possibilities is equally real.*

*Németh's present works definitely tip the scales
in favor of the latter option: he is well on his way to
discover new possibilities.*

ANDRÁS MENGYÁN

Artist, Professor at the College of Fine Arts
and Applied Arts in Bergen, Norway.

Római vörös

Készült: 2001–2002. Róma, Olaszország

Kiállítva nem volt

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Rome Red

Painted in 2001–2002, Rome, Italy

Not exhibited

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



SANTA CECILIA



HÁZ / BUILDING



KOLDUS / HOMELESS



KENYÉR / BREAD



LUK / HOLE



PIAC / MARKET



PIAZZA DI PIETRA



KAPUALJ / GATEWAY



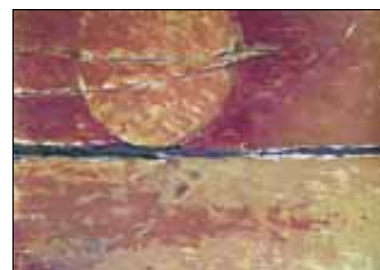
KUTYA / DOG



TEMPLOM / CHURCH



SZENT / SAINT



SPERLONGA

Római vörös, 2001–2002

Furcsa mód, ez a tizenkét darabból álló, papírra akrillal festett, azonos méretű képekből álló (50 x 70 cm) sorozat nem szerepelt sem a Római Magyar Akadémián 2003-ban, sem Budapesten az Olasz Kultúrintézetben 2005-ben rendezett kiállításokon. Azalatt a három hónap alatt készültek, amit 2001 végén és 2002 elején Németh Géza Rómában töltött. Nagyon mások ezek, mint a római tanulmányút hatására már itthon létrejött digitális montázsok (*Róma, átváltozások* címmel, negyven darab) – csak is a méretük azonos.

Ez nem az a Róma, mint amit a digitális montázsokban idéz meg a festő. Ez az archaikus, meleg, otthonos Róma, a vörös, a derűs földszínek, az égett szienna, terrakottaszínek Rómája. A mediterrán város. Az etruszkok és a tenger közelsége, az örökké napsütötte Róma. Mondjuk, Trasteverén túli vagy a Compo di Fiori körüli szűk utcácskákban házfalakon, tenyérnyi tereken, kapualjakban évszázadok változatlanóságát megőrző város. Igen, Róma, az örök város a turista bedekkerék nélküli, önfeledt séták során feltárulkozó kedves, békés részleteivel (*Ház*, 2001, akril, papír, 50 x 70 cm, *Luk*, 2001, akril, papír, 50 x 70 cm, *Kapualj*, akril, papír, 50 x 70 cm).

Németh Géza érdes, kemény festői világában ritkán enged meg magának – inkább csak a korai grafikákban (pl. *Monotípiák*, 1967–1971) – ennyi lírát, leplezetlen érzelmeket, örömet. Mintha Róma látványa és hatása legyőzte volna az intellektuális kontrollt, és még nem kapott volna helyet az intellektus távolságtartása. A friss élmények szokatlanul meleg színekben jelennek meg a vásznan. Az irónia persze itt is megjelenik, ez elválaszthatatlan Németh Géza festői szemléletétől (*Kutya*, 2001, akril, vászon, 50 x 70 cm, *Koldus*, 2001, akril, vászon 50 x 70 cm), azonban megszelídített módon, Róma feloldja, átmelegíti még az iróniát, szarkazmust is. Rómában még koldusnak, kivert kutyának is jobb lenni, mint másutt. Talán épp a templomok, szentek mindennapi jelenvalósága miatt (*Santa Cecilia*, 2001 akril, papír, 50 x 70 cm, *Szent*, 2001, akril, vászon, 50 x 70 cm), talán a meleget árasztó házak, falak, kapualjak, terek miatt (*Piazza di Pietra*, 2001, akril, papír, 50 x 70 cm).

The Red of Rome, 2001–2002

Paradoxically, this series of twelve where each piece is of the same size (50 by 70 cms) painted in acrylic on paper was not exhibited at the Hungarian Cultural Institute in Rome in 2003 or at the Italian Cultural Institute in Budapest in 2005 despite the fact that they were created during the two months Németh spent in Rome in late 2001 and early 2002. These pieces differ strongly from the forty digitalised montages he made under the influence of the study tour to Rome back at home in Budapest (Rome, Transformations) with only the sizes being the same.

This time the archaic, warm and intimate Rome with its unshadowed colours of red, those of the earth, burnt sienna and terracotta are recalled by the painter. The Mediterranean city, that is. The closeness of the sea and of Etruscans, the Roman of eternal sunlight, the city preserving unchanged bygone centuries beyond Trastevere or in the narrow streets of Compo di Fiori, in tiny little squares and doorways. This is indeed Rome, void of tourist guidebooks, the eternal city revealing its sweet and peaceful fragments to those walking along its streets unthinkingly (House, 1991, acrylic on paper, 50 by 70 cms; Hole, 1991, acrylic on paper, 50 by 70 cms, Doorway, acrylic on paper, 50 by 70 cms).

*In his hard and resolute painterly world Németh hardly ever allows so much tenderness, joy and undisguised emotion filter through and emerge in his paintings. If he ever, it was in his early graphic pieces, Monotypes, 1967–1971. Rome seems to have conquered the artist's control over his intellect, he has had no chance to distance himself yet. The lively emotions bring about unusually warm colours. But the inseparable feature of Németh's approach, irony or sarcasm in apparent in *The Dog*, (1991, acrylic on paper, 50 by 70 cms, *The Beggar* (1991, acrylic on paper, 50 by 70 cms). Even a dog' or a beggar's life is more tolerable in Rome as explained by the everyday presence of churches and saints, maybe (*Santa Cecilia*, 1991, acrylic on paper, 50 by 70 cms, *The Saint*, 2001, acrylic on paper, 50 by 70 cms) or the warm air radiating from houses, walls, doorways and squares (*Piazza di Pietra*, 1991, acrylic on paper, 50 by 70 cms).*



KOLDUS / HOMELESS

2001. Róma, 50 x 70 cm, akryl, papír / acrylic on paper

Kicsit nosztalgikus, kicsit romantikus a *Róma*-sorozat, ez a város ismeretében, vonzásában természetes is, kiemelni csak amiatt kell, mert Németh Géza sorozatokra épülő életművében ez az egyetlen, amelynek jellemzésére is ezeket a szavakat használhatjuk. A festésmód is lazúrosabb, lágyabb, a mondandó, a láttatni akarás érdekében.

A színek és a kevés, egyszerű motívum valami olyat mutat meg Rómából, amivel a világon talán semelyik más város sem rendelkezik, csak Róma: egyféle szívmengető báj ez, olyan bájosság, ami távol áll a giccstől, az érzelmességtől. Hétköznapien bájos, kellemes ez a város, és Németh Géza a matt vörös színek segítségével rálelt az aura érzékeltetésének módjára (leginkább a legkülönösebb darabján a sorozatnak, mely a *Koldus* címet viseli).

2007

S. NAGY KATALIN

The adjectives 'nostalgic' and 'slightly romantic' are but obvious to characterise the city of Rome, but they are exceptional to be appropriate to characterize a series in Németh's oeuvre, which is made up of consequent series. This series differs from the rest in being softer and more glazed to reach the required effect.

*The colours and the restricted number of colours are all to show up what no other city in the world possesses but Rome, a kind of a heart-warming charm, the sort of charm that has nothing to do with kitschy sentimentality. This city is nice and charming in the everyday sense of the world, and the artist has found all the shades of red to visualize it (to his best in *The Beggar*, the most curious piece in the series).*

2007

KATALIN S. NAGY



SPERLONGA

2001. Róma, 50 x 70 cm, akril, papír / acrylic on paper



KUTYA / DOG

2001. Róma, 50 x 70 cm, akril, papír / acrylic on paper



HÁZ / HOUSE

2001. Róma, 50 x 70 cm, akril, papír / acrylic on paper
magántulajdon / private collection



PIAZZA DI PIETRA
2001. Róma, 50 x 70 cm, akril, papír / *acrylic on paper*

Buddha nyolc lépése

(sorozat)

Kiállítva: 2004. május 20. – július 4. Budapest Galéria Kiállítóháza

Megnyitotta: Szepesi Attila költő

Rendezte: S. Nagy Katalin művészettörténész

Esszé: S. Nagy Katalin

Eight Steps of Buddha

(series)

Exhibited May 20 – July 4, 2004, Budapest Gallery

Opened by Attila Szepesi, poet

Curated by Katalin S. Nagy, art historian

Essay by Katalin S. Nagy



1. A HERCEG / PRINCE



2. A VEZÉR / LEADER



3. A TUDÓS / SCIENTIST



4. A KÖLTŐ / POET



5. A TANÍTÓ / MASTER



6. A MÁRTÍR / MARTYR



7. A JÓS / PROPHET



8. KOZMIKUSSÁG / COSMIC



A HERCEG, AZ ELSŐ LÉPÉS / PRINCE, THE FIRST STEP
2001. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Buddha, 2001–2001

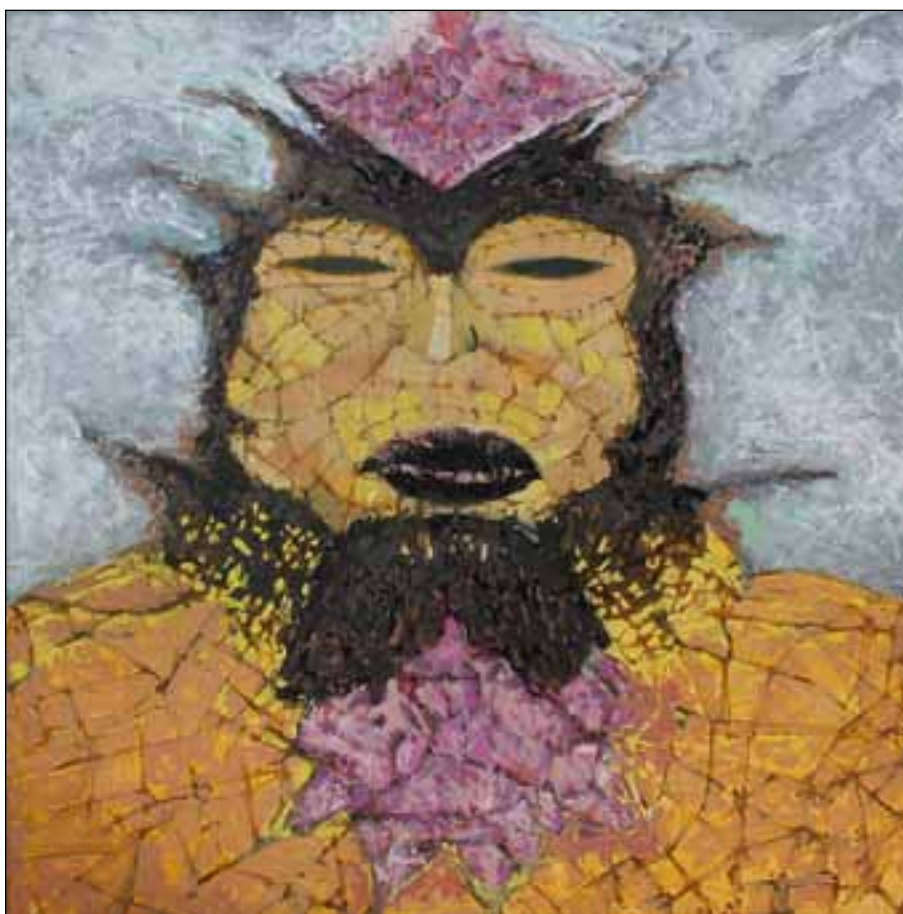
2004-ben a Budapest Galéria Kiállítóházában Németh Géza két festménysorozatot mutatott be: a 12 db-ból álló *Prófécia*kat (készültek New Yorkban 2002–2003-ban) és a 8 db-ból álló *Buddha*- (2001–2002) sorozatot.

A nyolc festmény mindegyike 100 x 100 cm, vászonra készültek acryllal festve. Nem véletlenül nyolc: Buddha utolsó földi életének eseményeit bemutató narratív ábrázolásokról tudjuk, hogy „nyolc fő esemény” kapcsolódik Buddhához. Erre utal Németh Géza nyolc képe, de a buddhista ikonográfia követelte sorrendet (születés, megvilágosodás, az első prédikáció stb. s végül a halál) nem követi, önállóan kapcsolja egymáshoz a történéseket. A nyolcas számnak a buddhista szerencseszimbólumokban is kiemelt a szerepe, hiszen nyolc buddhista szerencsejelet ismernek a hívők. Buddha

Buddha, 2001–2001

In 2004 Géza Németh had two series of paintings, Prophecies (twelve pieces, painted in New York in 2002 and 2003) and Buddha (eight pieces, 2001–2002) exhibited in the Exhibition Hall of the Budapest Gallery.

Each of the eight pieces is painted in acrylic on canvases of 100 by 100 centimetres. Number eight is not accidental: all the representations narrate the “eight main events” of Buddha’s last earthly life. The number of paintings is the only reference to tradition, the iconography departs from that of Buddha’s life phases (being born, then enlightened, the first lecture and so on to be finally closed by death). In Németh’s handling the phases have an individual order. Eight has an exclusive role among the symbols of fortune, as this is the number the followers treat as tokens of good luck. Buddha’s



A VEZÉR, A MÁSODIK LÉPÉS / LEADER, THE SECOND STEP
2001. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

kerekének is rendszerint nyolc küllője van, melyek a nyolcfelé ágazó ösvényt jelképezik (a kerék a Buddha tanítására és az univerzum rendjére utal). Nagyon lényeges különbség, hogy az ázsiai, akár az indiai, kínai vagy a többi keleti Buddha-ábrázolásban kiemelt jelentősége van a kéztartásoknak (meditációk, tanító, kegyosztó stb.), Németh Géza pedig mellképeket fest az európai portréműfajnak megfelelően.

A témaválasztás kétségtelenül fontos. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a digitális kultúra, a számítógépes grafika korszakában az európai fiatalok körében, de az értelmiség egy részénél is népszerűek a keleti filozófiák, harci művészetek, gyógy módok és a keleti vallások, különösen a buddhizmus. Buddha (neve jelentése: „megvilágosodott”) fejedelmi származású történelmi személyiség (Kr. e. 560–980k), vallásalapító. Buddha az emberek között a legidősebb, mert elsőként érte el a megvilá-

wheel, which stands for his teachings and the order in the universe, is known as having eight spokes to represent paths leading to eight directions. In what Németh's paintings significantly differ from the rest of Buddha-images of Asia, India, China or the rest of the Oriental representations is that, as a contrast to the former style placing huge emphasis on the hands and their movements in meditation, teaching or conferring blessings, his Buddha's is portrayed half-length according to European painterly traditions.

The subject has recently gained special importance as a result of the digitalised means of distributing culture and information. Oriental philosophies, the arts of fighting or healing and Oriental beliefs, eminently Buddhism have become very popular among young people and with certain groups of the intelligentsia in Europe. Buddha whose name means "The Enlightened" was a historical person,



A TUDÓS, A HARMADIK LÉPÉS / SCIENTIST, THE THIRD STEP
2001. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

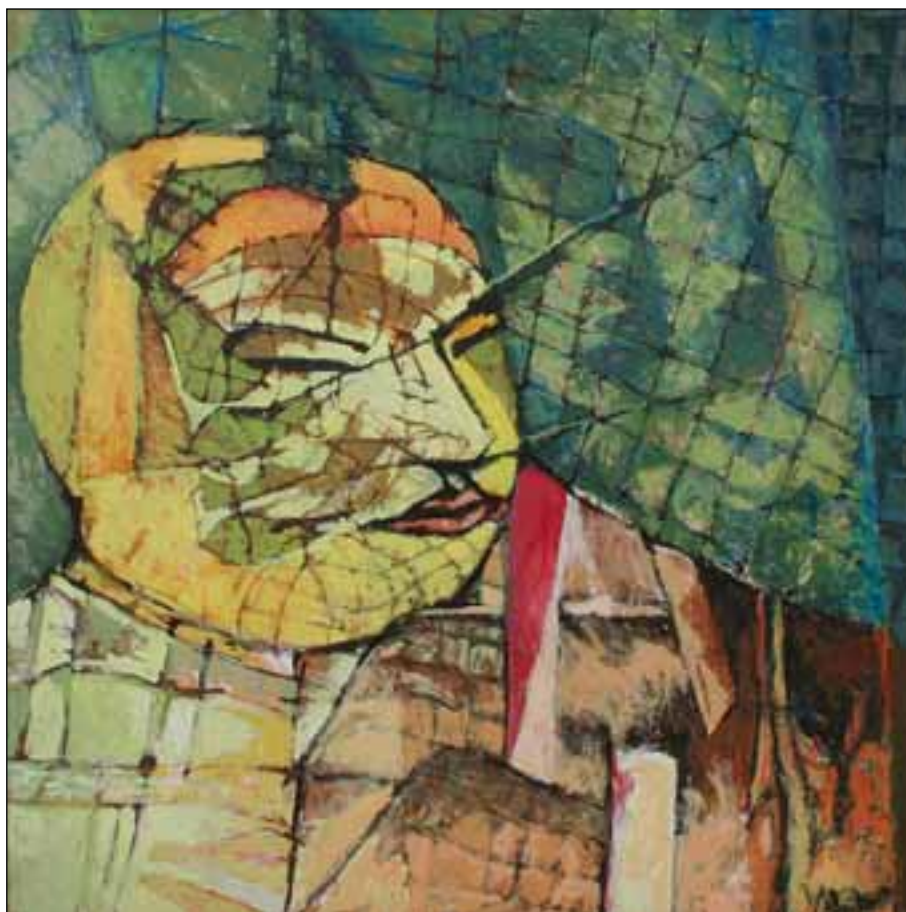
gosodás állapotát, s ezáltal kilépett az időből és a világból, elszakadt a földi valóságtól. Buddha elérte a tökéletes szabadság állapotát – talán ez a vonzó az ezernyi kötöttség, szabály között élő fiataloknak. S feltehetően magának a festőnek is.

A Németh Géza Buddha-portrék egy része kétségtelenül ázsiai jellegű, bőrszínében is keleties arccokat mutat (*A vezér, második lépés*, 2001; *A tudós, harmadik lépés*, 2001). Az első festményen európai arc (*A herceg, első lépés*, 2001) és inkább európai az ötödik festményen látható arc is (*A tanító, ötödik lépés*, 2001). Az utolsó, a nyolcadik (*A megvilágosodott, nyolcadik lépés*, 2001) mint ha már nem e földi világból, emberi létformából való volna, mindkét arctípusból, a keletiből, ázsiai-ból és európaiból is hordoz vonásokat.

Utalások, formai hasonlóságok – természetesen nem direkt módon, hanem áttételesen – felfedezhetők a keleti ábrázolások és Németh *Buddha-*

a nobleman and the founder of a new world belief (around 560–980 BC). Buddha is supposed to be oldest human being, as he was the first to achieve enlightenment, which meant leaving time, the earthly dimensions and the realities of worldly conditions behind. What might be so attractive for modern youngsters living under the pressures of rules and restrictions is that Buddha managed to reach the state of utter freedom. This same may have attracted the painter.

A few of Németh's portraits of Buddha unquestionably resemble the skin and features of Asian or Oriental faces (The Leader, the Second Step, 2001, The Scientist, the Third Step, 2001). The first (The Prince, the First Step, 2001) portraits a European face, so does the fifth piece (The Master, 2001). The last face does not seem to belong to the temporal world; it is composed of Oriental and European features.



A KÖLTŐ, A NEGYEDIK LÉPÉS / POET, THE FOURTH STEP
2001. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

sorozatának némelyikén, pl. *A vezér, második lépés*, 2001. Az eredeti Buddha-ábrázolásokon a hatalom jelképeként egy dudor van, és egy lángnyelv ég Buddha fején, Németh Gézánál a hatalom birtoka vezér fején egy rombusz alakú különös lila fejfedő s haja szálai úgy merednek bele a fehér háttérbe, mintha lángnyelvecskék volnának. A harmadik festményen Buddha kopasz (haját levágják, mikor lemond a világról), fejét sugárkoszorú öleli körül – ez is uralkodói jelkép (*A tudós, harmadik lépés*, 2001).

Miért választja témául a 2001-ben 57 éves festőművész Buddhát, aki 29 éves korában az aszkéták példáját követve magányba vonul, aki hetévi meditáció után találja meg a megoldást, a szenvedéseket okozó vágyaktól való megszabadulás útját: a „nyolcas utat”.

A festménysorozat uralkodó színe a sárga és meghatározó a hatáskeltésben a lila. A sárga az

A few pieces of the series, like The Leader, the Second Step, 2001, employ forms which show similarities – obviously in an abstract way – with the painterly elements of oriental representations of Buddha. In the traditional portrayals he had a lump and a burst of flame on his head to symbolize power. With Németh this same power is suggested by a strange lilac headgear of diamond shape, Buddha’s hairs tower against the white background to remind one of bursts of flame. On the Third painting Buddha has no hair (he had it cut when he renounced the world), his head is girdled by a halo, which belongs among the sovereign’s attributes.

What made the fifty-seven years old painter turn to exactly Buddha in 2001? Buddha, who – following the ascetics’ example – retired into seclusion at the age of twenty-nine and took eight years’ meditation to find the solution, “the eightfold path”, his way to



A TANÍTÓ, AZ ÖTÖDIK LÉPÉS / MASTER, THE FIFTH STEP
2001. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

élet, a meleg, a hő, a hit, a Nap és a bölcsesség színe, a nyugati hermeneutikai tanok szerint a Kelet és a levegő jelképe. A lila a meditáció, az elmélkedés és a szenvedés színe, liturgikus színként a gyász, a fekete ellensúlyozásaként jelenik meg. Németh Gézánál a lila valamiféle fennkölt komolyságot kölcsönöz mindegyik arcnak. *A jós, hetedik lépés* című kép háttérében a lila és a vakító kék kombinációja a gótikus székesegyházak üvegablakainak szakrális fényét idézi. *A jós* a macskafélék szemeit hordozza, s egész lényében van valami állati rokonságra emlékeztető, így a szervesen világban, természeti környezetén túl az emberen kívüli egyéb szerves létforma is bekapcsolódik a *Buddha*-sorozat világába. *A vezér, második lépés* című festményen a szakáll alatti lila forma mintha nyolcágú drágakő volna, rituális tárgy, ékszer benyomását kelti. *A tanító, az ötödik lépés* című képen a lila a domináns szín, az arc nagy részén és a mez-

get rid of desires that all his sufferings originate from.

Yellow is the dominant colour in the series with lilac being the strongest element of evoking effects. Yellow suggests life, warmth, heat, belief, the Sun and wisdom, in Western hermeneutics it is interpreted as the symbol of the Orient and of air. Lilac is accepted as the colour of meditation, contemplation and suffering, in liturgical usage it is to counterbalance black, the colour of mourning. With Németh, lilac is to lend the qualities of sublimity or dignity to all the faces. The combination of lilac and dazzling blue in the background of his Prophet, the Seventh Step recalls the sacral lustre of the stained glass windows in Gothic cathedrals. With the eyes of felidae, the whole appearance of The Prophet is that of a being akin to animals. By this effect yet another organic element is added to the presence of man surrounded by the inorganic world, the natural



A MÁRTÍR, A HATODIK LÉPÉS / MARTYR, THE SIXTH STEP
2001. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

telen mellkason a lila különböző árnyalatai alakítják a formákat. Nem véletlenül: a tanító ismeri az egyensúlyt föld és ég között, világosság és sötétség között, az értelem, az ész és a vágy, a szerelem között (a lila egyenlő távolságra van a pirostól és a kéktől, a mértékletesség színe). A lila, a bíbor, a bordó az antikvitásban is előkelő színnek számított, a szentség, az isteni kifejezőjeként. A középkorban Krisztust a Golgotára menet ábrázolták lila ruhában. A kereszténységben is a papi hatalom jelképe. Németh Gézánál ezen a festményen különösen, de a másodikon is a vezér mellkasán, Németh Géza előző korszakainak és későbbi sorozatainak egy igen fontos jellemzőjére utal: szerves és szervetlen elválaszthatatlan összekapcsolódására. A *Buddha*-sorozat ötödik darabján a mellkas szerkezete, belső kontúrvonalai közé zárt formáinak domborúsága akár természeti képződmény is lehetne. Kő, szikla, hegyoldal, valami, ami nagyon

environment in the world of the Buddha-series. The lilac spot under the beard of The Leader looks like an octagonal precious stone, a piece of jewellery with a ritual meaning. In the painting The Master, the Fifth Step lilac is the ruling colour, the different shades of which are used to create the forms of nearly the whole face and the naked chest. It is only too appropriate for the Master, who owns the knowledge on the balance between the earth and the sky, brightness and darkness, reason and desire or love. Being at the same distance from red and blue, lilac is the colour of moderation. In the Antiquity the noble colours of lilac, crimson and claret were the attributes of the sacred and the divine. In the Middle Ages, in the representations of carrying the cross Christ was clad in lilac, in the world of Christianity it continues to be the symbol of priestly power. The presence of lilac in the paintings The Master and The Leader seems to be as intensive as in his



A JÓS, A HETEDIK LÉPÉS / PROPHET, THE SEVENTH STEP
2001. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

szilárd, kemény anyagból van, s nem olyan törékeny, esendő, mint az emberi test. Mintha az 1995-ben festett *Arizona*-sorozat harmadik darabjából, a *Tájképből* (1995, akril, vászon, 135 x 200 cm) térnének vissza színek, rétegek, formák, hegyrészletek. Az arc maga is szerkezletes, architektonikus, nehéz, súlyos. Nagy árat fizetett a tanító, amíg a tanító létre alkalmassá vált! Ennek a képnek a háttere sárga színekből áll, fényes sárgákból, világító, vakító színekből és mégis szerkezletes, mintha a fénynyalábok szilárd anyaggá állnának össze, talán homokkő, tán újabb hegyrétegek a tanító rétegzett arca és sziklahegy-mellkasa mögött. Az éles kontúrú ázsiai szemek feketén izzanak, mégiscsak nagyon is él, létezik ez a kőszikla ember, figyel élesen kifelé és befelé is, a múlt és a jövő, a lét és a nemlét peremén.

Ha elvonatkoztatunk Buddhától, a Buddha lét-

earlier artistic period and series to be paid later, always to indicate the important notion of the inseparable coexistence of the organic and the inorganic. The forms protruding from the contoured structure of the chest could as well be formations of nature: stone, rock, mountainside, any solid or firm body as opposed to that of man, fragile and fallible. The colours, layers, forms and fragments of mountains The Landscape painted in 1995 (acryl on canvas, 135 by 200 cms), the third piece in the Arizona-series seem to reappear here. The face itself is strictly structured, heavy and tectonic. The Master must have paid a stiff price to qualify for the master's role. The background here too is comprised of different, bright, shining and dazzling shades of yellow, yet it suggests structures as if the strikes of light were united into solid material, sandstone or new layers of mountains behind the Master's layered face and rock-like chest. His sharply contoured



KOZMIKUSSÁG, A NYOLCADIK LÉPÉS / COSMIC, THE EIGHTH STEP
2001. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

állapotból és csak a színekre, formákra figyelünk, A herceg inkább egyiptomi fáraók monstrum szobraira és elvontságukra emlékeztet, A vezér középkori mongol hódítókra, A tudós modern kori természettudományi kutatókra, A költő romantikus abszintivákra, A tanító hegyi pásztorra, kietlen zord vidékek fizikai munkától edzett papjaira, A mártír a XX. századi áldozatokra, A jós a mindenkori varázslókra s A megvilágosodott – aki hátat fordít a jövőnek – úrlénynek vagy talán halottnak. Ez utóbbi csontos profilja mögött ott az árnyéka – kék a kékben –, úrbéli az árnyékvilágbeli hideg tükröződése, még morbidabbá fokozva a mellkas és az arc hatását. Lovagi vértben egy kereszt? Még ez is belelátható a fej alatt kitüremkedő formákba. Különös szerepek, furcsa együttes. Minden expresszivitás, felfokozottság nélkül, inkább tárgyilagosan, kissé távolságtartóan megjelenítve.

black Asian eyes are burning as this rock of man is very much alive watching sharply inside and outside, on the margin of past and future, being and not being.

If you disregard Buddha and his phases of existence watching only colours and forms, The Prince will remind you of the monstrous sculptures and the abstract nature of the pharaohs of Egypt, The Leader of Mongolian Conquerors of the Middle Ages, The Scientist takes after the researchers of natural sciences in the modern age, The Poet is like a romantic absintiqua, The Master resembles mountain shepherds trained in hard physical work in severe barren lands, The Martyr is the victim of the 20th century, The Prophet is like all the magicians of all ages, The Enlightened, turning his back on the future, recalls a being from the space or a dead man. Behind his bony profile you can detect his shadow – blue in blue. The chilling reflection in the vale of tears further

Csak A megvilágosodott nyolcadik lépés néz hátrafelé, A herceg első lépés a jövő felé fordul, a festő kissé meg is emeli háromnegyedes profilját. Ugyancsak jobbra fordul A költő, negyedik lépés, a többi öt festményen az arc a nézővel szembe fordul (A vezér, második lépés; A tudós, harmadik lépés; A tanító, ötödik lépés; A mártír, hatodik lépés és A jós, hetedik lépés). A kompozíciók zártak, függetlenül a portré, a nézés irányától; a nyolcból négy önmagába zárt, befelé forduló, a többi négy zártsága ellenére is valamennyit befogad a külső világból. A nyolc festményből négynél geometrikus alakzatokat, rácsozatot használ a festő a háttérben is és a mellkason is (A vezér, A tudós, A költő, A mártír), ám a másik négynél is – ha nem is nem hálószerűen – megjelennek a geometrikus alakzatok a rend, vagy legalábbis a rend teremtés szándékaként.

A feltett kérdésre – miért éppen Buddha? – valójában csak a festő adhat hiteles választ. Ennek hiányában a néző kulturális hagyományokhoz, szimbólumtárhoz, festői eszközökhöz nyúlhat, azokat hívva segítségül az értelmezéshez.

2007

S. NAGY KATALIN

increases the morbidity of the chest and the face. Strange roles, a weird company represented without any expressive intention or exaggeration in a rather objective and reserved manner.

It is only the face of The Enlightened, The Eight Step that is looking backward. The slightly lifted three-quarter length profile of The Prince, The First Step is turning to future, so does The Poet. In the rest of the five paintings the faces are looking at the viewer. Irrespective of the direction the face is turning to, the compositions are enclosed. Four of the eight portraits are introvert, closed into their own selves, four of them seem to allow some contact with the outer world despite closed formations. Four of the eight paintings carry accentuated grids and geometric forms (The Leader, The Scientist, The Poet, The Martyr), while in the others non-gridlike geometric elements serve to create order.

The question 'Why exactly Buddha?' can authentically be answered by the artist himself. The rest is interpretations based on cultural traditions, a range of symbols and painterly tools and means.

2007

KATALIN S. NAGY

Stációk

(sorozat)

Kiállítva: 2000. Vigadó Galéria, Budapest, megnyitotta: Szemethy Imre képzőművész

Kiállítva: 2001. Sziget Galéria, Budapest, megnyitotta: Román József művészeti író

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Stations

(series)

Exhibited 2000, Vigadó Gallery, Budapest, opened by Imre Szemethy, artist

Exhibited 2001, Sziget Gallery, Budapest, opened by József Román, art historian

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



STÁCIÓK I. / STATIONS I.



STÁCIÓK II. / STATIONS II.



STÁCIÓK III. / STATIONS III.



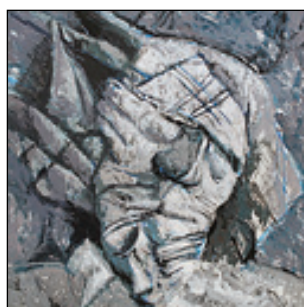
STÁCIÓK IV. / STATIONS IV.



STÁCIÓK V. / STATIONS V.



STÁCIÓK VI. / STATIONS VI.



STÁCIÓK VII. / STATIONS VII.

Stációk I. 2001

Az első, aki tudja,
 hogy te bolondnak nézed.
 De azt is tudja, hogy ezt te is tudod.
 Kapkodva gondolkodik,
 miért tartod te annak,
 hiszen szeret téged.
 Jajgat, nem esik neki jól,
 de e fájdalomból rájön, ??
 Ő mégse lehet bolond,
 hisz e fájdalmat is érti.
 Tétován mártja arcába a kezét,
 mert már tudja:
 te vagy a bolond, akit szeret.
 Elviselhetetlen szél fúj.
 Néz és te is nézed.
 Imára hanyatlik a fejed,
 és utoljára az jut eszedbe:
 bocsássa meg, ha van,
 aki tudja vétkeidet!

PAPP GYÖRGY

Stations I. 2001

*The first—who knows
 you think him to be a fool.
 But he also knows
 that you also know.
 He impetuously wonders why
 you think him to be one,
 after all, he loves you.
 He wails—it hurts,
 but the pain makes him realise
 that he cannot be a fool, because
 even this pain he understands.
 He waveringly dips his face in his hands,
 for he now knows:
 you're the fool whom he loves.
 An unbearable wind blows.
 He looks at you and you look at him.
 Your head droops for prayer, and
 your last thought is:
 May he forgive you who knows your debts!*

GYÖRGY PAPP



STÁCIÓK I. / STATIONS I.
2000. Budapest, 90 x 90 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

**Stációk, 2000 –
Arc-Tér, Vigadó Galéria, 2000**

2000 tavaszán a Vigadó Galériában Németh Géza két sorozatát mutatta be *Arc-Tér* címmel: a hét darabból álló *Stációk* (2000) című sorozatát és az 1995–1996-ban festett ugyancsak hét darabból álló *Arc-Tér* című sorozatát. A *Stációkat* (2000) 2001-ben a Sziget-Galériában újra kiállította és az ott készült katalógusban a hét festményhez hét szerző írt szabadverset, rövid esszét: az elsőhöz Papp György filozófus, a másodikhoz Kecskeméti Kálmán festőművész, a harmadikhoz a Rómában élő Charlie Farkas szobrász (Farkas István fia), a negyedikhez Gerzson Pál festőművész, az ötödikhez Wehner Tibor művészettörténész, a hatodikhoz Thury Levente keramikus, a nyolcadikhoz Rózsahegyi György közgazdász (ezek a festmények reprodukciói mellett olvashatók).

A *Stációk* cím beszédes, akárcsak a következő

***Stations of the Cross, 2000 –
Face-Space, Vigadó Gallery, 2000***

Géza Németh exhibited his Stations of the Cross (2000, a series of seven paintings) and Face-Space (1995–1996, another series of seven pieces) in Vigadó Gallery of Budapest in the spring of 2000. The Stations of the Cross found its ways to Sziget Gallery in 2001 to come out with a catalogue of seven paintings with free verses or short essays by seven authors, in the order of numbers: philosopher György Papp, painter Kálmán Kecskeméti, sculptor Charlie Farkas from Rome, who is the son of painter István Farkas, painter Pál Gerzson, art historian Tibor Wehner, ceramic artist Levente Thury, economist György Rózsahegyi (the texts run parallel with the reproductions of the paintings).

The title tells as much of the paintings as that of the Buddha series. Each of the seven pieces are

Stációk II. 2001

A legmulandóbb napokba zártan
egy pillanat csak amihez kötődsz –
a pusztulás képeit fodrozza,
s tenyered tavába fojtja az ősz.
Már egyre közelebb hajolhatsz
a végső percek tengerszeméhez,
látod mint végzik dolgukat
arcodon a felismerések.

KECSKEMÉTI KÁLMÁN

Stations II. 2001

*Confined in the most fleeting days
'tis but a moment you're drawn to –
rippling the images of destruction,
and drown'd by autumn in the lake of your palms.
You're able to lean closer and closer
to the tarn of the final minutes,
you watch how recognitions get on with
their job—on your face.*

KÁLMÁN KECSKEMÉTI



STÁCIÓK II. / STATIONS II.
2000. Budapest, 90 x 90 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

érvekben festett *Buddha*-sorozatnál a *Buddha* cím. A sorozat hét darabból áll, mindegyik 90 x 90 cm, négyzet formájú, vászonra akrillal festve. Mindegyik szürke, szürkéskék, kevés fehérrel. A keresztény kultúrában mindenki számára régóta ismerős a cím. Hiszen a XV. századtól kezdve vált szokássá a Jézus Krisztus szenvedésének hét, majd tizennégy állomását – stációját a templomokhoz vagy temető-kápolnához vezető út mentén felállított oszlopokon ábrázolni. A templomokban is kifüggesztették a hét vagy tizennégy darabból álló stáció-képeket. A hívők az épületen belül vagy kívül végigjárhatták a keresztutat, átélhették Jézus szenvedéstörténetét. Így Jeruzsálemből távol is átélhették, ahogy Krisztus a helytartó palotájától, Pilátustól eljutott a Golgota hegyig, keresztre feszítésének helyszínéig.

Németh Géza nem a hagyományos ikonográfiát követi, és nem a keresztutat (*Via Dolorosa*), a keresztvivést, nem Jézus utolsó útját festi meg. A cím azonban olyan erőteljes, hogy a keresztény vallá-

painting with acrylic on a quadratic canvas of 90 by 90 cms. Each of them is painted in grey or greyish blue with a touch of white. Everyone familiar with Christianity will know what the title means, as it has been accepted to represent the seven – later fourteen – stations of Christ's passion on the columns erected along the paths leading to churches or churchyard chapels since the 15th century. Representations of the stations were also hanging on the walls of churches for the pious to follow the history of the passion of Jesus and to identify with it emotionally. Far from the city of Jerusalem, anyone could live how Christ dragged himself from the palace of Pilate the procurator to the scene of his crucifixion on the hill of Golgotha.

Németh's intention is not to adhere to traditional iconography by painting Jesus on his last way carrying the cross. But the title is so compelling that no viewer – believer or not – familiar with Christian religions can stay untouched by

Stációk III. 2001

Mi ez a látomás?
 Illúzió, vagy a kőzet életre ébredése?
 Vagy talán egy érző, küszködő ember
 kőbálványá fagyása?
 A sziklában rejtőző öntudat felébredése és
 emberré emelkedésének küzdelme?
 Lehet, de az is lehet, hogy csak sokáig nézve
 a sziklát a lemenő napfényben,
 elkezdett emberi arcot ölteni.

Róma

CHARLIE FARKAS

Stations III. 2001

*What is this vision? An illusion or the dawning
 of the rocks? Or a feeling, striving man
 turning to stone?
 The awakening of rock-concealed consciousness
 and its struggle in the ascent to adulthood?
 Possibly, but maybe it is only that
 looking at the rocks for long enough
 basking in the sinking sun
 it's begun to take the shape of a human face.*

Rome

CHARLIE FARKAS



STÁCIÓK III. / STATIONS III.
2000. Budapest, 90 x 90 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

sokat ismerő néző – hívő vagy nem hívő – nem vonhatja ki magát ebből a történetből, abból, ahogy sok száz festő sok ezer festményen megörökítette a keresztvitelhez kapcsolódó eseményeket, a szenvedéstörténetet.

Németh Géza hét festményén hét szenvedő arcot fest. Pontosabban hatot, hiszen a hetedik már halott. Az elsőnek még nyitott a szeme, ránéz a nézőre, a másodiknak már nincs tekintete. Az ötödik még egyszer megkísérli kinyitni egyik szemét, a másik helyén már fehér lyuk. A hatodikon már vak, s a hetediken feje is lecsuklik. Egyetlen arc a szenvedés, megalázottság, megverettség különböző stádiumaiban, stációiban, amikor is már nincs tovább, az élet maradék jelei is elenyésznek. Nem is beszélve azokról a megrendítő, megindító érzelmekről, amelyeket az arcok önmagukon hordoznak a szenvedés vájataiban, a festő által belevéselt vonalakban, szenvedésnyomokban s mindarról az emocionális hatásról, amiket az arcok a nézőből kiváltanak. A megfelelő

this row of events, as the history of passion has been represented on thousands of painting by hundreds of artists.

We see seven suffering faces, or six, as the seventh is dead. The first is looking at the viewer, the second has no sight. The fifth is trying to open his one of his eyes one more time, the other is not more than a white whole. The sixth face is blind, on the seventh painting the head is dropping. One and only face in the different phases or stations of passion and humiliation, when the rest of signs of being expire. It would be too hard to describe the tragic feelings graved in the grooves of these faces of suffering and the emotional effect they make on the viewer. Any appropriate description would be too poetic – appropriate comments are given by the authors of the verses and essays from all walks of life, who are connected by their friendship with

Stációk IV. 2001

Németh Géza híres sorozata, mely képes volt egy kiállítás mottója lenni, egyúttal egy mozgásba lendült folyamatként a kiállítás tartalmává is vált, elgondolkoztatva a nézőt (aki alkotótárs is), készítve őt arra, hogy határozza meg a mű, a motívum punctum saliensét. Nyilvánvaló lesz hamarosan, hogy a művész Idő őfelségével játszadoxva múlatja az időt. A tökéletes passzivitás álcájában válik eszelősen aktívá, és az Idővel lejegyezteti annak változékonyságát, azt az örökös Jelent, amelyben összetorlódnak az elmúlt dolgok és nyilvánvalóvá lesz az ismeretlen jövő, a leendő léte. A hét darab konvenciója, az e világi kommunikáció szabatosága, nem sok, nem kevés, éppannyi, hogy belerejtse, egyúttal feltárja a gondolat félelmetes dimenzióit. Az Idő érzékelhető jelekkel hagy nyomot a folyamatosságról, ennek mozgása – ritmusa – itt, a mi esetünkben elég gyors. Éppen ezért könnyen részesülünk a felismerés kényelmében.

A teljesült szándék könnyednek tetszik, játékosan értelmezhető. Ettől tud a művészet örömet okozni. Ám félrevezető mellékkörülményektől elszigetelődhet a művész az érthetlenség bozótjába. Németh Gézánál nincsenek üresjáratok. Az elmozdulások, a képről képre való változások szórakoztatóak és könyörtelenek. Kénytelenek vagyunk ugyanazt látni, mint az alkotó, ugyanazt érezni. És végül magától értetődik a csoda: a tér a szemünk előtt formálódik idővé.

GERZSON PÁL

Stations IV. 2001

Géza Németh's famous series, worthy of becoming the motto of the exhibition, has become the exhibition's substance, too, providing the viewer—also a co-artist—food for thought, and compelling him to determine the point of departure of work and motif. It will soon become obvious that by playing with Time His Serene Highness the artist is in fact passing time.

Under the mask of absolute passivity he is astoundingly active. He makes Time pen its very own changeability: the eternal present in which past things are congested and in which the unknown future materialises—the reality of what is to come. The convention of the seven works—the propriety of worldly communication—is neither too broad nor too narrow; it is just enough to conceal and disclose the astonishing dimensions of thought. Palpable signifiers betray Time's continuity, and Time's movement/rhythm is brisk in this part of the world. Which is why we so easily partake of the comfort of recognition.

The materialised intention is light and has playful interpretations. Which is how art can give pleasure. Misleading incidental facts, however, can isolate the artist in the bush of incomprehensibility. There is no dolce far niente in Géza Németh. The shifts and changes from picture to picture are entertaining and merciless. We are compelled to see and feel the same as the artist. And ultimately the miracle is self-evident: space is transformed into time in front of our very eyes.

PÁL GERZSON



STÁCIÓK IV. / STATIONS IV.
2000. Budapest, 90 x 90 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

leírás túl lírai, költői lenne (megteszik ezt a kiállításkatalógusban az egyes *Stációk*hoz írt szövegekben a különböző foglalkozású írók, akiket összeköt a Németh Gézához fűződő barátság és a *Stációk* sorozat kiváltotta megrezdülés). A szerkezetesség, szigorú komponálásmód és a visszafogott színek ellenére a festmények expresszívek, de nem expresszionisták.

A keresztény hagyományokban a hétnek kitüntetett szerepe és sokféle jelentése van. Isten hét nap alatt teremtette a világot, így a hétnek hét napja van, rendezőelv a hetes. A keresztények hét erénye is a hetes szám fontosságát mutatja. A hét az Isten felé vezető utat is jelképezi, aki fel akar jutni hozzá, annak hét emeletet vagy hegyet kell megmásznia, hét próbán túljutnia. Németh Géza a hét festményből álló sorozatot 6 + 1-re bontja, ez a mítoszokban, világmagyarázatokban a beavatás, a meghaladás szimbolikáját hordozza magában. Németh Gézánál hat arc még élő, a hetedik (6 + 1) halott. A halál által nem történik meg a beavatás?

Németh and the emotion evoked by the paintings in the series. Despite their strict compositions and the restricted number of colours, the painting are expressive but not Expressionist.

The number seven has several meanings and enjoys an exceptional role in the traditions of Christianity. God took days to create the world, a week is constituted by seven days – seven is a principle that creates order as is also proved by the seven virtues of Christians. Those who wish to get close to God must climb seven floors or mountains and pass tests seven times. The painter divides this series into six plus one, which act carries the symbols of initiation and transcendence in myths and cosmic interpretations. Here six of the seven faces are those of a living being, the last one belongs to a dead man. Are not we initiated through death? Or is transcendence the final goal of initiation?

Stációk V. 2001**EZ A NÉHÁNY SOR**

nem lehet szokványos műelemzés – Németh Géza ezredfordulón festett, hét kompozícióból álló portrészorozatának csupán egyik stáció képéről lévén szó – csak a kép hevenyészett szövegillusztrációja. Önkényesnek is minősíthető kiemelésünk tárgya az akrillal vászonra rögzített, 90 x 90 cm-es sorozat egyik pontosan és véglegesen megjelölhetetlen sorrendiségű darabja, amelyet azonosságok és árnyalatnyi különbözőségek – hangsúlyozzuk: különbözőségek – kötnek a másik hat kompozícióhoz.

A stációk tárgya, hogy mivé torzulhat, deformálódhat egy olyan arc, amelynek eredeti, normális formája nem ismeretes (vagy amelynek már az eredeti állapota is torz).

Az „én képemen” felcsúszik az áll – a köznapiságok szintjén beérkezett egy barátságtalan, váratlan bal felcsapott –, szétlapul az orr, szétterül a koponyacsont: mintha időkoptatta domborművé válna ez az arc. A szürkés-kék színek fakóvá árnyalják a koloritot, a képsíkot plasztikussá emelő foltok elmosódottságokban játszanak, a figura valamiképpen a misztikába transzponálódik, bálványá alakul, pedig tudható, hogy itt egy ember küzd eszeveszetten önmagával. Zavarunkban esetleg kezdünk elterelő befogadási manőverekbe, próbálkozunk névadási kísérletekkel?

WEHNER TIBOR

Stations V. 2001**A FEW WORDS**

– are insufficient for a conventional critique, and cannot make up more than rough-and-ready text comments. Especially since we are talking about one of seven stations in Géza Németh's turn-of-the-millennium series. Our arbitrary choice has fallen on one of his 900 x 900 mm acrylic canvases, whose order in the series would be impossible to establish definitely. It is linked to the other six works through both identity and dissimilarity.

The stations focus on the stages in the deformation of a face, whose original, "normal," form is unknown, or whose original form was deformed itself.

In the picture of "my choice" the chin has shifted upward (as if it has been given a punch from the left, to use rather everyday imagery), the nose is flattened, the skull spread out on the canvas. A face painting turned relief.

The bluish-grey tones make for a dull colouration and the plastic patches fade into each other, giving the figure a mystic aura. It transforms into an icon, even though it is obvious we are looking at a man desperately struggling with himself. What are we to do in our perplexed state—launch distracting perception/reception manoeuvres or try giving names?

TIBOR WEHNER



STÁCIÓK V. / STATIONS V.
2000. Budapest, 90 x 90 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Vagy éppen a halál állapota a meghaladás, a beavatás végső célja?

A színek alárendelődnek a *Stációk*-sorozat lényegének. Szomorú és fájdalmas, hideg és tartózkodó, szenvedésteli és elutasító szürkék. Tudjuk, hogy a szürke a fehér és a fekete keveréke, azaz a tisztaság, tökéletesség, isteni fény (fehér) és a halál, a világmegvetés, az alázat (fekete) színeinek keveréke. A kabbalisták életfáján a bölcsesség szafirájának szimbóluma. Átmenet minden szín között, ebben az értelemben az ember színe. Németh Géza *Stációj*án valójában hét emberi arc, nyomasztó, depressziós, reménytelen, magányos emberi arcok, megkínzottságukban és megalázottságukban hasonulnak a krisztusi keresztút stációinak állapotaihoz. Ne felejtjük, ugyanakkor a szürke lehet az unalom, a hétköznapiság, a silányság színe is („én nem leszek a szürkék hegedőse” – írja Ady Endre az *Új vizeken járok* című versében). Némethnél a szürke nem a közöny, a köd, a hamu színe,

The colours – sad and painful, cold and reserved greys saturated with agony and repudiation – are subordinated to the substance of the Stations. Grey, as we all know, is reached by mixing white and black, chastity, perfection and the light emanated by God are represented by white, while the notions of death, contempt and humility are expressed by black. It is to symbolise wisdom on the saphira of wisdom on the life-tree of kabbalists, a transition between any colours and as such, man’s colour. In Németh’s paintings the seven human faces, depressing and depressive, hopeless and lonely, tortured and humiliated, are becoming assimilated to the phases of Christ’s carrying the cross. Grey, however, can symbolise boredom, ordinariness and inferior quality (as used by poet Endre Ady as a reference to mediocrity). In this series grey is by no means the colour of ashes, fog or indifference; it is to express the wide range of suffering. The small amount of

Stációk VI. 2001

A keresztvitel is egy folyamat, aminek állomásai azért határozódtak meg, hogy az egész utat jellemezzék és annál is többet, az egész létet. Nem?

Festőnk mit akar pont ezekkel a pillanatokkal?

Mutatni egy megkövesedett állapot bomlását?

Egy test, egy szellem vagy egy állapot szétesését láttatja? – Hogy amikor a lét elérte csúcspontját, akkor eltervezi az utolsó tervet? – Hogy miképpen robban szét a nehéz munkával kialakított szoborság?

A bal oldal – a szobor felől nézve – a logika oldala még ép, de az érzelem jobb agyoldala már szanaszét a levegőben van? – Vagy énfelőlem mutatja az oldalakat, mint a tükör, és így pont fordítva?

Valahol a halánték és a homloklebeny táján volt a dájnamit? – Egyáltalán szétmegy ez a bálvány a történet során, vagy csak egy lágyabb pozíciót talál?

Mindig robbanás a bomlás, nem lehet valami halk morzsolódás?

Az Alany csak eltűri, mert nem tudja kézben tartani az aktust? Arról van-e szó, hogy a szellem egyetlen lehetősége, hogy kiválassza a sor pontjait és netán megfogalmazza? És máris kékre van ítélve, mint a halott hús?

Nem lehet mindig igaz a zorbászi mondás, hogy gyönyörű összeomlás volt? Umberto Eco felhívja a figyelmünket Jorge Luis Borgesnek arra a mondatára, hogy nincs a világmindenségnek olyan osztályozása, amely ne volna jogos, önkényes és légből kapott.

THURY LEVENTE

Stations VI. 2001

The road to Calvary is a process, too, whose stations were established to mark out the entire road, and more—existence itself. No? Why did the artist choose these specific moments? To reveal the decay of a petrified condition? To show the deconstruction of a body, a spirit, or a condition? Implying that when life has reached its zenith it plans the last plan? Or to expose how a hard-established sculpture-ness is blown apart? Viewing it from the sculpture's angle, the left hemisphere—that of logic—is intact, but the right brain hemisphere is blast apart. Or is it? Could it be the other way round: does it show the sides from my angle, like a mirror? Was the dynamite near the temples and the frontal lobes? Does this idol undergo iconoclasm in the course of the story, or does it only find a softer position? Decay is always explosion—could it not be a soft disintegration? The subject undergoes the action, why can't it keep control over it? Is it that the only possibility the spirit has is to choose the points of the sequence and maybe express them?

Is it instantly doomed to go blue like decaying flesh?

Couldn't the Zorbás saying always be true, that it was a beautiful collapse? Umberto Eco reminds us of Jorge Luis Borges who once said there was no classification in the world that wasn't justified, arbitrary, and unreasonable.

LEVENTE THURY



STÁCIÓK VI. / STATIONS VI.
2000. Budapest, 90 x 90 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

hanem a szenvedések tárházának kifejezésére szolgál. A kevés fekete és még kevesebb fehér a sok szürke között tovább fokozzák a szürkében amúgy is meglévő ellentétes tartalmakat, a szürkébe olvadó hidegkékek a kellemetlen, negatív érzéseket mélyítik el. A IV. Stáció háttérében megjelenő barnák nem hagynak kétséget afelől, hogy mindaz, ami a Stáció sorozatban megtörténik, az itt a Földön történik meg. S végül a VII. Stáción a megnövekedett fehér színek is bizonyítják, ez az arc, az utolsó stáción lévő portré egy halott ember, halálra kínt ember arca. Az arc teljesen szétesik, bár formailag rendezett a többihez viszonyítva.

Ismét fontos képi szerepe van a mély karcolásoknak, éles vonaloknak, kitüremkedéseknek, természeti elemekre is visszautaló formáknak, a jellegzetes képépítő gesztusoknak. A háttér sohasem az ég, inkább élettelen kráter, élő organizmusok nélküli kopár táj, sehol egy kis élő zöld, vegetáció, egy kicsinyke meleg, életteli folt.

black and even less white that are applied are further accentuating the contrasting contents inherent in grey, the cold blues melting into grey evoke uneasy, annoying feelings. The touches of brown in the background of Stations 4 leave no doubt about the scene being the earth. The increased amount of white paint in Stations 7. is the final proof of this face belonging to a man tortures to death. Among the faces falling apart the dead man's is the most strictly structured one.

Deep scarves, sharp lines, protruding elements and formations recalling the elements of nature dominate the surfaces. No sky appears in the background, which is rather filled with lifeless craters. This wasteland is not inhabited by any kind vegetation, not even patches of green warm up the sight.

Charlie Farkas's interpretation comes closest to the spirit of this vision. "The awakening of rock-

Stációk VII. 2001

VISSZA KELLENE FORDULNI, MIELŐTT VÉGLEG...

A „vissza kellene fordulni” mindig kapóra jön, ha felmerül a „végleg”.

A stációk sora rendezhető, átrendezhető, mint ha minden egyes állapot arra szolgálna: a végtelen sok út, amely minden egyes sorból kisarjadhathat, a stációk sora is végtelen. Hát nem, a stációknak mindig van egy utolsó pontja. A végtelen sok út, szerteindázó értelmezés, érzelmi hajszolódás, bárhonnan is indult, az utolsó stációban összefut. Mindegy, hogy a sornak melyik darabja kerül utolsó helyre, a stációk sora mindig véges. Vissza kellene fordulni, ha már pont a lehajtott, kissé a kőbe visszabillent fej lett az utolsó pont. Vissza kellene fordulni... beleütközni a mögötte szorosan sorakozókba?... beleütközni a saját síkba, hol mintha még tér lenne?... kiszínesedni, az árnyalatokból szivárvánnyalábbá foszlani?

A resignáció emléke a kőből éppen csak kiemelkedik, árnyalatai a melankólia rezdülései, fejbillentése a tűnődés időtlensége.

Vissza kellene fordulni... a megérkezettégből.

RÓZSAHEGYI GYÖRGY

Stations VII. 2001

OUGHT TO TURN BACK BEFORE IT'S DEFINITELY TOO LATE...

“Ought to turn back” is one that always comes handy when “definitely” is looming large. The series of the stations can be arranged and rearranged, as if each and every condition were saying: like the endless roads that spring at every turn, the number of stations is also endless. As a matter of fact, that is not so—stations always do have a final point. The endless roads, the divaricating interpretations, the emotional hustle—wherever they start out from they always meet in the ultimate station. Regardless of which of the series is the last, the sequence of stations is always finite. One ought to turn back, now that the lowered, half-stone head has been made the last. One ought to turn back, and... bump into the others following tightly behind? ...or bump into one's own plane as if it were still a 3D space? ...or get a bit of colour, and proceed from monochrome to a rainbow-coloured haze?

Memories of resignation only just emerge from the stone; its shades are the quivers of melancholy, its nod the timelessness of reflection. One ought to turn back... from the state of “arrivedness.”

GYÖRGY RÓZSAHEGYI



STÁCIÓK VII. / STATIONS VII.
2000. Budapest, 90 x 90 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Talán Charlie Farkas fogalmazza meg legpontosabban: „A sziklában rejtőzködő öntudat felébredése és emberré emelkedésének küzdelme? Lehet, de az is lehet, hogy csak sokáig nézve a sziklát a lemenő napfényben, elkezdett emberarcot ölteni.”

Mi más a festészet lényege, mint éppen ezek a metamorfózisok? A szikla-kő-arc Jézus átalakulások? Az egyik létformából átmenet a másikba, mindaz a konfiguráció, átváltozás, ami a vonalak, színek, struktúrák segítségével a szemünk előtt a képen, a felületen lezajlik.

2007. december

S. NAGY KATALIN

concealed consciousness and its struggle in the ascent to adulthood? Possibly, but maybe it is only that looking at the rocks for long enough basking in the sinking sun it's begun to take the shape of a human face."

What other can be the essence of painting than metamorphoses of this kind, the rock-stone-face configurations of Jesus? Transitions from one way of existence into another, transformations that are created by lines, colours, structures on the surfaces for the eye to grasp.

December 2007

KATALIN S. NAGY

**Román József:
Németh Géza művészetéről, 2001**

Ha feltételesen elfogadjuk a művészetfilozófia kétirányú osztályozását, akkor Németh Géza kiállítása szemléletesen jeleníti meg e két felfogást. Az emberi szellemben a világ szemlélete kifejezheti a törvényt, az abszolút rendet, de megjelenhet érthetetlen, felfoghatatlan rendezetlenség, anarchia alakjában is. Mert íme, itt van előttünk egy – szinte kővé vált, a természet formálta emberi arc tragikus átalakulása, a kételytől, a környezettől, a világtól gyötört lény... a magunk, szinte Krisztusként megszenvedett átváltozása a halálig – ezúttal a megváltás reménye nélkül. És a látvány azt sugallja, hogy megismételjük a kérdést: „Honnan jövünk? Mik vagyunk? Merre tartunk?” Eltévedtünk volna a mindenség rengetegében? Ez is lehetne a képsor egyik interpretációja, ha nem érzékelnénk itt kellő nyomatékka Mózes súlyos intelmét. Lényéből, tekintetéből árad az emberi téblábolásból kivezető törvény. Onnan, a természet vagy az Isteniség magasából szállt le a PARANCS! Az emberi társaság együttélését biztosító szigorú rend. A rend törvénye. Ilyen különös jelekkel egyesíti – szintetizálja – az ember és az univerzum ellentmondását, két filozófiáját Németh Géza itt bemutatott művészete. Azt már szinte mellékesen jegyzem meg, hogy a művész élete, civil munkája is az említett látszólagos kettőség jegyében zajlik. Építész: konstruktörként az anyag, a követelmények, a szilárd rend kényszerének engedelmeskedik. Képzőművészként azonban felszabadultan kalandozhat a képzelet és az alkotókedv. Más kérdés, hogy a fantázia száguldásait is szigorú – ámbar titokzatos, alig felismerhető – külső-belső rend diktálja. Jó szerencsénk, hogy e kiállítás nem kényszerít láthatatlan törvények kutatására, mert a látvány élmenye részben önmagában is feltárja és rejti mindannyiunk titkait.

**József Román
On Géza Németh's Art, 2001**

If we were to give credence to the idea of the dualist categorization of art philosophy, we would find that Géza Németh's exhibition faithfully represented both concepts. In the human intellect, the view of the world can manifest itself as the law, as absolute order; alternatively, it can also appear in the form of incomprehensible chaos and anarchy. Take, for example, the tragic transformation of a human face, almost turned into stone shaped by nature: a creature tormented by doubts, by its own environment, by the world – our own transformation from cradle to grave, our sufferings almost in the manner of Christ – but this time without the hope of redemption. Yet, the image compels us to repeat the question: "Where are we coming from? Who are we? Where are we going to?" Have we lost our way in the vastness of the universe? This could have been one of the possible interpretations of the series of paintings, if it had not been for Moses' stern warning, which we are able to sense with all its gravity. His personality and his expression radiate the law that will lead mankind out of its present state of uncertainty. It was from the celestial spheres of nature, of God, that the COMMAND descended. The strict order that guarantees the peaceful coexistence of human society. The law of the order... Through such strange signs, Géza Németh's art unites – synthesizes – the contradiction and the two philosophies of mankind and the universe. I only mention it in passing that the artist's life, his civil profession, is characterized by the same apparent duality. As an architect and a constructor of buildings, he must obey the firm laws of physical matter, of the natural world. As an artist, however, he can let his creativity and imagination roam free. It is a different matter altogether that the flights of his imagination are dictated by a strict – although mysterious and hardly recognizable – order, external as well as internal. It is our good fortune that we are not under duress to discover these invisible laws ourselves, because the visual experiences themselves can reveal as well as conceal the secrets of all of us.

Arc-tér

(sorozat)

Kiállítva: 2000. Vigadó Galéria, Budapest
Megnyitotta: Szemethy Imre képzőművész
Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Face-Space

(series)

*Exhibited 2000, Vigadó Gallery, Budapest
Opened by Imre Szemethy, artist
Essay by Katalin S. Nagy, art historian*



NG FESTŐ / GN PAINTER



NG KÖLTŐ / GN POET



TL SZOBRÁSZ / LT SCULPTOR



S. N. K. SZOCIOLÓGUS /
K. S. N. SOCIOLOGIST



MP ÉPÍTÉSZ / PM ARCHITECT



PÁR / COUPLE



KK FESTŐ – KK PAINTER

Arc-Tér

2000-ben a Vigadó Galériában a *Stációk*-sorozat mellett Németh Géza kiállította a hét darabból álló, 1995–1994-ben készült *Arc-Tér* című sorozatát is. Mindegyik festmény horizontális, vízszintesen megnyújtott, vászonra készültek akrillal. A méretük azonban nem egyforma, mint a legtöbb sorozatban. A hétből kettőnek a hossza is eltérő, ötnek 200 cm. Háromnak megegyező a magassága, négynek különböző. A méretbeli különbségek a szerepek különbözőségére utalnak.

Portrészorozat, a címekben szereplő kezdőbetűk alapján akár azonosíthatók volnának a modellek, akikről Németh Géza fotósorozatokot készített, s a fényképek jelentették a kiindulópontot a festményhez. A nevek kezdőbetűje mellett a címben a modell foglalkozása szerepel, fogódzóként a képeken belüli utalásokhoz. Már a címválasztás ilyen módja is jelzi, hogy egy-egy portréban a festőt egyszerre érdekli az individuális, az egyéniség, de a típus, a tipikus is. A centrális elrendezés az arca, az arcon megjelenő karakterekre fókuszál, ám a tágas környezetnek is fontos a szerepe a személyiség megközelítésében.

Az első kép *K. K. festő* (1997, akril, vászon, 147 x 190 cm) portéja. Az előtérben ülő figura koncentráltan figyel valamit, összekulcsolt kezei is az arc meditatív, gondolkodó jellegét hangsúlyozzák. Az őszülő szakállú, hajú korosodó festő egy háromszögbe van belekomponálva, ez a geometrikus forma többször is ismétlődik a háttérben. Reneszánsz szentképeket komponáltak így, a festőművész szakrális tevékenységére utalhat Németh Géza. Balról s jobbról mintha egy-egy palettára emlékeztetnének a formák (a mesterség címere), a háttérben három elmosódottabb alak, női arc, s talán távolabb egy negyedik is kibontakozik. Festő és múzsái, festő és modelljei, a személyes világ, mely körülveszi az alkotót.

M. P. építész (1997, akril, vászon, 130 x 200 cm) szigorú, szemüveges arca is középpontban van, belefeszül a térbe, s körülötte abroncsként épületelemek, foglalkozásának kellékei. Az erőteljes szerkezet az építész tevékenységére utal, szinte özszeroppantják az elemek, satuba fogják, nem

Face Space

In 2000 Géza Németh had his series of seven paintings entitled Face-Space (1994–1995) exhibited along with the Stations of the Cross-series in Budapest' Vigadó Gallery. Each piece is horizontally elongated, painted in acrylic on canvas. Unlike in other series by Németh, the picture sizes vary: only five of the seven run into the length of 200 centimetre, and only three are of the same height, as the differing roles demand differing sizes.

In the portraits every protagonist could be identified by the initials of the models who the painter had taken photos of as a point of departure for the paintings. The monograms are added by a profession in the titles thus helping the viewer to interpret the compositional elements of the paintings. As the titles themselves suggest, the painter seeks to find the individual, the personality but also the typical, the unifying in his portrayals. The central arrangement focuses on the face and the character represented, but the spacious picture surface around it is of similar importance in describing features of character.

The first portrait is that of Painter K. K. (1997, acrylic on canvas, 147 by 190 cms). The person seated in the foreground is seriously concentrating on something, his clasped hands enhance the meditative and contemplating effect of the face. The ageing painter with greying hair and beard is closed in a triangular compositional elements, which reappears more than once in the background. By applying the composition of Renaissance devotional pictures, Németh may wish to indicate the sacral nature of the painter's activity. The forms on both sides resemble palettes, the sign of the profession, in the background three figures emerge faintly, and a fourth in the distance – the personal world of the artist: the painter and his muses or models.

Architect P. M.'s stern spectacled face (1997, acrylic on canvas, 130 by 200 cms) is set against a compressing space of construction elements, the paraphernalia of his profession. The strong construction, obviously a direct attribute, is crushing



SNK SZOCIOLÓGUS / *SNK SOCIOLOGIST*
1997. Budapest, 145 x 200 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

eresztik. Szemüvegének kék kerete mögött piros foltok élesen figyelő kék szeme körül. Felülről kék-szürke fémforma lóg be, szinte fenyegeti koponyáját.

A harmadik festményen *N. G. költő* (1996, akril, vászon, 130 x 200 cm), a két férfiportré után egy középkorú nőé. Az előző kettő szembenéz a nézővel, ő profilban látható, középtől jobbra eltolva (csaknem aranymetszésben). Háttal a jövőnek, szemben a múlttal, hosszú szipkájában cigarettával, emlékezik. Kalapja, sála szerint idejét múlt figura, akit nem konkrét környezet vesz körül, mint a festőt és az építésszt, hanem nonfiguratív közeg, áramló festékfoltok, színek – álmok, képzelgések – kavalkádja. Ez a sorozat legszínesebb darabja s talán a legérzelmesebb is. A színes amorf háttér mesél igazán a személyről.

A *Pár* (1996, akril, vászon, 130 x 200 cm) a sorozat legfurcsább darabja. A kedves, szelíd, romantikus asszony fölé magasodik a meglehetősen csúnyának, durvának ábrázolt férfi, s tragikus ket-tősüket még inkább ijesztővé teszi a kompozícióból szinte kiszorított sötét figura, akiről nem tudni igazán, hogy kicsoda. A rosszarcú férfi árnyéka, a férfi egy korábbi mellképe vagy az örökös harmadik, minden párkapcsolati téma? A központi szereplő kétségtelen a férfi, akinek teste hasonlít azokhoz a Németh Géza-festményeken lévő megoldásokhoz, amikor nem dönthető el pontosan, hogy az ábrázolt jelenség élő vagy élettelen-e. A ruha gyűrődései mintha sziklák repedései volnának. A már-már testetlennek ható figura a jobb oldalon mintha nem a valóságban kötődne a párhoz, fantom-lény, de arca semmivel sem szimpatikusabb, mint a férfi torz, szinte beteges vonásai. A két lénynek mégis egymáshoz van köze, és kevésbé a nőhöz, aki csak elviseli őket. A kék háttérben gomolygó vörösesbarnás foltok is valami tisztázatlanságra utalnak, az árnyfigura mögött sötét színre váltanak. Németh Gézának e festmény alapján meglehetősen lesújtó a véleménye az emberi kapcsolatokról.

Az ötödik festmény *N. G. festő* (1996, akril, vászon, 136 x 168 cm) címet viselő önarckép. Ez a kép a legkisebb méretű a hétből. Önmagát is középre helyezi, mint *K. K. festőt* és *M. P. épí-*

and gripping him in a vice, not letting him go. Behind the blue glasses patches of red are accentuating the sharply watching blue eyes, while a sharp bluish-grey form is threateningly close to his forehead.

The follow two men in the series, Poetress G. N. (1996, acrylic on canvas, 130 by 200 cms) is the portray of a middle-aged woman. While the man face the viewer, she is showing her profile on the right field of the painting, nearly in golden section. With her back to future, facing the past she is contemplating bygone times with a long cigarette-holder in her hand. Her hat and shawl suggest how outdated she is; this person is not surrounded by the palpable environment of a painter or an architect. Her world is a non-figurative cavalcade of streaming colours and patches of paint, dreams and illusions.

The Couple (1996, acrylic on canvas, 130 by 200 cms) is the most puzzling piece in the series. We see an ugly and rude man towering above a nice, sweet romantic lady. The tragic air created by the couple is made even more menacing by a dark figure, an unknown person nearly pressed out of the composition. Could he be the ugly man's shadow, a portrait made of him earlier, or the 'third one', the monster in every couple's relationship? The central figure is no doubt the man whose body recalls the manifestation in so many of Németh's paintings: you cannot tell if it is a living or a lifeless figure. The apparition on the right side that seems to have no solid body is not connected the couple, his phantom-face is not any more likeable than the malformed features of the male protagonist. Yet the two men are related more to each other and less to the woman, who is only there to tolerate them. The reddish-brown twirling patches turning dark behind the phanto, suggest an air of obscure conditions to stand for, perhaps, the painter's devastating opinion of human relations.

The fifth portrait is that of Painter G. N. (1996, acrylic on canvas, 136 by 186 cms) , the smallest in size of the series. The painter's own figure is placed in the very centre as are Painter K. K. and Architect P. M., but the dimensions are smaller



MP ÉPÍTÉSZ / *MP ARCHITECT*

1997. Budapest, 130 x 200 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

tészt, de kisebb, mint az a kettő, s tágasabb a környezet. Az arc zöldessárgája és zártsága megerősíti a *Pár* című kép kapcsán mondottakat. Szomorú arc, befelé forduló, egyszerre kislány és öregemberes. Nem követi az önarcképfestészet standard megjelenítési formáit azáltal, hogy a háttérrel növeli szélesre, magasra, a mellkép szinte csak a harmada környezetének. Az arcon megjelenő fehér fénypontok ellentételezik a nagyméretű háttér sötéttségét. Háttul a szürkéből, feketéből előtűnő vörös formák mintha betűtöredékek volnának, üzenetek, jelzések, különös hatást keltve a sárgászöldes arc mögött. Ez az önarckép az 1978-ban több színnyomatban készült *Önarckép*hez viszonyítva nemcsak a közben eltelt csaknem két évtizednyi idő miatt más, nemcsak érettebb, de keserűbb is, mint az akkor 34 éves fiatalember.

T. L. szobrász (1996, akril, vászon, 130 x 200 cm) portréja mintha egy triptichon előtt állna, melynek bal és jobb oldali tábláin a szobrász figurái, balról furcsa, eltorzult figura, jobbról két tekintet nélküli arc. A háttér kék, a szobrász sovány alakját, beesett arcát is kék kontúrvonalak tartják össze. Légies, égi lény, ellentétben a háttér a cserépszobraival, gólemeivel, agyagembereivel. Akik ismerték a szobrászt – s mivel 2007 nyarán meghalt, így talán megnevezhető –, Thury Leventét, azok számára egyértelmű, magyarázatot sem igényel, hogy a földszínű szobrok készítője miért kék színű a róla készült portrén.

Végül a hetedik festmény *S. N. K. szociológus* (1997, akril, vászon, 145 x 200) címet viseli. Háromnegyed alakos ülő nő portréja, háromnegyedig látszik a balra forduló, kicsit ázsiai jellegű arc. Fekete haj keretezi a sápadt arcot, itt is a kék a domináns szín, feltehetően a szellemi foglalkozásra utalva. Az egész festmény kékben van tartva, ez a kék az intellektus, az elmélkedés kifejezője, ugyanakkor a transzcendencia szimbóluma is. A kék szín a keresztény mitológiában és távolibb kultúrákban is a női princípium színe, itt ugyanazt erősíti, amit a test s arc festésekor alkalmazott formák. Balra a háttérben egy markáns, szemüveges férfiarc, kissé szurreális, képzeletbeli, alul egy festőállvány, egyértelműen a rejtőző férfi

and the space around him is more airy. The greenish-yellow face evokes similar feelings as the man in The Couple. A sad, introvert face, which might equally belong to a boy or an old man. By increasing both dimensions of the background, the painting sharply differs from ordinary portraits, here the half-length presentation takes up only one-third of the whole surface. The darkness of the huge background is counterbalanced by the white patches of light on the face. The red forms that grow out of the greyish black surface seem to be fragments of letters, messages or signs creating a strange effect behind the face. This self-portrait differs significantly from the one that came out in different colour prints in 1978, as this one is more mature and bitter than the one reflecting the features of a 34-year old young man twenty years earlier.

Sculptor L.T (1996, acrylic on canvas, 130 by 200 cms) is portrayed in front of a triptych with the copies of figures created by the artist on the two side panels. On the left there is a distorted body, the two faces on the right seem to have no sights. The thin figure and swollen face of the sculptor are held together by blue contouring lines against the blue background. He is an airy, other-worldly being in contrast to his earthenware sculptures, golems, clay men. Those who knew the artist, Levente Thury, whose name now can perhaps be revealed as he passed away in 2007, will need no explanation to accept that the creator of earth-coloured sculptures is painted blue in this portrait.

The seventh piece, a three-quarter length portrait of a woman is entitled Sociologist K. S. N. (1997, acrylic on canvas, 145 by 200 cms). The seated figure with a face of an Asian touch is turning to the left. Her pale face is framed by blue hair, the dominant colour of the painting to refer to the model's intellectual preoccupation. The general bluish tone is to symbolize the intellect, contemplation and a transcendence. As applied in Christian and in more distant mythologies, blue is the colour of female principle. In a surrealistic, imaginary fashion a sharp-featured man's face emerges in the background, the easel beneath



TL SZOBRÁSZ / LT SCULPTOR

1996. Budapest, 130 x 200 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

tartozéka. Jobb oldalon könyvespolc könyvekkel, felette valószínű festmény a falon. A formák elmosódottak, inkább csak jelzik a környezetet. Hasonlóan erősen karakterisztikus ábrázolás, mint *T. L. szobrászé*.

Németh Gézát mindig is érdekelte az emberi arc, a különféle karakterek festményen történő megjelenítése. 1989–1990-ben festett, 16 képből álló *Diktátor* című sorozatán is a szerepből következő arcváltozások foglalkoztatják. Az *Arc-kép*-sorozatból öt művészarc: festő, építész, költő, szobrász és önmaga. Talán ettől is erős gesztusokon s a konkrét látványon túl a festőiségre koncentrálna.

2007

S. NAGY KATALIN

undoubtedly belongs to him. Above the bookshelf packed with books there hangs a realistic painting. The blurred figures are but indications of the real surroundings. This representation is as markedly characterising the model as that portraying Sculptor L. T.

Géza Németh has always been concerned with rendering human faces and characters in his paintings. When he created his cycle Dictators, his main interest was the human face as changed by human roles. Five of the models being artists themselves in the Face Space-series could have been urging for the painter to focus on painterly values beyond actual representation. .

2007

KATALIN S. NAGY



NG KÖLTŐ / GN POET

1996. Budapest, 130 x 200 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

**Nagyszeptim, 2000,
vagyis a műfajváltság túszyökerei
(háttérkutatás)**

A triszekcionárius világméretet gyakran produkál sültporos nehezkű kísérleti mutatót, mitől még a vektóriapallér is talpával dicséri a napot.

Németh Géza alkotómódszerében épp fordított irányultsággal találkozunk, midőn a tekéző lángelme lamino-faktorát észleljük, hisz legújabb festményciklusában a mélytudat óceánárkaiból folyvást türemelő tektonikus arcvidék helyreplanizált vonásai a Teremtés bordafaragás előtti állapotát jelzik.

(Stációk)

Ismeretterjengésen nevelkedett szemléletünk e kubiko-genezis mögött a passzázskultúra észlelő-bimbóit gyanítja, másfelől – altamériai modifikációtól hajtva – kérdi: nyugton kerengtető pipaszár-e a morfogenetikai mező pásztorcöveke, vagy a kiszámláltság sóhajával rezgő hajnali agykáprázat?

Ellenvető természeténél fogva Németh Géza hajlik az egyetemes változás és a behatárolt idő közti feszültség vezuvián nyomatékkal való bemutatására, ily eredményű stílfarmájának tágitott mércéje az eltagadott békepontokra termetkövezéssel válaszoló nano-lingvisztika, piktúrájának uralkodó textúrája jelen napig érvényes végső fokon egy Mandelbrot-halmazra rímelő fantazmai szövedék (tompult szegélyű álomtöredék), melyben az „in urbe” lappangó figurás dikció a korszakfogalomnak keresztbtévő nem lineáris függvény pozitív behelyettesítésének következménye,

népiesen mondva a háznyugvást riasztó kisplanéta végrül való ugrasztása.

Bizományi túlságtól vezéreltetve e négy kézzel habart bútorozatlan csomagter szín- és formalakzataiból akár a monometria csökkent dimenzióját is érzékelhetjük, melyben a tetszőleg növelt kromatikus bála pompatakarékon nyugvó jövedékből lélekre gerjedt épületanyagra tippelni már lendkeréksürgés, legyen az bár a gölemre esküdt kemencegazda gyurmapiszmelő rémtornájának terméke vagy a delezőjére hágó magfizikum hőpontokból konstruált jánuszeleje.

Bővített képtereinek logikai felosztásában a többszöri vonatkozásokra épülő külön-stabilizált felharmónia érvényesül, hol rejtvényes szubsztanciáktól környékezve mintegy a neki-dúsult fellegi prepotencia fókuszában kapjuk a spontán zavargó alakzat/személy lenyomatát.

Dialektizált portréinál a helyzetfikció lényege a plútói közeg iramforgása (konvekciója), ez magyarázza abbéli szándékát, hogy a településgimnasztika zárt eszméire válaszol a műveiben mindig is fellelhető, hírnagyástól és divatklímától mentes rekontra elemeket hangsúlyozza.

A futvatermők idommegörzőjéből vászonra citált közeli barátainak – csakúgy, mint beáramló félpármagunknak – kuriális idegeit oly tárgyon edzi, mely a heteronómia kátéja szerint felnövelt esztelen korpuszculák összebékítéséből származik, így festői világát elemző zárthelyi kultuszcsörténk lényege, hogy altrum-tantum megfigyelt jellemrajzai nyugalmi potenciáljának elkönyvelése után a látóterünkben továbbra is versengő tökélyvariánsokat döntetlenre adjuk.

SZEMETHY IMRE

Arizona

(sorozat)

Kiállítva: 2000. február 19. – március 12. Szoboszló Galéria, Hajdúszoboszló

Megnyitotta és rendezte: S. Nagy Katalin művészettörténész

Kiállítva: 1996. december 5. – 1997. február 9.

Northern Arizona University Art Museum and Galleries, USA

Megnyitotta: Joel Eide múzeum igazgató

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Arizona

(sorozat)

Exhibited February 1, – March 12, 2000, Szoboszló Gallery, Hajdúszoboszló

Opened and curated by Katalin S. Nagy, art historian

Exhibited December 5, 1996 – February 9, 1997

Northern Arizona University Art Museum and Galleries, USA

Opened by Joel Eide director of the museum

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



TÁJKÉP / LANDSCAPE



CORPUS



MESA



INDIÁN MADÁR / INDIAN BIRD



ZION



SIVATAG / DESERT

Arizona, 1995–1996

A sorozat hat festményből áll.

Mi juthat eszébe a magyar nézőnek az *Arizona* cím, hívószó olvastán? Feltehetően mindegyiknél a Grand Canyon, ez az egyedülálló képződmény a Földön, leírhatatlan formájú, színű hegykoszorúival, olyan panorámával, ami szavakkal visszaadhatatlan. S a Colorado folyó, a Nemzeti Park, az indiai rezervátumok és a mexikói határ.

Életrajzi tény: Németh Géának 1994-ben is volt kiállítása Arizonában a Northern Arizona University Art Museum and Galleries rendezésében. A kiállításról 1994 novemberében írás is jelent meg az Arizona Daily Sunban (Alan Petersen: Artist Portrays Human Spirit).

Az 1995-ben, 1996-ban készült sorozat az 1994-es utazások élményéből fakadt. Az első kép a *Sivatag* (1995, akril, vászon, 130 x 200 cm) első látásra egyiptomi utalásokkal teli: az előtérben lévő hatalmas élénk színű hegy formája a szfinxet idézi, a középtérben lévő két képződmény a megkopott piramisokra emlékeztet. Ezek az utalások fontosak Németh Géa képi világában: így köti össze a jól ismert formákat, környezetet (Egyiptom) számunkra alig-alig vagy csak kevésbé ismerttel (Arizona), s ami még ennél is fontosabb: a természeti környezetet az ember által teremtettel. Az alkotóelemek ugyanazok: kő és homok. A színek is hasonlóak: égetett szíenna, barna és a világossárgák változatai a csaknem fehértől a majdnem zöldig. Legfőbb szereplője pedig az idő, mely egyformán bánik a valaha, évmilliókkal ezelőtt létrejött természeti építményekkel s a pár ezer éve az ember által teremtett, messze az emberi léptéket meghaladó szimbolikus jelentőségű építményekkel. S épp azért, mert az ember által létrehozott szimbolikus tartalmú, hajlamosak vagyunk beelátni a léptéktelen sivatagba, hegyóriásokba, katlanokba, kráterekbe mindazt, amiért az ember emelt létesítményeket.

A *Corpus* (1995, akril, vászon, 132 x 103 cm) a sorozat második darabja. Elképesztő méretű csonka emberi testnek tűnik ez a hegyóriás. Ilyenkor s ennek láttán könnyen érthetővé válik, miért hitték a legkülönbözőbb kultúrákban külön-

Arizona, 1995–1996

The series is constituted by six paintings.

What might the title Arizona evoke in a Hungarian viewer's mind? Presumably the Grand Canyon, this unique formation with its rings of mountains of inenarrable colours and forms and a panorama that no word can describe. The River Colorado, the National Park, Indian reserves and the Mexican border.

It is a biographical fact the Németh had his first exhibition at the Northern Arizona University Art Museum and Galleries in 1994, which was reviewed by Alan Petersen in the Arizona Daily Sun ("Artist Portrays Human Spirit").

The series painted in 1995–96 were born from the experience of the trip in 1994. At the first sight Desert (1995, acrylic on canvas, 130 by 200 cms) suggests impressions of Egypt; the enormous bright mountain in the foreground resembles a sphinx, while the two formations in the middle ground evoke abraded pyramids. Németh applies these allusions to connect well-known form and views (Egypt) with ones we vaguely or hardly known (Arizona), and, what is even more important, natural environments with manmade one. They are composed of the same elements: stone and sand. Even their colours are similar: burnt sienna, variations of brown and light yellow ranging from white to nearly green. The protagonist is time, which shows no differences in treating the formations created by nature millions of years ago and the symbolic structures of sizes surpassing human scales that man created thousands of years ago. It is exactly the symbolic nature of man-made structures that makes us visualize them in the unscalable deserts, gigantic mountains, basins and craters.

The second piece of the series is Corpus (1995, acrylic on canvas, 132 by 103 cms). This enormous mountain resembles an incredibly huge, mutilated human body. This vision explains while all those different tribes and nations of



TÁJKÉP / *LANDSCAPE (ARIZONA SERIES)*
1995. Budapest, 135 x 200 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

féle vallású, hiedelmű népcsoportok, hogy az ember számára láthatatlan istenek a magas hegyekben laknak (például az olümposzi istenek Olympia ködfelhőbe burkolózó hegyei között az emberek számára megközelíthetetlenül). Még egy utalást feltétlen meg kell neveznünk: azokat a termékenység idolokat, amelyek évezredekkel megelőzték a szobrászatot. A *Willendorfi Vénusz* még egy arasznyi sincs (12 cm), mégis monumentálisnak tűnik szándékának és funkciójának megfelelően. Nem véletlenül *Corpus* a címe a festménynek, a sorozat egyetlen függőleges formátumú darabjának. A forma maga is a magasba, az ég felé törekvő. A *Corpus* (a test) megnevezés önmagában is utalás, a keresztény festészetben a krisztusi testre, a kereszten kínhalt szenvedő isteni-emberi testre utal.

Kilenc évvel később, 2004-ben megjelenik a kereszt, a Keresztre feszített Jézus képépítő elemként az *Imaginárius terek* című sorozat huszonegy darabja közül négy festményen (*Labirintus*, 2004; *Rétegek*, 2004; *Törött Corpus*, 2004; *Találkozás*, 2004). Ezekből egy címében is részben hasonlít az *Arizona*-sorozat *Corpus*ára.

A festmény színei is olyanok, hogy hajlamosak vagyunk elhinni, a megkövült test, a hegyóriás szinte él, lélegzik. Ezt a feltételezést erősítik meg a kontúrvonalak is. Az már csak az emberi képzelet antropomorf kötöttsége, hogy a hegytetőt hajlamosak vagyunk kalapos arcnak vélni, szemeket, száját emberi arcvonásokat beelátni. A képiség lényege ez a fajta metamorfózis.

A sorozat harmadik darabja folytatja ezt a játékos kihívást *Indian madár* (1995), akril, vászon, 130 x 220 cm) a címe valóban madárfejnek látszik a hegytetőn. Totemisztikus madárfejnek az indiánok hite, képzeletvilága szerint. Tömör szikla végződik így s körülötte is sziklák, súlyos kövek zártan, keményen. A fej ugyanakkor megint visszautal korábbi Németh Géza-festményekre (*Holografikus tér*, 1990–1992). Ez a folytonosság a biztosíték arra, hogy az életmű különböző korszakai, szakaszai egymásra épülnek.

Az *Arizona*-sorozat következő, negyedik darabja a *Tájkép* (1995, akril, vászon, 135 x 200 cm), talán a legszorosabban kötődik ahhoz a lát-

the variegated civilisations believed to have their invisible gods residing high up in the hills (as did the gods of Olympia among the hills clad in fog never to be approached by humans). An other striking allusion is that to fertility idols created thousand of years before sculpture was invented. No matter how the Venus of Willendorf is smaller than a span of the hand, 12 cms that is, the intention behind and its function make it look like monumental. The title of the only vertical painting in the series is by no means accidental. The form is reaching out high in the sky, while the word Corpus is a reference to the body of god-man Christ tortured to death on the crucifix in Christian painting.

Nine years later, four painting (Labyrinth, 2004; Layers, 2004; Broken Corpus, 2004; Encounter, 2004) is the series Imaginary Spaces feature the crucifix and Jesus Crucified. One of them accentually recalls the Corpus of the Arizona-series.

The colours and the contouring lines in the painting help us look at the petrified body, the gigantic mountain as a living, breathing organism. Given the anthropomorphic nature of human imagination, we tend to project eyes, a mouth and other part of a face into it and see the top of the mountain as a head with a hat. Here the visual effect is created by this kind of metamorphosis.

The third piece, Indian Bird (1995, acrylic on canvas, 130 by 220 cms) is an other playful challenge with a mountaintop that is exactly like a bird, a totemic bird's head in Indian beliefs. Actually it is the top of a massive cliff closed up in the circle of heavy rocks. The head recalls earlier paintings by Németh (Holographic Space, 1990–1992). In his oeuvre continuity is granting the consequent layering of the different creative periods.

The next piece in the series, Landscape (1995, acrylic on canvas, 135 by 200 cms) may come closest to the view every traveller is face with in



CORPUS / CORPUS (ARIZONA SERIES)
1995. Budapest, 132 x 103 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

ványhoz, amelyben a Grand Canyonon keresztül utazók részesülnek. Leginkább ez az, még ha a bal oldali térrészben látható réteges hegy is a középponti motívuma a *Sivatag* (1995) című festménynek és a háttérben itt is megtalálhatók azok a formák, amelyek a *Sivatagon* piramisokra emlékeztettek. Itt nem azok, hanem hegyvonulatok a középtérben, melyekre rávetül az ég, a háttér súlyos szürkéből. Az előtér rétegzett képződményei vörösek földszínekkel tompítva, s a két súlyos tömeg között egy különös szürke alakzat. Kétségtelenül antropomorf forma a hatalmas kiterjedésű hegyóriások közé húzódva. A festésmód sok helyütt lágy, lazúros, a szemérmes festő itt szabadon hagyta megnyilvánulni meghatottságát a természet lenyűgöző, fennséges mivoltától. Nemcsak a szerkezet érdekelte, hanem az érzések is, amit a különös látvány a méreteiben parányi emberben kiválthat.

A *Zion-kanyon* (1995, akril, vászon, 140 x 140 cm) a sorozat ötödik darabja. Szinte mintha templom, emberi építmény volna, mintha valakik rejtélyes módon a hegyek közé tervezték volna, akárcsak a sorozat utolsó, hatodik darabját (*Mesa*, 1995, akril, vászon; 132 x 203 cm). Hol a határ természet és teremtett között? Hol a határ valóságos látvány és a belelátott, belevetített között? Ezeket a kérdéseket érdemes újra és újra feltenni, feszegetni a választ és a képi nyelv segítségével bizonyítani a kérdések létjogosultságát.

Az *Arizona*-sorozat mind a hat darabja már itthon készült Budapesten, Németh Géza műtermében. Nyilván számos fotó rögzítette az utazás során látottakat, hegyvonulatokat, hegyormokat, kanyonokat, az egymásra rétegződő sziklákat, az emberi világhoz hasonló részleteket, mindazt, amiből könnyen asszociálhatunk közvetlen környezetünk jelenségeire. A fotókon rögzített alakzatok, formák aztán a nagyméretű vásznon a festés során képező elemmé változnak.

Van egy szokatlan mozzanat az *Arizona* sorozatban, ami nem jellemző Németh Géza sorozataira: mind a hat festménynek más a mérete, a formája.

Grand Canyon. It is the most direct print of the experience, even if we saw the layered mountain before as the main motif of Desert (1995), and the forms resembling pyramids there feature in the background here as a chain of mountains in the middle ground darkened by the heavy grey colour of the sky. The red of the layered formation in the foreground are softened by earth colours, a strange grey formation – undoubtedly an anthropomorphic shape between gigantic mountains – is flanked by two heavy bodies. The paint handling is soft, glazing as this one time the modest painter allowed his fascination over the grandeur and of nature come to the surface. Besides the structures, he is interested in the emotion evoked in a tiny little human being by the compelling spectacle.

Zion Canyon (1995, acrylic on canvas, 140 by 140 cms) suggests a manmade structure, a temple designed to hide among the mountains similarly to the last piece of the series, Mesa (1995, acrylic on canvas, 130 by 200 cms). Where is the border between nature and man-made creation? Where is the border between what the eye really sees and what human mind projects into the view? These questions should be asked repeatedly, and harping on the answer use visual language as a tool to justify the questions.

All the six pieces of the series were painted back home, in Németh's studio in Budapest. He must have had innumerable photos taken during the trip of mountains, crests, canyons, cliff layered upon each other and fragments resembling the human world – any form that offers easy association with our close environment. The forms and figures recorded on the celluloid were then transformed into components of the large-size paintings.

What is unusual in this series of Arizona is the differing sizes of the paintings. Corpus is vertical (132 by 103 cms), Zion Canyon is



INDIÁN MADÁR / *INDIAN BIRD (ARIZONA SERIES)*
1995. Budapest, 130 x 200 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

A *Corpus* álló kép, (132 x 103 cm), a *Zion kanyon* négyzetes (140 x 140 cm). A többi négy ugyanúgy horizontálisan komponált, de egymástól is kicsit eltérőek a méretek. Egy olyan tudatosan építkező, intellektuális kontrollal alkotó festőnél, mint Németh Géza, ez nem lehet véletlen. Nyilván a táj a szokatlansága, a megszokotthoz képest nagyon eltérő látvány vonta magával a méretek különbözőségét.

2007

S. NAGY KATALIN

quadratic (140 by 140 cms). The rest have landscape forms but with different sizes. With an intellectual type of painter so closely controlling his creative processes this new element cannot be accidental. The differing sizes must have been evoked by the extremely unusual nature of the view and experience.

2007

KATALIN S. NAGY



SIVATAG / DESERT (ARIZONA SERIES)

1995. Budapest, 130 x 200 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Testament (1993–1995)

Kiállítva: 2000. február 19. – március 12. Szoboszló Galéria, Hajdúszoboszló

Megnyitotta és rendezte: S. Nagy Katalin művészettörténész

Kiállítva: 1995. október 10. – november 11. Körmend Galéria, Budapest

Esszét írta és rendezte: S. Nagy Katalin művészettörténész

Megnyitotta: Wehner Tibor művészettörténész

Kiállítva: 1995. január 13. – február 5. Újpest Galéria, Budapest

Esszé: Wehner Tibor művészettörténész, rendezte: S. Nagy Katalin

Kiállítva: 1994. április 13. – május 11. Moszkva, Magyar Kulturális Központ

Esszé: Thury Levente szobrász

Testament (1993–1995)

Exhibited February 19 – March 12, 2000, Szoboszló Gallery, Hajdúszoboszló

Opened and curated by Katalin S. Nagy, art historian

Exhibited October 10, – November 11, 1995 Körmend Gallery, Budapest

Essay by Katalin S. Nagy, art historian

Opened by Tibor Wehner, art historian

Exhibited January 13 – February 5, 1995, Újpest Gallery, Budapest

Essay by Tibor Wehner, art historian, curated by Katalin S. Nagy

Exhibited April 13 – May 11, 1994, Moscow, Hungarian Cultural Center

Essay by Levente Thury, sculptor



ZÖLD ANGYAL / GREEN ANGEL



SZENT ÁLLAT / SACRED ANIMAL



PRÓFÉTA / PROPHET



TORZÓ / TORSO



MÓZES / MOSES



ÉVA / EVE

Testament, 1993–1994

A legújabb, 1993–1994-ben festett képek részben folytatásai az előző korszakok felfedezéseinek (*Próféta*, 1993; *Mózes*, 1994; *Torzó*, 1994; *Zöld angyal*, 1994; *Tapír*, 1994; *Fennakadva*, 1994), részben új út keresésének dokumentumai. Utolsó, 1994-ben készült képeivel visszatér a '80-as éveket megelőző időszakhoz. Bibliai témájú sorozatba kezd (*Zöld angyal*, 1994; *Próféta*, 1994; *Mózes*, 1994). Mózes személye régóta foglalkoztatja: újraolvasta Thomas Mannt és Freudot. A regényt realiztikus részletei, Freudot új aspektusai (a zsidóság) miatt. Saját Mózes-képéről azt mondja: „a látszólag realiztikus részletek: vizuális csapda”.

Németh Géza azáltal is kapcsolódik korunk jellegzetes festőmagatartásához, hogy folytonosan kísérletezik a képteremtés technikai feltételeivel, a végső felületre felvitelt igen aktív előmunkálatok, próbák készítik elő. A képlétrehozás folyamata nem a vásznon indul: a festő új és új eljárásmodot alakít ki, különféle fázisokat iktat be a képelgondolás és – kivitelezés közé. Az előkészítés szakaszában – több periódusban – fontossá válik a fotó, a plasztika. Nemcsak a festmények értelmezését, hatását segíti, hogy az egyes darabok egy sorozat részei: a festést megelőző szakaszokban is sorozatok, variációk készülnek a plasztika, a fotó, a papírkép segítségével. Folytonos figyelem, alakítás, szellemi izgalom, kézműves tevékenység és intellektuális kontroll, aktivitás, cselekvő viszony a festő és a festmény, a festészet között.

Transzformációk egész sora a gondolat születésétől a kép megszületéséig. A kép, a kész mű par excellence festmény, „teljes egész”, önmagában létező vizualitás, mégis fontos, hogy a képteremtés nemcsak a festés maga, nemcsak a vásznon történik, hanem a munka, a festést megelőző szakaszok folyamatában, az akciókban, a farost vagy vásznon elé állás előtti időben, a közties termékek létrehozásában. Igen tudatos a megelőző munkaszakasz, és tudatos a sík felületen a festékrétegek technikai kivitelezése is.

A visszavonult, defenzív alkotói magatartás, a közvetlen világtól, a potenciális befogadóktól elfordulás velejárója a '70–80-as években alkotó művészek alapállásának: ódzkodnak a politikától, a szociológiától, minden társadalmi beavatkozástól. Csak a művé-

Testament, 1993–1994

The pictures from 1993 and 1994, partly continue the discoveries of the previous periods (Prophet, 1993; Moses 1994; Torso, 1994; Green Angel, 1994; Tapir, 1994; Getting Stuck, 1994). They are partly the documents of the search for new paths. With his last pictures of 1994, Géza Németh returned to the period prior to the 1980's. He began a series on biblical themes (Green Angel, 1994; Prophet, 1994; Moses, 1994). Having been interested in the personality of Moses for a long time – and re-read Thomas Mann and Freud. He liked Mann's realistic details and Freud because of his work concerning Jews.

Géza Németh relates to the artistic attitude of our time through his continuous experimentation with the technical conditions of creative work. Active preparatory stages and probes precede the final treatment of the surface. The creation of a picture does not begin on the canvas: the painter brings about newer and newer procedures and inserts various phases in-between the planning and the creative stage. In the preparatory phase – in several of his periods – photography and plastic works are extremely important. Interpretation is made easier by the serial arrangement of the paintings. Géza Németh is characterized by continuous attention, remodelling, intellectual excitement, craftsmanship, intellectual control, and the active relationship of artist to the work of art.

He has been working with a whole series of transformations from the birth of an idea – through the creation of the art work. The picture, the completed art work, is a painting “par excellence”, a completed whole. Painting is longer and more complex than that. It takes place in the process of various “preparatory” stages – in the actions – in the artist positioning himself in front of the canvas, and in the creation of interim products.

In the 1970's and 1980's, the artist's quiet, defensive behavior and alienation from the surrounding world and the potential spectators was a common philosophy of the artists who were



PRÓFÉTA / *PROPHET*

1993. Budapest, 140 x 140 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Körmendi & Csák gyűjtemény / *Körmendi & Csák collection, Budapest*

szet, maga a képteremtés fontos, az expresszió, azaz a kifejezés. Művészet és befogadó, művészet és társadalom helyett maga a művészet a lényeg az önmagát egyre inkább személyisége kalodájába záró művészeknek. A művészlét autonómiáját azonban maguk a művek kérdőjelezik meg, amelyekbe az alkotó belefesti érzékenységét, képzetait, individualitását, önmaga létének bizonyítékait. A megmutatkozás igénye természetes eleme a művészlétnek. A mű, a festmény ki akar lépni az ismeretlenségből, s visszhangra vágyik. Talán ezért is kérdőjelezhető meg minden posztmodern teória. A mű leválik alkotójáról, s miként a művész a manipuláló társadalommal, a piaccal, a külső tényezőkkel kerül oppozícióba, s csak önmagára akar figyelni, önmagát kifejezni, megjeleníteni, a mű a művésszel fordul szembe, s a művésztől független létezésformákban (kiállítás, reprodukció, magántulajdonba kerülés) kezdi önálló életét.

1995

S. NAGY KATALIN

Sejtelmességekből szőtt képek

A '80-as évek második, a '90-es évek első felének történései és a történések nyomán megvonható konklúziók, és persze az atmoszféra, a hangulat kapcsán – vagy a feltoluló érzelmek miatt – önkéntelenül is hajlamosak vagyunk mintegy utólagos magyarázatok, visszamenőleges megoldási lehetőségek után kutatva analógiákat keresni, ok-okozati összefüggéseket teremteni a kaotikus állapotok, a zűrzavar felé sodródó léthelyzet és a sejtelmességekbe burkolózó, a tartózkodó idegességgel, komor fenyegetettségekkel átitatott művészeti megszólalások, kifejezések között. Ezen kapcsolatrendszerbe, e szubjektív, de az azonosulás esélyét felkínáló megérzések által vezérelt művilágba invitálják a szemlélőt Németh Géza festőművész képei, amelyeket október utolsó, november első napjaiban a budapesti Körmendi Galéria tárt a nyilvánosság elé. Ám ha a pályaképet vizsgáljuk, ha a tízéves alkotóperiódust reprezentáló művek keletkezéstörténetét is feltárjuk, akkor le kell szögeznünk: bonyolult áttételeken keresztül érvényesülő indítékokra, eredők és hatások szövevényesen szerve-

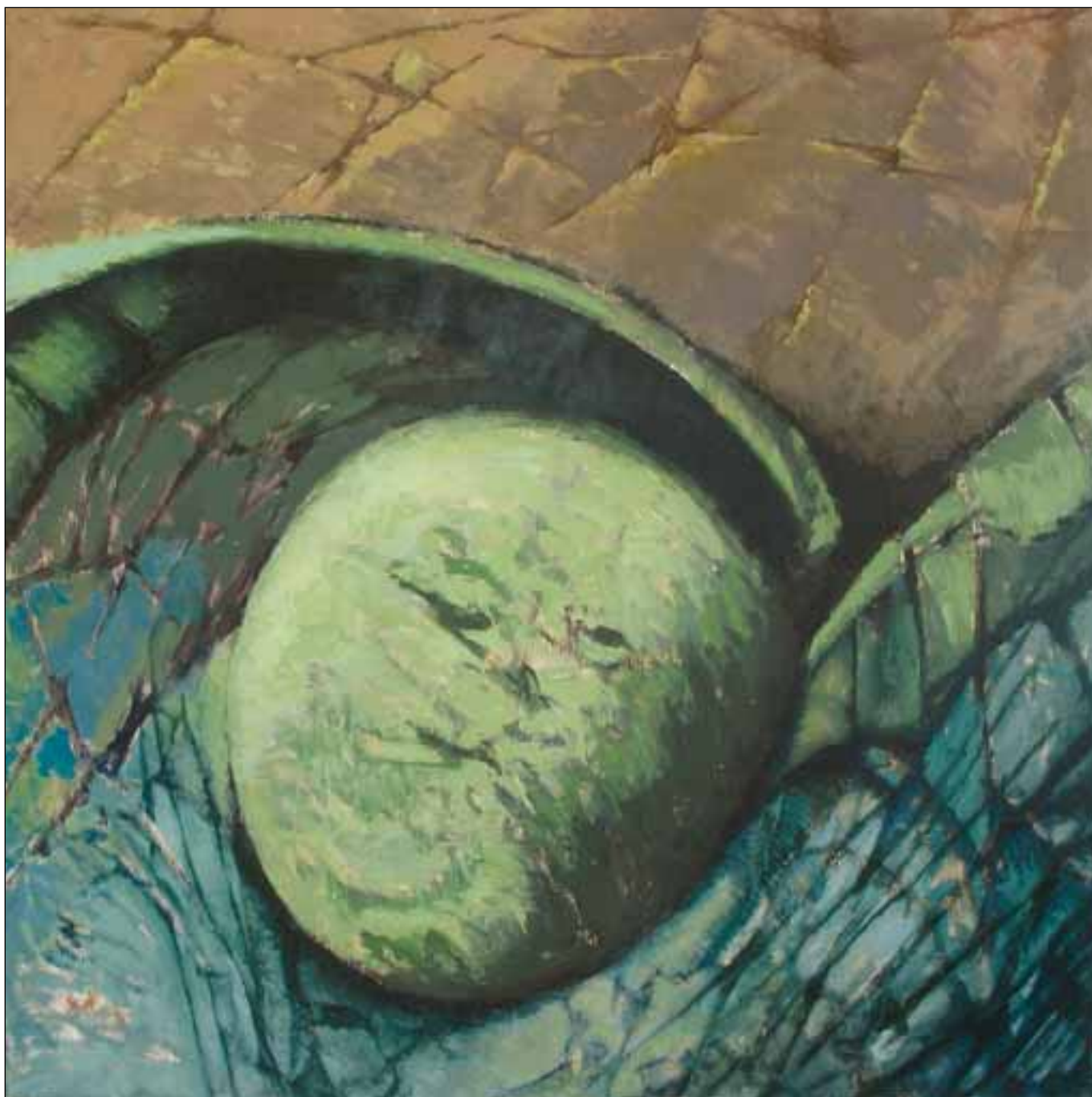
unwilling to interfere with politics, sociology, or any social issue. The only important thing was the work of art itself, that is picture-making and expression. Instead of art and spectator, or art and society, art itself became an issue for the artist increasingly locked in the stocks of his own personality. The artist paints the evidence of his own existence – his own sensitivity, his fantasies, his individualism – into works which question the autonomy of the artist's existence.

1995

KATALIN S. NAGY

Pictures Interlaced with Mysticism

As regards to both the events that took place in the second half of the 1980s and the first half of the 1990s and the conclusions they prompted, but also with respect to the atmosphere and the mood – not to mention, perhaps, our overwhelming emotions – it appears that, in our search for post hoc explanations and solutions, we have a natural tendency to seek analogies and create causal relations between the chaotic conditions and the existential situation moving towards complete anarchy on the one hand, and the artistic renderings and expressions veiled in mysticism and imbuing with aloofness and somber fears on the other. With the help of his paintings, which will go on display at the Körmendi Galéria, Budapest, in the last days of October and the first days of November, Géza Németh invites the viewers to survey this system of relations, this artificial world driven by subjective impressions, which nevertheless offer us the opportunity to identify with them. Yet, if we were to study the entire oeuvre, and if we also disclosed the stories about the origins of the works that represent a creative period of about ten years, then we would come to the conclusion that Géza Németh's art builds on motives realized through intricate, indirect channels and components organized around causes and effect. Géza Németh, now in his fifties, can look back on a career that was never as regular as that of his excellent colleagues. Not only is it difficult to tie him to a particular generation, but also it is almost impossible to discover any gener-



ZÖLD ANGYAL / *GREEN ANGEL*

1994. Budapest, 120 x 120 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

zódó összetevőire épül ez a piktúra. Az ötvenedik életévén már túllépett Németh Géza alkotóútja korántsem volt olyan szabályszerű, mint kiváló pályatársaié; nehéz a generációkhoz kapcsolás, szinte lehetetlen a nemzedéki támpontok meglelése, s nem alkalmazható a hivatalos művészethez és a kirekesztett, a kívülállását mereven hirdető avantgárd magatartásmódhoz való illesztési kísérlet sem. E művész magányosan valósította meg festői programját. Különös Németh Géza munkássága azért is, mert termése tulajdonképpen Magyarországtól távol érett be; az amerikai alkotóperiódusok műegyüttese, az amerikai inspirációra született művek mindmáig a legjelentősebbeknek ítéltetők. E kiállítás egyik fő vonulatát is a közelmúltban alkotott arizonai képek jelölik ki. Ezért minősíthetjük fontosnak az áttételek, az utalások, a gondolati és érzelmi visszacsatolások, villódzások érvényesülését, amely utazásokban és időzésekben, együttes tengerentúli és közép-európai indíttatásokban, távolodásokban és közeledésekben, elrugaszkodásokban és visszatérésekben ölt, öltött testet.

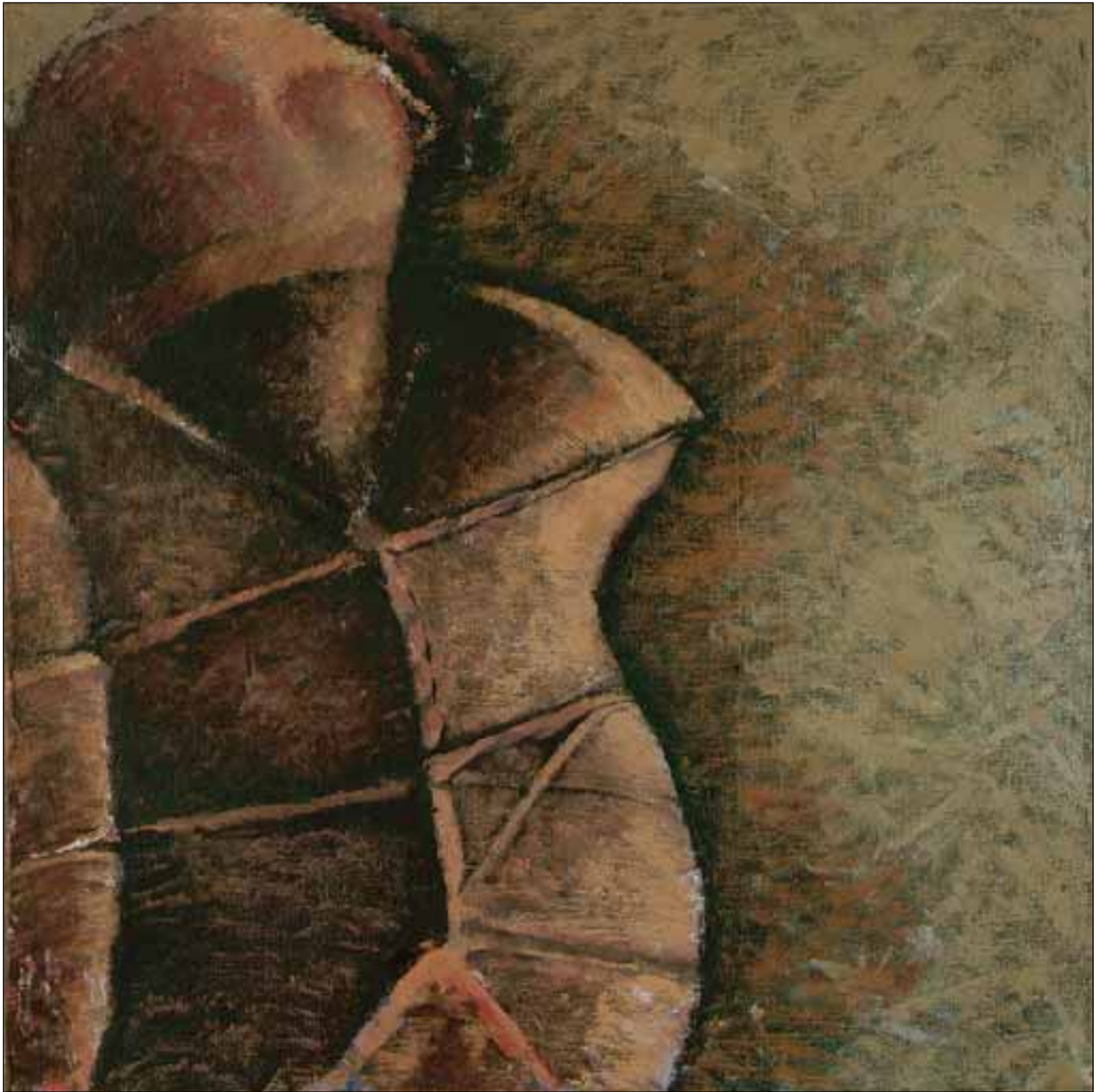
Egy madár, egy alak, egy belső, rejtelmességekbe burkolózó táj, egy építményszerűség – e szűk motívumkincsre alapozódik az egy évtizedes termés metszetét megidéző kollekció. A madár ül, röppen, szárnyal, talán támad, de néhol mintha csak a szárny-suhogás absztrakt-vizuális képe idéződné meg. Az alak tétova mozdulatlanságba merevedve áll, vagy ziláltan, megtépázottan szembefordul, néhol meg átalakul: torzzá, szörnyszülötté. A táj furcsa elemekből, alakzatokból szerveződik, mintha természetes képződmények és mesterséges építmények összeolvadásának terepe lenne. Mintha egy felbomlott, darabjaira hullott, romjaiban leledző világba lépnénk, amiben valamifajta újraszerveződés kezdődött, de a romokból durva, barbár formációk körvonalai bontakoznának csak ki.

Vagyis néhány hagyományosnak minősíthető, de szuverén szemlélettel alakított témakör feldolgozását regisztrálhatjuk, amelynek festőiségét a század és napjaink egy-egy jelentős, már-már kikerülhetetlen művészeti áramlata érintett meg gyengéden; a szélsőséges kezdeményezésektől távolságot tart, de a konvenciók továbbéltetését elutasítja Németh Géza művészi magatartása. Vászni

ational reference points, not to mention the attempts to associate him with official art or the Avant-garde attitude of an excluded artist who rigidly proclaims his outsider status. This artist carried out his artistic program as a loner. Géza Németh's oeuvre is also peculiar in the sense that his art came of age in a country far from Hungary: the group of compositions he made in the United States in response to American inspiration can still be considered as the most important body of works within his oeuvre. The main part of this exhibition's material is constituted by the Arizona pictures, which were completed only recently. This is why we should point out the importance of the realization of indirect references, suggestions and intellectual and emotional feedbacks and flashes, which are, and have been, manifested in the journeys and timeouts, the parallel American and Central-European motivations, the ebbs and flows, the departures and the returns.

A bird, a figure, an internal landscape veiled in mysticism, a vivid detail: the group of paintings, which presents a cross-section of the artistic output of a decade, is based on such a limited range of motifs. Sometimes we see a bird perch or fly, or perhaps attack, but sometimes we feel that only the abstract/visual image of the flutter of wings is being conjured up. Sometimes a stationary figure is shown standing hesitantly; sometimes the same figure appears battered and bruised, turning towards the viewer; and sometimes it metamorphoses into a monster or a cripple. The landscape is composed of strange elements, as if it was a terrain combining natural formations and artificial edifices. While studying the paintings, we come under the impression that we have entered a world shattered to pieces and existing only in ruins, where nevertheless some kind of a reorganization has already gotten under way, although the outlines of the formations that are emerging from the wreckage are extremely coarse and barbarous.

In other words, what we encounter here is the treatment of a topic developed with a sovereign eye, the painterly qualities of which have been delicately affected by a number of major, one could even say essential, art movements of both the past century and the present period; Géza Németh's artistic attitude keeps clear of the radical tendencies on the one hand,



TORZÓ / *TORSO*

1993. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

az expresszív, a szürreális és szimbolizációs elemek, szemléletmódok együttes jelenlétének, összecsapásának színterei, amelyekből az expresszív hevület, képalakító szándék emelkedik ki főszereplőként. Minden bizonnyal a különös jelenség-, az összetett jelentésvilág és a szuggesztív emóciók egysége végén érinti meg a befogadót oly erőteljesen ez a festészet: a figurativitás és az absztrakció háttérmezsgyéjén, a sejtelmességekben egyensúlyozó, ridegségekkel és lepusztultságokkal telített tartamok szordínós, visszafogott kolorittal kelnek életre; a fojtott, tompa zöldek, a nyomasztó barnák, a dekadens rózsaszínek által derengenek fel az idegen-ség-látomások.

Tudjuk, hogy e festészet központi motívuma, a madár megannyi jelentéssel felruházott jelkép: az emberi kultúra épülésének évszázadai során rátapadt rétegek sugárzása által legerősebben az égi szféra a hétköznapiából transzcendenssé avatott jelenségeként, a lélek hordozójaként, az ember és az Isten közötti kapcsolat megtestesítőjeként jelenik meg. Németh Géza madarairól is nehezen dönthető el, hogy hús-vér földi teremtmények, vagy az ég küldöttei: csak az tudható, hogy tragikusan zavarodottak, hogy kiszolgáltatottan vergődők. Ezen szomorú látélet, e csendes drámaisággal szemlélt és közvetített világgép, e rezignált életérzés érvényességét megkérdőjelezni nem tudván szemléltettük Németh Géza festőművész szép kiállítását.

1995

WEHNER TIBOR

and refuses to sustain the conventions on the other. His canvases have set the scene for the combined presence of, and clash between, some expressive, surreal and symbolic elements and attitudes, out of which the expressive fervor and the compositional determination emerge as the principal agents. In all probability, Németh's painting draws its power from the integration of the strange phenomena and complex meaning as well as the powerful emotions: living at the verge of figurativeness and abstraction, the contents balancing mysterious, callous and dreary elements come alive in colors; the visions of alienation are imbued with subdued greens, depressing browns and decadent pinks.

We know that the central motif of Németh's painting, the bird, is a symbol heavy with various meanings: thanks to the irradiation of successive layers acquired during the centuries of building human culture, the most powerful meaning is the one that is associated with the celestial sphere shifting from the mundane to the transcendent, as manifested in the carrier of the soul or embodied in the relation between man and God. With Géza Németh's birds, too, it is difficult to tell whether these are flesh-and-blood creatures or the harbingers of heaven: all we know about them is that they are tragically confused and that they flutter helplessly. Unable to question the validity of this sad diagnosis, of this worldview observed and presented in restrained drama, and of this resigned mood, we gaze in awe at Géza Németh's beautiful paintings.

1995

TIBOR WEHNER

Mitológia (1993)

(sorozat)

Kiállítva: 1995. január 13.– február 5. Újpest Galéria

Megnyitotta: Kernács Gabriella művészettörténész

Katalógus: Wehner Tibor művészettörténész

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Mythology (1993)

(series)

Exhibited January 13 – February 5, 1995, Újpest Gallery, Budapest

Opened by Gabriella Kernács, art historian

Catalogue by: Tibor Wehner, art historian

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



DÁVID KIRÁLY
KING DAVID



JÁKOB LÉTRÁJA
JACOB'S LADDER



KERUB
CHERUB



MADÁR
BIRD



TÜKÖR
MIRROR



RACHEL
RACHEL



SÁRKÁNYNYOMOK
DRAGON TRACES



SZARVASVADÁSZAT
DEARHUNTING

Mitológia, 1993

A *Mitológia*-sorozatban és a *Plasztikus*-sorozatban fontos szerep jut a rétegződésnek, a gyűrődéseknek, az érzékeny faktúrának: ezek gondos előkészítés után egy időegység alatt készültek, a festő később sem változtatott rajtuk. Számos nagyméretű táblakép viszont évekig formálódott, újra s újra átfestődött, holott olyan hatást keltenek, mintha friss, gyors festékfelvitel eredményeképpen születtek volna.

Az 1989-ben megkezdett és 1992-ben befejezett *Mitológia*-sorozatban a munkafolyamat, a technika, az előállítás fázisai hozzátartoznak a művek lényegéhez. Először Németh plasztilinból megépíti, kiformázza a plasztikákat. A kész plasztikát lefotózza, felnagyítja, és akrillal tovább festi úgy, hogy a fotó néhány eleme megmarad. Csak kék és szürke színt használ. Azaz a maga által létrehozott anyagot, kézzel foghatót, térbelit fordítja át kétdimenziósba, szellemibe, illuzionisztikusba. A saját térbeli struktúrájáról doku-papírra készített nagyméretű fotót (50 x 60 cm-es) farostlemeze kasírozza fel, és továbbfesti akrillal. A felületet a festéssel plasztikusra alakítja, ez azonban már pseudo-plasztika, szemben az eredeti kiindulási anyaggal. A folyamat tehát: valóságos tárgy, elem teremtése, annak másodlagossá tétele a fotózással („nem a valóság, csak annak égi mása”), majd a lenyomatból, a másolatból a végleges létrehozása, mely magába rejti az elsődleges, kézzel fogható tárgyat, annak másolatát, majd átformálását, újalakítását.

Igen nagy szórással dolgozik. Viszonylag sok színtelen és színezett plasztilinplasztikáról igen sok fekete-fehér és színes fotót készít. A fotókból kivág, kitakar részleteket, ezeket újfotózza, felnagyítja, és ezt a fázist számtalanszor ismételve találja meg végül azt az alakzatot, amely alapja lesz a későbbi kompozíciónak. Közben különféle technikai, előhívási trükköket is alkalmaz, magukat a fotókat is variálja a fotónegatívból pozitívra, papírképpé válás folyamán. Az így létrejövő fotografikákba befest, a festéssel formákat megszüntet, lefed, átalakít. Ez a transzformáció fontos közbülső fázis a műalkotás létrejöttében. S természetesen hozzá-

Mythology, 1993

The sensitive brushwork, the various layers and the ribs of paint played a very important role in both the Mythology and the Plastic series. These were completed – following a stage of careful preparation – within one unit of time. On the other hand, several large-size panel paintings had a longer period of creation. It took the artist several years to complete them. They were repainted several times, although they give the impression of freshness and immediacy – as if they were born easily, as a result of a quick application of paint.

The work process, the technique, and the stages of the work in the Mythology series of 1989–1992 are essential parts of the works. First of all, Géza Németh constructed and shaped the small forms from plasticine. The plastic works were photographed, enlarged and painted with acrylic paint, keeping some elements of the original photograph intact. Blue and grey colors were used. Géza Németh transformed the material from a tangible work into something spiritual, illusionistic and two-dimensional. The large-size photo, 50x60 cm of his own spatial structure was applied to plywood and overpainted with acrylic paint. Using paint, the surface became plastic, but it is only pseudo-plastic as opposed to the initial material. The procedure was as follows: the creation of a real object; it was made secondary by photography (“Not reality, only its heavenly duplicate”). Then, the creation of the final work from this print or duplicate in which the original, tangible work, its duplicate, as well as its renewed and transformed version were all hidden.

Géza Németh took many black-and-white and color photographs of various colorless and colored plasticine sculptures. He cut out or covered various parts of the photos, photographed and enlarged them. He repeated this procedure until he found the shape he had been looking for and which would later serve as the core of the composition. Meanwhile, he also applied tricks when he was developing the film. He changed the photos themselves from negative to positive when making the prints. The photographs he produced were painted – with the paint he could cover certain parts, or make certain forms appear, disappear or change. This transformation was an



MADÁR (MITOLÓGIA SOROZAT) / BIRD (MYTHOLOGY SERIES)
1993, Budapest, 50 x 70 cm, vegyes technika / mixed media on board

tartozik a mű közvetítette üzenethez. A *Mitológia* festménysorozat címei önmagukban is beszédesek: *Kerub, Tükör, Sárkánynyomok, Szarvasvadászat, Madár, Ráchel, Jákob létrája, Dávid király*. (A nyolc képből álló sorozat 1995-ben szerepelt kiállításon az Újpest Galériában.) Mintha ősi sumer pecsétlenyomok lenyomatai őrződtek volna meg kopottan is. A sorozat motívumai – a madár és a repülés – visszavisszatérnek az egész életműben, miként a mitológiai témák.

A közbülső fázisban, azaz a festményeket megelőző munka során létrejött igen sok fotografikát, festett fotópapírt a festő melléktermékként, technikai segédeszközként kezeli, holott szervesen összetartoznak a festményekkel, értelmezni is segítenek azokat.

Németh vonzódik a romokhoz. A kultúratörténet maradványait, régészeti leleteket idézte meg *Mitológia*-sorozatában is, s a számítógépes grafikák egy részében is az elpusztult archaikus kultúrák elemeit használja képépítő elemként. Tájképeket fest, melyek az emberiség történetéhez kapcsolódó romok látványából képződtek. Ezek azonban pozitív képzeteket keltenek, még ha a pusztulás angyala lebeg is fölöttük.

1995

S. NAGY KATALIN

important in-between stage in the creation of the work of art. This was also part of the message conveyed by the artist. The titles of the Mythology series are important in themselves: Cherub, Mirror, Dragon Track, Deer Hunting, Bird, Rachel, Jacob's Ladder, King David. (This series of eight paintings were displayed in the Újpest Gallery, in 1995.) They are like prints of ancient Sumerian sealholders. The motives of the series – the bird and flight – as well as certain mythological subjects would reoccur later in the Géza Németh oeuvre.

The photographs, painted photo papers, created before the paintings, were treated by the painter as by-products or technical secondary products, although in fact they are organic parts of those works and can help with interpretation. Géza Németh is drawn towards ancient ruins. He evoked remains of a cultural history and archeological finds in the Mythology series and in some of his computer graphic works. He has used elements of archaic cultures as parts of works. He painted landscapes which comprised ruins related to the history of mankind. These works created positive images, even though the angel of destruction was hovering above them.

1995

KATALIN S. NAGY



RACHEL (MITOLÓGIA SOROZAT) / RACHEL (MYTHOLOGY SERIES)
1993, Budapest, 50 x 70 cm, vegyes technika / mixed media on board
magántulajdon / private collection



TÜKÖR (MITOLÓGIA SOROZAT) / MIRROR (MYTHOLOGY SERIES)
1993, Budapest, 50 x 70 cm, vegyes technika / mixed media on board
magántulajdon / private collection

Holografikus terek (1991–1992)

Kiállítva: 2000. február 19. – március 12. Szoboszló Galéria, Hajdúszoboszló

Megnyitotta és rendezte: S. Nagy Katalin művészettörténész

Kiállítva: 1995. október 10. – November 11. Körmend Galéria, Budapest

Esszét írta és rendezte: S. Nagy Katalin művészettörténész

Megnyitotta: Wehner Tibor művészettörténész

Kiállítva: 1995. január 13. – február 5. Újpest Galéria, Budapest

Esszé: Wehner Tibor művészettörténész, rendezte: S. Nagy Katalin

Kiállítva: 1994. április 13. – május 11. Moszkva, Hungarian Cultural Center

Esszé: Thury Levente szobrász

Holographic Spaces (1991–1992)

Exhibited February 19 – March 12, 2000, Szoboszló Gallery, Hajdúszoboszló

Opened and curated by Katalin S. Nagy, art historian

Exhibited Oktober 10 – November 11, 1995, Körmendi Gallery, Budapest

Essay and curated by Katalin S. Nagy, art historian

Opened by Tibor Wehner, art historian

Exhibited January 13 – February 5, 1995, Újpest Gallery, Budapest

Essay by Tibor Wehner, art historian. Curated by Katalin S. Nagy

Exhibited Apryl 13 – May 11, 1994, Moscow, Hungarian Cultural Center

Essay by Levente Thury, sculptor



KALITKA / CAGE



MADÁRIDOMÁR / BIRD TRAINER



TÁMADÁS / ATTACK



VADÁSZAT / HUNTING



VÉDEKEZÉS / DEFENSE



TŰZMADÁR / FIREBIRD

Holografikus terek

A számítógépes grafikai sorozattal párhuzamosan kezdte festeni Németh Géza *Holografikus tér* című, hat önálló festményből álló sorozatát 1990–1994 között. (*Kalitka*, 1990–1991; *Madáridomár*, 1990–1992; *Védekezés*, 1990; *Vadászat*, 1991; *Támadás*, 1991–1992; *Tűzmadár*, 1994.) A hologram háló a lemezen. Minimum három festékréteget rak fel a festő a nagyméretű vászonfelületekre, s ezután rácsozza, csíkozza, majd a rácsozás után még újrafesti őket. A csíkozás hatására az összefüggő felületek szétesnek (hasonlóképp némely kábítószer, például a hasis okozta látomásokhoz, látványtorzulásokhoz). Ismét megjelenik a madár, mint valami ismeretlen veszélyes anyag, amely ellen védekezni kell. A négyzetes formájú első, *Kalitka* című képen a fehér madár bezárva, térrácsok mögé szorítva, élettelenül gubbaszt egy félig látható, szabálytalan ovális idom tetején. A Föld kívülről, távolról megvilágítva. (Noé bárkájából a galamb – mehet tovább az asszociáció –, mely mégis földet ér.) A sűrű fehér-kék csíkozású tengerkékben, égbékben a barnás, okkeres földlabda, talán. Mindez kék-fehér négyzetbe kényszerítve, kimerevítve. („Csillaghálóban hanyódnak partra vert halak.”) A kalitkarács, az azokat metsző vonalak s az utóbbiakból létrejövő szabálytalan rombusz ugyanolyan esetleges, bizonytalan, mint a sötét, kék háttérre árnyékot vető égitestlabda erőteljes kontúrja. Az egymást metsző vonalak egyszerre keretezni, elzárni és szétfeszíteni próbálják a finom vonalkázású belső hálót: föntről jobbról lefelé, bal felé lüktetészerűen áramlik egyre táguló, majd ismét összeszűkülő körszeletkékgyanánt. A pulzáló s világító kék vonalak a halott test mögött haladnak el. A vastagabb térrácsok egyike átszeli a madár testét, és annak szintén kék kontúrvonalán hal el. Mintha odakötözné, rögzítené a semmiben lebegő madarat a földhöz. Az ovális forma is a hullámvonalak előtt helyezkedik el, azok nem haladnak át rajta. A rombusz által közrefogott térben a sötét, súlyos barnák okkerbe mennek át. Csaknem kellemetlen, ragacsos agyagszín. Belül pedig egy szabálytalan alakzatú fehér folt (papírmásé-korona-lenyomat?). Zavaró üreg a nehézkes környezetben. Színe azonban szükségszerűen

Holographic spaces

Géza Németh started to paint the new series of Holographic Spaces of six independent pieces (*Cage*, 1990–1991; *Bird Trainer*, 1990–1992; *Defense*, 1990; *Hunt*, 1991; *Attack*, 1991–1992; *Fire-Bird*, 1994) simultaneously with the computer graphics works of 1990–1994. Holograms are nets on sheets, where at least three layers of paint are applied onto the large-size canvases, then the grids and stripes are finished by repainting. The surfaces fall apart as a result of striping (similarly to drug-distorted vision). The bird motif reappears to represent some kind of danger you should protect yourself against. In the first quadratic picture, *Cage*, the white bird is lifelessly crouching behind the grids, on the top of a vague, irregular, oval shape – the earth illuminated from a distance. (You may think of the dove from Noah's Ark you eventually touching the ground.) In the sky-blue or sea-blue medium, there are thick white and blue stripes, the brown-ochre ball might be the Globe. All this is pressed and squeezed in a white and blue square. The cagebars, the lines intersecting them, and the irregular rhomboid form they make up give an impression of uncertainty – like the sharp contour of the planet or ball casting a shadow on the dark-blue background. The intersecting lines try to frame, lock up, and split the inner network of five lines. Pulsating segments are alternately widening and tightening from the upper right side of the picture towards the left. These segments and dazzling blue lines emerge behind the dead body of the bird. A thick bar cuts through the bird's body and subsides at the black contour as if it wanted to tie the bird hovering in nothingness to the earth. The oval form is placed in front of the wavy lines, not intersected by them. Dark, heavy colours of brown fade into ochre in the space, which is surrounded by the rhomboid form. An unpleasant colour, that of sticky clay, and an irregular-shaped white spot within - (is it the print of a paper-maché crown?) A disturbing hollow in uneasy surroundings, but the sharp-contoured colour connects it to the white bird. It is unusual for such a painting to start



KALITKA / CAGE (HOLOGRAPHIC SPACE)

1990–1991. Budapest, 140 x 140 cm, akril, vászon / acrylic on canvas
Körmendi & Csák gyűjtemény / Körmendi & Csák collection, Budapest

összeköti a madár kontúrok közé zárt fehér foltjával. Különös, hogy ez a kép a sorozat nyitódarabja; befejezőként könnyebb volna értelmezni.

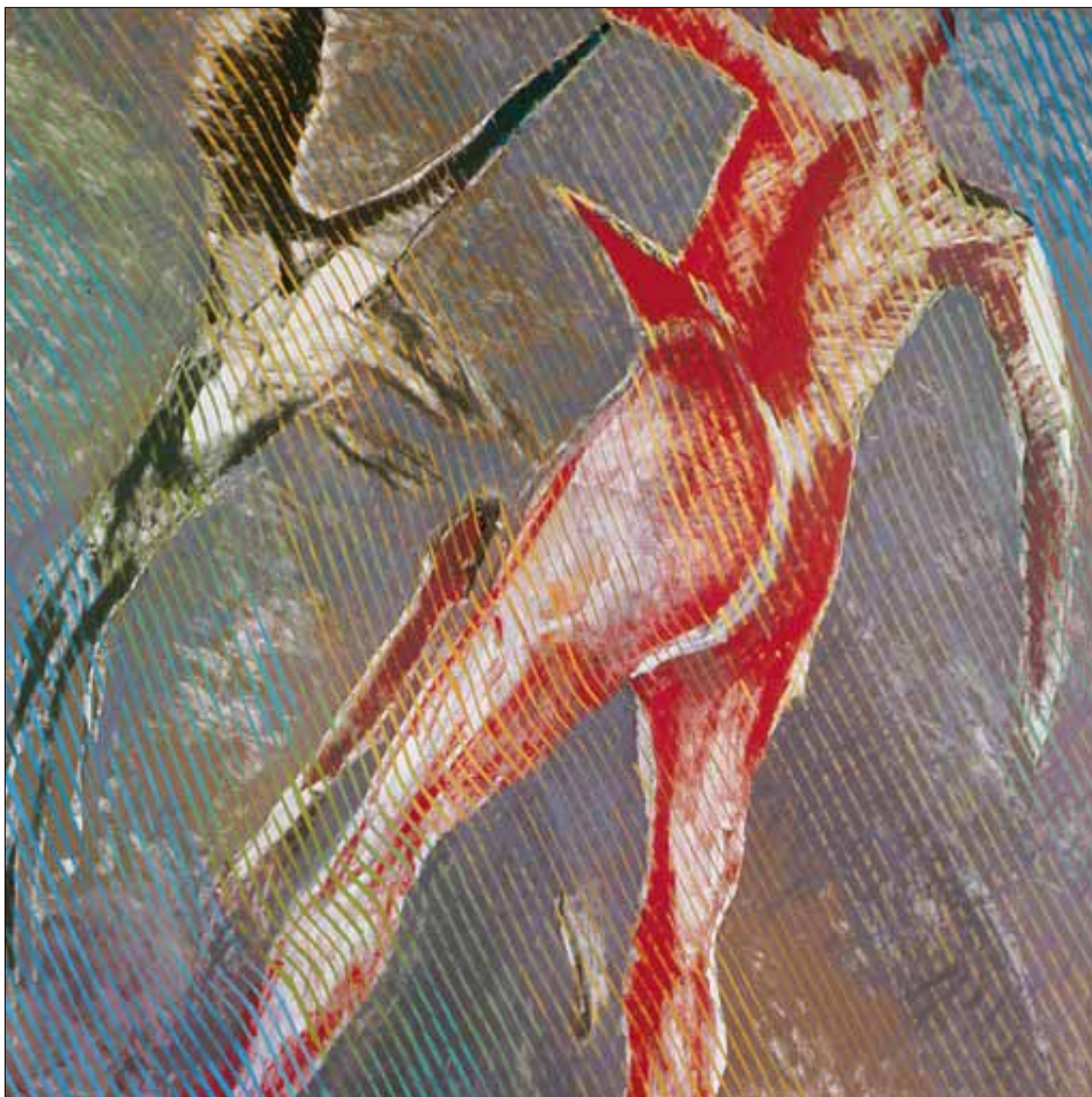
A következő kép, a *Védekezés*. Itt is a jobb felső sarokból indulnak a most különböző színű hullámvonalak; tíz vakító kék és nagyon szabályos csík után sárgászöldek, sárgák, majd zöldek, zöldeskékek s végül húsz vakító kék csík zár a jobb alsó sarokban. A kezdetben egyenes csíkok hullámozni kezdenek, s csak végül egyenesednek ki újra. A csíkozás lefedi az egész felületet. Az esemény mögöttük zajlik. Mintegy alulnézetből férfitest torzója látszik dinamikus mozgásban. Barlangrajzok vadászait idézi meg a jobb térfélen átlósan feszülő figura. A vörös foltok tömege a testen ugyancsak a vadászat, harc, küzdelem képzetét kelti. A bal térfélen az ijesztő, hatalmas fekete-fehér madárról kideríthetetlen, hogy támad vagy védekezik-e. Ki kit támad? Ki kit győz le? Melyikük az agresszívebb? A férfi csípőjén egy éles, agresszív, vörös forma (ék, bárd, cápauszony, fegyver), a madár fekete csőre is éles, szúrós szerszám. A két nagy forma egymás felé mozdul el. A környezetük, közegük sem biztató: koszlott és fáradt lilák, elfoszló fehérek, szürkék, liláskékek. Nyugtalanító, taszító, kihívó színegyüttes.

A *Támadás* a sorozat harmadik darabja. Ember és állatok szoros kapcsolatban. A sűrű, egyenletes fehér csíkozás, mintha különlegesen megvilágított légtér volna, amelybe behatolni próbál a mögöttük lévő, általuk elfedett három élőlény. A férfi feje itt sem látszik, akárcsak az előző képen. Teste ennek is inas, feszes. Lendületes mozdulattal érinti meg a szarvasbikát, ősi, bizalmas viszony ez állat és ember között. A totemisztikus lény, mely egyben táplálék, szelíd és megadó, az előrelépő férfi jobb karján megülő, szétterjesztett szárnyú madár azonban támadó, csőre fenyegetően nyitva, lábkarmai élesen merednek szét. Vörösesbarna és sárga színe is ellene feszül a másik kettő kékjének és rózsaszínjének. Ez utóbbiak szelíd, bársonyos hatásúak, irracionálisak a nagy, harsány madár földszíneivel szemben. Ő a valóságos, a realitás képviselője, mintha ő volna a vadászat tényleges megtestesítője, a másik kettő csak idea. Formailag is: a madár sötét kontúrok közé zárt plasztikus test, míg a szarvasbika inkább csak jelzészzerű, lágy forma, mely az erőtel-

the series, it would offer an easier interpretation as the last piece .

In Defense, undulating lines of various colours start out from the right upper corner: ten dazzlingly white and regular lines, then greenish-yellow, green, greenish-blue follow. Eventually, twenty bright blue lines close the picture in the lower left corner. The straight lines start to undulate but at the end they straighten once again. The entire surface is covered by stripes, the event taking place behind them. A male torso in dynamic motion is seen from below. The tense, diagonally positioned figure on the right recalls the hunters of cave drawings. Red covering the body also means fight, hunt, and struggle. There is a huge, frightening bird on the left side. You cannot tell whether the black and white bird it is to attack or to defend itself. But who is attacked? Who is attacking? Who defeats whom? Which figure is more aggressive? A sharp, aggressive, red form on the hip of the man could be a spike, an axe, a shark fin, or a weapon just as the bird's black beak. The two large forms move towards each other in a distressing environment: colours of dirty and fatigued purple, shabby white, grey, and purple-blue – a variety of disquieting, appalling, provoking colours.

The third piece, Attack is about animals and human beings in close relationship. The thick, even white striping looks like a strangely lit space, which three figures try to penetrate. We cannot see the man's face, his body is tight and muscular. His touching the stag with a dynamic movement recalls the ancient and close relationship between man and animal. The totemistic animal, also food for man, is calm and submitting. But the bird, sitting on the man's right arm with spread wings, is attacking. The reddish-browns and yellows are contrasting the pink and blue of the other two figures, which are painted tender and velvety to look irrational as compared to the earth colours of the gigantic bird. The bird represents reality, the factual embodiment of the hunt, while the other two creatures are but ideas. The same symbolism is expressed by form. The bird is a plastic body closed by sharp contours, while the stag is just an indication, a mild form melting into the striped background behind the man's strong arm.



VÉDEKEZÉS / DEFENSE (HOLOGRAPHIC SPACE)
1990. Budapest, 140 x 140 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

jes férfikar mögött szinte beleolvad a csíkozással lefedett térbe. A bika fején és a férfi hatalmas kézfejen vöröses foltok utalnak a véres kötelékre, a vadászatra. A bika sárga szarva a fogyó hold karéját idézi az éjszakai égen.

Az ellentétes irányú elmozdulások, a befejezetlen, elmosódó foltok, a szinkontrasztok, a kék-zöld-rózsaszín háttéren az íves fehér vonalcsíkok hullámzása a kép szimbolikus tartalmát szolgálják. A főszereplő itt is a madár, mely az első képen még mozdulatlan, zárt, csaknem összekötözött, halott formaként lebeg a nagy kalitkához, furcsa térszerkezethez képest, a másodikon pedig méretben és aktivitásban is egyenlő társa az embernek.

A negyedik képen – *Vadászat* – a vörös, nagy csőrű, nagy testű ragadozó madár egyedül van, talán magas, havas hegycsúcsok felett a fehér-kék térben. Vörös, előrenyúló lábai között vörös-fekete test (hal vagy madár). A madár feje, szeme, csőre maga a halál, ellenséges, rosszindulatú, gyűlölettel teli. A fehér csíkozás itt egyenletes, szabályos háló, nincsenek benne hullámmozgások, hullámtörések, elterelődések, mint a *Védekezésen*. A háttér most a leghidegebb. A sok fehér és a hideg kékek tömege ellensúlyozza a nagy madár testének hatalmas és taszító égő vörösét. A test fekete kontúrja és jobbra lent a talán hegyekre utaló feketék még inkább fokozzák a vörös kellemetlen, ijesztő hatását.

A *Madáridomár* különös fricska a sorozat korábbi darabjaival szemben. A botot tartó ember bal kezében összeszorítva felmutatja a vörös madarat, úgy emeli meg, hogy a két arc profilban egymás felé fordul, egymás foglyaivá váltak. Lent a jobb sarokban mintha egy kutya vonítana, de a folt lehet kiszáradt fa csonkja is. A csíkozás iránya is megfordul, sőt a kék és sárga csíkok a kép egy részén meg is szűnnek, belesimulnak a fehér háttérbe. Látszólag az ember kerül ki győztesen a viaskodásból, a madár idomíthatónak látszik. Az emberi test fehér színe és a madár testének vöröse azonban ellentmond a képcímnek, a látványnak, a gesztusnak, a madár lábait szorosan markoló kézfejeknek.

A hatodik, 1993-ban készült sorozatzáró festmény a *Tűzmadár*. Ennél és a *Vadászaton*nál a festő méretet, léptéket változtat. E kettőnél a 140 x 140 cm-es négyzetes felülettel szemben hosszított tégl-

The red spots on the stag's head and the man's big hand are direct references to the bloody event of hunting. The yellow horn recalls the crescent of the waning moon.

The movements into opposing directions, the unfinished, blurred stains, the colour contrasts, the arched, white lines undulating against the blue, green and pink background all add to the symbolic content of the painting. The protagonist is again the bird, which a tied and dead body hovering in the unusual spatial structure of a cage in the previous painting. In the second painting, the bird is equal to man, both in size and achievement.

In The Hunt, the huge, red, large-beaked predatory bird is alone in the white and blue space, which might represent snowy mountain peaks. The head, the eye and the beak of the bird all carry death and are filled with hostility, malice, and cruelty. The white striping forms a net with no undulations, break-ups, or bends, as in Defense. This is the coldest background in the series. The voluminous colours of white and cold blue are counterbalancing the burning and appalling red of the bird's gigantic body. The black contour of the body and the black on the right referring to the mountains, increase the unpleasant and frightening effect of red.

The Bird Trainer is a strange rebuff compared to the previous pictures of the series. The man is holding a stick in the left hand and showing up a red bird, their faces are turning to each other. They have become each other's prisoners. On the right and below a dog seems to be howling, but it can just as well can also be the stub of a dry tree trunk. The direction of the stripes is reversed, at one point the blue and yellow stripes disappear and melt into the white background. Apparently man is the winner in this fight and the bird can be tamed. But the white of the man's body and the red of the bird contradict the title, the sights of the gesture, and the man's hand, tightly seizing the bird's legs.

The sixth, closing painting is Fire Bird completed in 1993. Here, and with Hunt, the painter chose different sizes: Németh replaced the 140 by 140 cm quadratic shape with an elongated rectangular



MADÁRIDOMÁR / *BIRDTRAINER (HOLOGRAPHIC SPACE)*
1990–1992. Budapest, 140 x 140 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

lapformát választ. A kép egész terét betölti a hatalmas, zöldessárga, vak madár, a szemürege üres, lábai uszonyszerűek, farka is akár halfarok lehetne. Szárnya szűrő fegyver, akárcsak vörös-fehér zárt csőre. Sőt, mintha páncélzat borítaná a testét, s így hüllőkre, teknősbékára is emlékeztet. Térbeli helyzete is bizonytalan; talán balról jobbra zuhan lefelé a kében, vagy talán épp becsapódik az alsó kék víz vagy egy tengeri sziget, a körülötte lévő kéktől elváló tömegébe. Ezt a lenti formát rózsaszín, fekete, zöld, világosabb és sötétebb kék vastagabban felhordott foltjai borítják. A többi kék – víz vagy levegő – egyenletesebb, s a fehér, sárga, fekete, kék csíkozások is áthaladnak rajta. A madár szárnya és farka körül égő vörös foltok, s feje felett a vízben is egy égő tűzcsóva. Önmagát és környezetét elpusztító Tűzmadár. A víz és a tűz, a kék és a vörös ellentétes közeg. Elemek és elemi színek. A pusztulás szimbolikus megjelenítése.

Miért *Holografikus tér* a sorozat címe? Németh Géza egy interjúban 1994-ben Rozsnyai Máriának elmondja, hogy a képeket a hologramról olvasott könyv (Michael Talbot: *The Holographic Universe*, New York, 1991) hatására nevezte el – utólag. Mindig jobban érdekelték a természettudományos és filozófiai könyvek, különösen az új teóriákról, új felfedezésekről szólók, mint a képzőművészetről írtak. A szimbolikus tartalmak segítik az interpretációt, az elemzés lehetőségét, a művekről való gondolkodást és beszédet.

1995

S. NAGY KATALIN

form. The gigantic and blind greenish yellow bird fills the whole space. The eye sockets are hollow, the feet resemble fins, the tail could be that of a fish. The bird's wing and the red and white, closed beak are pricking weapons. The bird's body seems to be covered with armoury reminding us of reptiles or turtles. Its spatial position is uncertain; it might be falling down in the blue medium, from the left to the right, but it might be hitting the mass representing the borderline between land and water, or a sea island. This form below is covered with pink, black, green, dark and light blue – thickly painted marks. The rest of the blue colours – water or air – are more evenly painted with crossing white, yellow, black and blue stripes. Around the wing and the tail of the bird, there are burning red spots, and above the head, in the water, there is a burning fire brand. The Fire Bird is destroying itself and its environment. Fire and water, blue and red represent contrastive elements, basic colours to serve the symbolic representation of destruction.

What is it that explains the title Holographical Space? Géza Németh was asked this question in an interview by Mária Rozsnyai in 1994. He found the titles after completing them under the inspiration of a book on holograms. (The Holographic Universe by Michael Talbot, New York, 1991) He has always been more interested in publications on science and philosophy, especially new theories and discoveries than in books on art. The symbolic content can be our guide in interpreting, analysing and contemplating these pieces of art.

1995

KATALIN S. NAGY

Profán szentek 1992–1993

Kiállítva: 1995. október 10. – november 11. Körmendi Galéria, Budapest

Esszét írta és rendezte: S. Nagy Katalin művészettörténész

Megnyitotta: Wehner Tibor művészettörténész

Kiállítva: 1995. január 13. – február 5. Újpest Galéria, Budapest

Esszé: Wehner Tibor művészettörténész, rendezte: S. Nagy Katalin

Megnyitotta: Kernács Gabriella művészettörténész

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Profane Saints 1992–1993

Exhibited October 10 – November 11, 1995, Körmendi Gallery, Budapest

Essay and curated by Katalin S. Nagy, art historian

Opened by Tibor Wehner, art historian

Exhibited January 13 – February 5, 1995, Újpest Gallery, Budapest

Essay by Tibor Wehner, art historian. Curated by Katalin S. Nagy

Opened by Gabriella Kernács, art historian

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



HALAS / FISHY



BORZAS / UNKEMPT



FEKETEFEJŰ / BLACKHEAD



ZUHANÁS / FALL



FORGÓSZÉL / WHIRLWIND



JÁTSZÓTÉR / PLAYGROUND

Profán szentek

Németh festészetében egyes motívumok különböző időszakokban újra meg újra megjelennek. A művészettörténész számára ez jó kapaszkodó a periodizálás, a megbízható értelmezés miatt, ám az életművek gyakran ellenállnak a korszakolásnak. Némethnél egymást követő korszakok és egymás mellett, egy időben létező irányzatok különíthetők el. A kialakult, egy periódusra jellemző formajegyek mellett megjelennek a következő korszakra utaló szellemi jegyek, és megőrződnek a régebbi gondolkodás, vizuális kifejezés elemei is.

1989–1992 között festi *Profán szentek* című tizenkét darabból álló sorozatát, úgynevezett „kötözött” képeit: a papírra akrillal festett képet farost-ra kasírozta fel, és a kereteket mindig a festmény alaptónusaival azonos színűre festette be. A farostlemezt ugyancsak olyan színű spárgával fűzte, kötözte a kerethez, amilyen a kép domináns színe. Az akvarell papírra kleiszterrel, vízben oldódó színtelen ragasztóval felrajzolta az alapformát, amikor az megszáradt, lekente akrillal, és ezt ötször-hatször megismételve a végén fekete papírt kapott, melyet a kádban addig mosott, míg kioldódott a ragasztó, és más-más tónusok jöttek elő. Nem látta, amit a papírra felrajzolt, mert a ragasztó színtelen (ugyanaz a technika, mint a fotóknál). A figurák: félig gesztus, mindig utólag derült ki, hogy tele van a kép kis gesztusokkal, s ezek olyanok, mint a férc, az öltés. Ebből jött az ötlet a spárgakötözésre.

Az ötletben s a technikai kivitelezésben már benne rejlik egyfajta absztrakció. Az, hogy több fázison át láthatatlan a felvitt forma, amit majd láthatóvá kell tenni, kihívás a műteremtőnek. A „virtuális valóságokból” hívja életre a felületen valóságosnak tűnő elemeket. Ugyanakkor e sorozatnál a keretnek kiemelt jelentősége van. Németh más sorozatai – sok más modern festményhez hasonlóan – keret nélküliek. A képkeretet a festményhez tartozó jellegzetességként szoktuk meg (Meyer Schapiro). A *Profán szentek* sorozatnál kifejezetten tárgyformáló funkciót töltenek be. A nézőt más magatartásra kényszerítik, mint azok a festmények, melyeknek nincs keretük, és ezáltal olyan benyomást keltenek, mintha a festő átmenetileg kivágta volna őket a

Profane Saints

In Géza Németh's paintings certain motifs tend to reappear, which is a most useful handhold for the art historian who seeks ways of classification and reliable interpretation. Artistic oeuvres often resists classification. In Németh's painterly periods simultaneous trends can also be distinguished. The dominant elements typical of a period co-exist with new features heralding the next period and but, at the same time, carry the elements of former visual approach.

In 1989–1992, Németh completed his so-called "laced" pictures, Profane Saints consisting of twelve pieces. Painted on paper in acrylic, they were placed onto a panel, and the frame was also painted in colour of the basic tone of the painting. The fibreboard was then tied to the frame with a string in the dominant colour of the painting. When painting in watercolour, Németh outlined the shapes using a water-soluble transparent glue,. When it dried, the artist covered it with acrylic paint. Having repeated this process five or six times he covered it with black paper, which he washed until the glue dissolved and different tones came out. He did not see the original shapes drawn on the paper since the glue was colourless. (This is the technique he used with photographs.) The figures are half gesture, as it turned out only later that the painting was full of gestures resembling stitches. That is where the idea of using strings was born.

Abstraction was inherent in the idea and the technique of realising it. The fact that he cannot see the forms to be created during the several stages completing the work represents a real challenge for the creator. He brings about realistic elements on the surface from "virtual realities". Frames play an essential part in the series. Other series by the artist – as accepted with modern paintings – no frames. We are used to looking the frame as part of the painting, Meyer Schapiro stated. In the series Profane Saints, frames have a clear function in shaping the paintings. They impose a different kind of behaviour on the spectator than unframed paintings, which give the impression of being temporarily cut out of the space, as in the Holographic series.



HALAS / FISHY

1992. Budapest, 113,5 x 84 cm, akril, papír, farost / acrylic, paper, board
magántulajdon / private collection

térből (pl. a *Holografikus* sorozat). A kötözött, fűzött keret és a kép síkja közti üres tér még inkább fokozza azt az ironikus hatást, amit a kép síkjára térbeliség nélkül festett „profán szentek” amúgy is keltenek. Mintha Németh fittyet hányna (avagy fityiszt mutatna) azokra a teóriákra, melyek szerint a '90-es évekre már csak egy poszthistorikus művészet létezik, vége a művészettörténetnek is (Derrida, Danto, Welsch).

1995

S. NAGY KATALIN

The empty space between the laced frame and the plane of the painting enhances the ironical effect caused by the two-dimensional “profane saints”. It looks as if Géza Németh took no notice of the theories which suggest that by the 1990’ it is only post-historical art that has remained to exist leading to art history ceasing to exist, too. (Derrida, Danto, Welsch).

1995

KATALIN S. NAGY



ZUHANÁS / FALL

1992. Budapest, 113,5 x 84 cm, akril, papír, farost / acrylic, paper, board

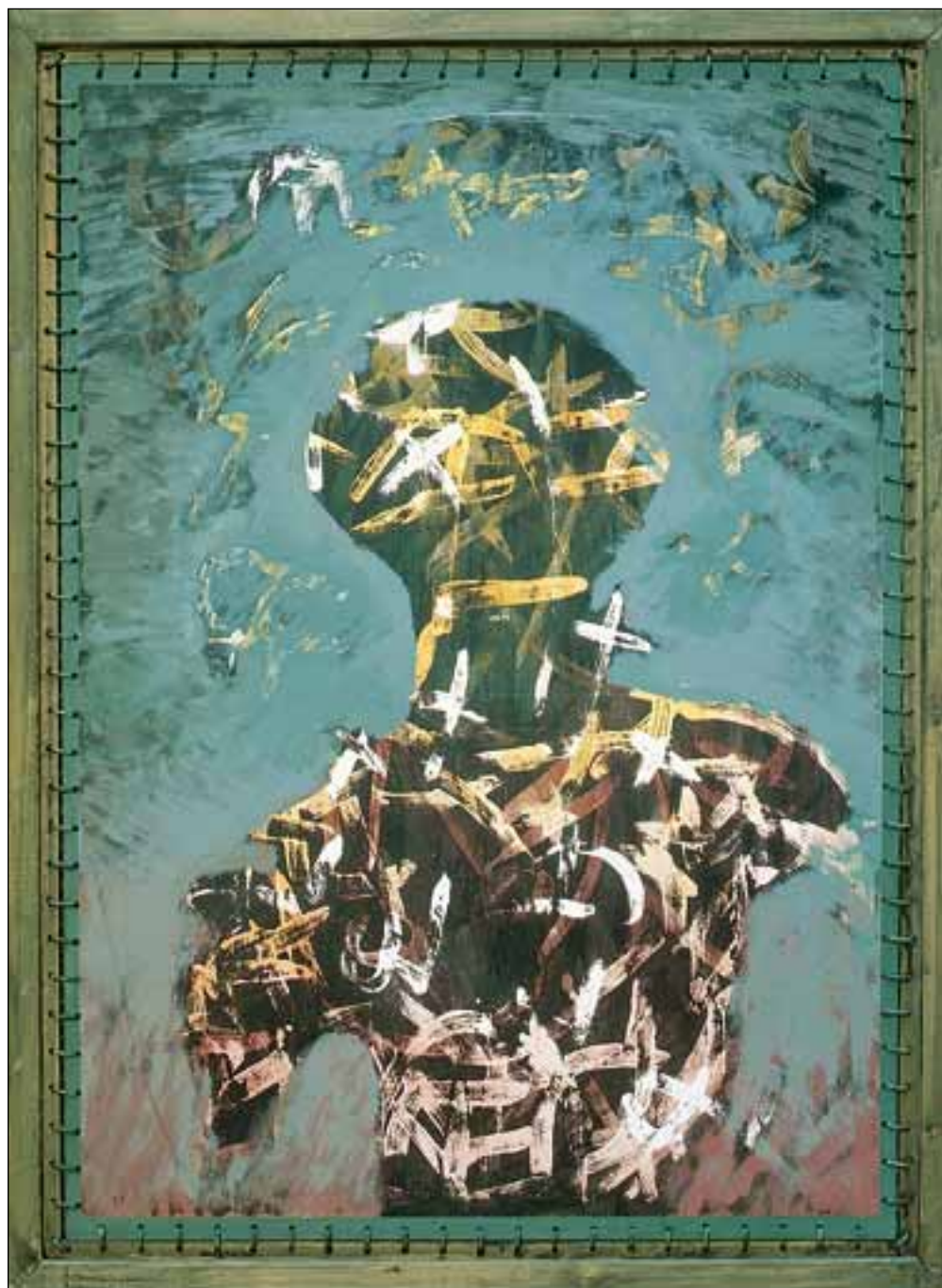
Magyar Nemzeti Galéria tulajdona / Property of the Hungarian National Gallery, Budapest



JÁTSZÓTÉR / PLAYGROUND

1992. Budapest, 113,5 x 84 cm, akril, papír, farost / *acrylic, paper, board*

Magyar Nemzeti Galéria tulajdona / *Property of the Hungarian National Gallery, Budapest*



FEKETEFEJŰ / *BLACKHEAD*

1992. Budapest, 113,5 x 84 cm, akril, papír, farost / *acrylic, paper, board*

Diktátorok

(sorozat)

Készült: 1989. Budapest

Kiállítva: 1989. október 20. – december 3. Kecskeméti Képtár

Megnyitotta és rendezte: Simon Magdolna művészettörténész

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Dictators

(series)

Painted in 1989. Budapest

Exhibited October 20 – December 3, 1989, Kecskemét Gallery

Opened and curated by Magdolna Simon, art historian

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



DIKTÁTOR I.
DICTATOR I.



DIKTÁTOR I.
DICTATOR I.



DIKTÁTOR III.
DICTATOR III.



DIKTÁTOR IV.
DICTATOR IV.



DIKTÁTOR V.
DICTATOR V.



DIKTÁTOR VI.
DICTATOR VI.



DIKTÁTOR VII.
DICTATOR VII.



DIKTÁTOR VIII.
DICTATOR VIII.



DIKTÁTOR KELET
DICTATOR EAST



AZ UTOLSÓ HÉRO
LAST OF HEROS



ERKÖLCS ÉS IDEOLÓGIA
MORALITY & IDEOLOGY



SODRÁSBAN
WHIRLING



KIS ZÖLD EMBER
LITTLE GREEN MAN



SZÓNOK
SPEAKER



AZ ÓRÜLET PILLANATA
UNHINGED



A HATALOM CSÚCSÁN
PEAK POWER

Diktátorok

Németh Géza 1989-ben festi *Diktátor* sorozatát. A festő jelentőséget tulajdonít annak a két tényezőnek, hogy Amerikából hazatérve a Moszkva téren lakik, s a festésben maga a lakókörnyezet is inspirálja. „A téma benne volt a levegőben” – fogalmazza meg az indítékot. 1989 Nagy Imre temetésének, 1956 történelmi szerepe elismerésének, a régóta érlelődő társadalmi változásoknak éve. Addig elhallgatott események kerülnek be a köztudatba, többé-kevésbé megteremtődik a társadalmi nyilvánosság. Az elmúlt diktatúrákról, trónfosztott diktátorokról számos új ismeretre derül fény.

Különös és szokatlan, hogy a hatalmi elitek érdekkörén kívül álló művész ilyen közvetlenül, gyorsan reagáljon a napi történésekre. A *Diktátor* sorozat azonban túlnő a napi politikai aktualitáson. A mindenkori diktátorokról, az agresszióról, a hatalom természetrajzáról szól. A nyolc nagyméretű (140 x 190 cm) vászon mellett tizenegy papírkép is készült (50 x 70 cm-esek), ebből nyolc Franciaországban található.

A nagyméretű vászonra akrillal festett képek a legszínesebb festmények a Németh Géza-életműben. Mellbeverő az az agresszivitás, amit az expresszív felület-megmunkálás, a zaklatott ecsetnyomok és a torz alakzatok, emberi lénynek alig mondható, ám mégiscsak emberre emlékeztető hatalmas fejekből, korcs testekből árad.

Übű s groteszk csatlószai, a valódi s önjelölt, felcímkezett hatalmasságok szolgálnak mintául a megdöbbentő festményekhez. A feladat arra kényszeríti a festőt, hogy lépjen ki a társadalmi szerepvállalást elkerülő, művészi pozíciójából. Az álarcok, torz, groteszk kinagyított fejek szinte az eredeti, korai expresszionizmus létélményét sugallják. Erősebbek a festőnél: színvallásra kényszerítik. Az önkifejezés átvált a külvilág kifejezésébe, már-már magyarázatokba, világértelmezésbe. Mindez személytelenül. S mégis átszűrve a befelé forduló, önmagába kapaszkodó én személyességén. E kettőség jellemző: Németh Géza vállal és távolít, kimond és lefed, kritizálna, de bölcsőbb, semhogy tiltakozék, látszat-szenvtelenségbe takarja és magánügyévé szelídíti markáns véleményeit. Hiszen a poszt-

Dictators

Géza Németh created his series of *Dictators* in 1989. He attached great importance to the fact that after a long stay in New York, he returned to his home in the Moscow Square of Budapest letting himself be inspired by his residential environment. "The subject matter was in the air then", he commented. 1989 saw the re-burial of Imre Nagy, the acknowledgement of the historic importance of 1956 – by this year social endeavours had ripened into transformations. Undisclosed facts became common knowledge, and some kind of a societal publicity was established. New and new batches of information about dictatorships and dethroned dictators of earlier periods came to light then.

It is strange and rare that an artist having placed himself outside all the orbits of the ruling elite should react instantly and directly on everyday events. But the series *Dictators* echoes beyond the daily commerce of politics. These works depict dictators, aggression and the nature of power irrespective of time. Eight large works on canvas (140 by 140 cms) and eleven works on paper (50 by 70 cms) were born then, of which eight are kept in France.

These acrylic paintings are the most colourful works in Németh's oeuvre. What strikes the eye is the aggression emanating from the expressive surface treatment, the tormented brushstrokes and distorted forms, the enormous heads and freaks not worthy of the name 'human being' yet resembling it.

King Ubu and his grotesque followers, the real and self-appointed tyrants served as examples for the shocking paintings. The task is compelling for the artist to abandon independence. The enlarged, deformed heads and masks evoke the experience of early, original expressionism conquering the painter and pressing him to show his true colours. Self-expression is transformed into representations, at times into explanations of the world. All this in an impersonal way, but letting the outer world filter through the individuality of an introvert ego. Duality characterises these works; Németh puts on things while distancing them, reveals things while covering them. He does not criticize as he is too wise to protest, instead he chooses to cover his opinion with



DIKTÁTOR I. / *DIKTATOR I.*

1989. Budapest, 50 x 70 cm, akril, papír / *acrylic on canvas*
magántulajdon / *private collection*

modernben nincs igazság, csak eklektika. A kép autonóm, nem a világról szól, hanem önmagáról. (A néző szerencséjére azonban a képek túllépnek a festő szándékain, szétfeszítik az én kereteit.)

A párizsi magántulajdonban lévő *Sztálin* című kép profilban vigyorgó, balra fordult hatalmas, szem nélküli fej. A vigyorgó arc jól kivehető a kép alsó bal harmadán, ám a koponya helyén a felület nagy részét furcsa rácszat tölti ki. A kép magasságát ferdén átmetszi egy szűrő fegyvert (kardot, kést) idéző alakzat, melyen négy íves és egy metsző forma halad át. Az arcot érintő két folt között talán egy kalapács (a formák mintha a sarló és kalapács címerre utalnának).

Az *őrület pillanata* világosabb kék, lila háttér előtt csak egy torz fej sötétebb. Szétesett arcon a fekete-fehér orr, feszületre utaló forma a fekete, a nagy száját lila-fehér öltések zárják le. A rózsaszínes halványlila arcon barnásvörös foltok jelennek meg, a homloktól lefelé indulva, a jobb szélén izgatott sárgák. A torz fejnek nincs szeme, illetve a szemek helyén a barnával tompított vörös foltok éktelenkednek. A nyomorék szörnyiszülemény koponyája fekete-kék-fehér rácszat, hajháló fedi. Ez a megtébolyult diktátor, avagy diktátornak lenni egyet jelent az őrülettel.

A *hatalom csúcsán* domináns színe az égő vörös. Baloldalt akasztófára, emelődarura vagy kínzószerszámra egyaránt emlékeztető fekete-vörös szerkentyű (Ország Lili 1956. október 23-án készült kollázsán, az *Akasztott emberen* látható hasonló. Ezt Németh Géza 1989-ben nem ismerhette). A jobb oldalon terpeszkedik felemelt, széttárt sötétkék karcsonkjaival a vörös diktátor. Teste vörös, lila, fehér, fekete csíkegyveleg, kicsi és jelentéktelen a hatalmas, torz fejhez képest. Ezen az egyszemű (fekete kontúr közül kifolyó zöldessárga), fejen is a mereven összeszorított, aránytalanul nagy száj dominál. Bábu ő is, torzszülött. Ám a hatalom birtokosaként élet és halál ura. Körülötte gusztustalan zöldessárgák – ezek teszik megközelíthetlenné. Az ég égővörös, szétfolyó vérözön. Az *Erkölc*s és *ideológia* című kép bal felén a figura profilban, arctalan, hatalmas oszlop-kezeit előre s felfelé lendítő H, előtte okker folton szakállas, lecsukott szemű fej árnyéka. A háttér zaklatott fekete, fehér,

quasi-indifference thus minimizing it to look like private matters. Mind you, there is no truth, there is only eclecticism in post-modernism. The autonomous painting is about itself and not the world. (Luckily, the paintings grow beyond the painter's intentions and burst the frames of the ego open.)

The portrait of Stalin, one in Paris, is the left profile of a huge smirking head without eyes. The head is seen clearly in the front left side, but the big part of the skull is replaced by some trellis. A sharp-pointed form recalling a sword or a knife permeated by four arched and one piercing shape is crossing the picture slantwise. The two patches on the face may embrace a hammer, with other forms too referring to the hammer-and-sickle arms.

The Moment of Frenzy is lighter blue with only a darker head against a lilac background. The nose on the decomposed face is white, black may mean crucifix, the huge mouth is sewn in with lilac-white thread. The colours of the face are pinkish lilac, brownish-red and agitated yellows on the right. Red patches modified by brown are replacing the eyes. The black-blue-white grid, a hair-net, belongs to a freak. A frenzied dictator, that is, to be a dictator is equal to being frenzied.

On the Top of Power is all burning red. The black and red construction in the left can be gallows, a crane or some instrument of torture (similar to that in the collage The Hanged Man made by Lili Ország on 23rd October, 1956 – but Németh could not have seen it then). The red dictator is towering on the right with his dark blue stumps of arms held out. His relatively small body is a mixture of red, lilac, white and black lines. This face with one eye, which is but a greenish-yellow flow of paint, is again dominated by the disproportionately huge, closed mouth. A puppet or a monster, but as the possessor of power, he has power over death and life. The disgusting greenish-yellows around him make him unapproachable. His red sky is an ocean of blood.

On the left side of Moral and Ideology we see the profile of a faceless figure with his column-like hands swinging forth and up to form a letter H, with the shadow of a bearded, closed-eyed face on the ochre patch in front of him. The background



DIKTÁTOR III. / *DICTATOR III.*

1989. Budapest, 50 x 70 cm, akril, papír / *acrylic on canvas*
magántulajdon / *private collection*

kék, barna pöttyök, csíkok kavalkádja, lent, jobbra fenyegető feketék tömege. A szónok barnásvörös kopasz fejét is hatalmas száj uralja. Ijesztő, taszító, vad ez a festmény.

A *Zöld diktátor* kopasz, félszemű, kegyetlen, keskeny szájú, nyaktalan fej, torzó test, széttárt fabábu-karokkal. (Anna Margit nyolcvanas évek eleji kegyetlen hóhérbábuinak kései rokonai.) A hiányzó szem helyén véres húscsapat. Páncélrácsolat, bordázat a lapos, gnóm testen. A zöld – amúgy a remény, a várakozás, a természet színe – itt reménytelen, taszító, a rávitt feketékkel ijesztő, koszlott; inkább a rothadás bűzös, olajos felülete ez. A színekből s formákból ugyanaz a taszító légkör árad, mint a figurából, az egyetlen sötétzöld és fekete keverékéből felvitt hosszú, lefelé görbülő szájvonalból, a téglalapszemhez hozzákapcsolt groteszk, éles orrvonalból. Az arc – ha egyáltalán arcnak nevezhető – olajos, fehérrel tört fémes zöld. Antropomorf formák az emberi test melege, meleg színei nélkül. A moszkvai magyar követségen őrzött.

Az *utolsó héró* című kép eltér a sorozat más darabjaitól. Míg a több képen az arc, az alak a kiemelt, itt a figura belesimul környezetébe. A megfogalmazás módja a figurálistól az absztrakció felé tolódik el. A magányos és tébolyult alak – a Diktátor – üres térben, dermedt, elpusztított környezetben. Nincs más, csak üres sárga és még üresebb fehér formák, a kéket felfaló barnásvörös ég. A *Diktátor* sorozat némelyik fejéhez, a felületalakítás módjához, szellemiségéhez közel áll Koncz Andrásnak, az Új Szenzibilitás kiállítások résztvevőjének 1982–1988 között festett néhány festménye (*Fej*, 1987. o. v. 150 x 200 cm). A fiatal Varkoly Lászlót is foglalkoztatja a személyiség és hatalom viszonya, az individuumot deformáló hatalmi pozíció. (*A Dög*, 1989).

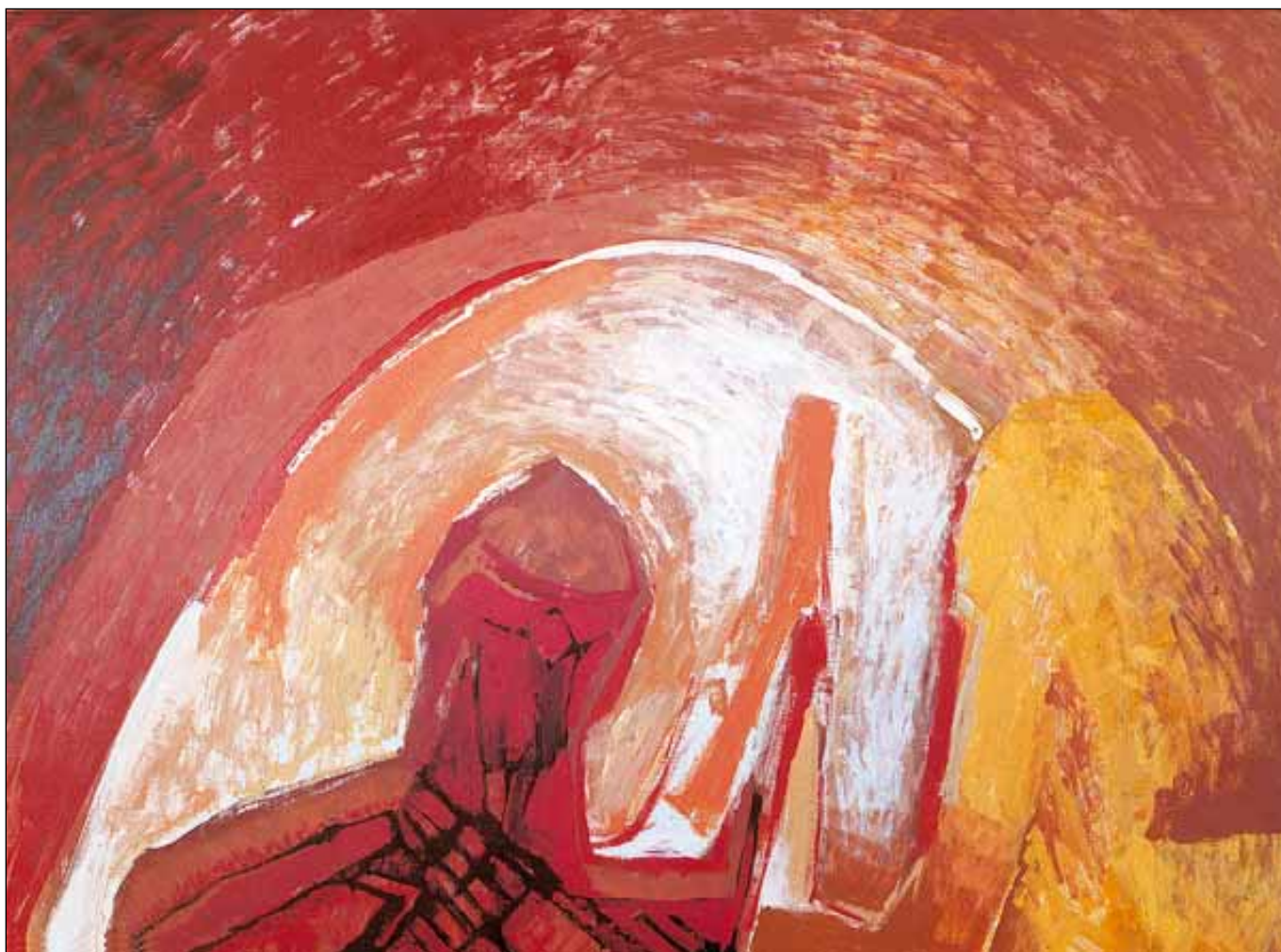
A *Diktátor* papírképsorozat szinte erőteljesebb, mint a táblakép-sorozat. Egyes darabjai nem viselnek címet, csak sorszámot. Az I.-n a vörös fej halotti torzó, már élőként ijesztő csontváz, mindenütt sár, vér, gyűlölet. A II.-on kék félarc, a III.-on ugyancsak kék arc hússzínű, bedagadt szemekkel, s mindkettő környezete kihívóan taszító. Az előbbin barnás, az utóbbin lilás színek variációi, nyugtalan, vad ecsetmozgatás, kellemetlen közeg. A IV.-en

is a cavalcade of black, white, blue, and brown dots and lines with a threatening bulk of black in the front. In this repellent and fierce painting the speaker's brown bald head is dominated by a huge mouth.

The Green Dictator is a merciless bald head with one eye and no neck, a torso with marionette-like arms – a relative of the puppet-hangmen painted by Margit Anna in the early eighties. Torn pieces of flesh replace the eye, a metal grid covers the flat body of this gnome. Green, which normally evokes hope, expectation and nature is the symbol of hopelessness and repulse; the black covering it visualises the stinking, oily surface of putrefaction. The forms and colours suggest the same repulsive air as the figure, its long and thin dark green and yellow mouth and the grotesque sharp nose linked to the rectangular eye. The face, if a face at all, is painted oily metal green with white. Anthropomorphic formations without the warm colours of the human body.

The Last Hero, owned by the Hungarian Embassy in Moscow differs from the rest of the series in that its protagonist is melted into its environment with no accent on him, a transition from figurative painting to abstract. The maniac – The Dictator – is left alone in a devastated, empty space. Nothing exists here but the empty yellow and even emptier white forms and the brownish-red sky eating up all blue. The spirit and the surface treatment of few works by András Koncz, a New Sensibility exhibitor from 1982–1988 (Head, 1987) come close to the Dictator-series. A young painter, László Varkoly is also engaged in seeking the relation between power and personality, the deforming effect of power (The Carcass, 1989).

The Dictators on paper may said to be more powerful than the panels. The pieces are numbered with no tiles. In number I. the red head is a dead man's torso, a horrific skeleton with mud, blood and hatred all around. In II. and III. the blue faces' meat-coloured yes are bunged up, their surroundings are extremely repulsive. The variations of browns and lilacs, the restless brushstrokes suggest unbearable conditions. The malformed brown and lilac head in IV. recalls a carrion-eater,



AZ UTOLSÓ HÉRÓ / *THE LAST OF HEROS*
1989. Budapest, 140 x 190 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

barnákból, lilákból összerakott torz fej, inkább hasonlít karvalyra, dögevőkre, mint emberre, csúnyára kevert sárga-okker-sárgászöld háttér előtt pávaskodik fülig érő, mindent elnyelő szájjal. Az V.-en ördögi, gyanakvó arc, nagy szemüregek. Az egyik arcél hideg kéken vörös folt, a másik oldal barnás okkeren fekete. A háttér berlini kék, sötét, csaknem fekete, s ettől a vad színekkel festett fej még meghökkentőbb, szorongást keltőbb. A VI.-on a töviskoszorús, szembenéző fej bal arca égő vörös, jobb arca vakítóan fehér. A bal térfél a vörös, a jobb a sárga árnyalataiból áll. Az arcon itt is a hatalmas, vörös, fülig érő keskeny száj dominál. A sok vörös és sárga az örület képzetét kelti, a tébolyult elme tévképzeteiből megszülető szörnyűségeket idézi meg. A töviskoszorú miatt vallási fanatikusra kell gondolnunk, miként a sorozat VII. darabján a fehér-vörös kucsma és a szakállas fej körül az egyenruhára utaló keki sáv katonai (s feltehetően szovjet) diktátorokra emlékeztet. Az arc itt is kétvált egy okker, sárgászöld, lilás bal oldalra, benne ferde rókaszem, és az egymásra felhordott vörösekből kialakított jobb oldalra, ezen óriás lilászöld golyószem. Végül a VIII. táblán vigyorgó torzszülemény, világos-sötét ellentétek, vörös, gyulladt szemgolyó, vörös száj; talán ez a legriasztóbb, az egész borzongató sorozatból.

Németh Géza munkásságában jelentős helye van a papírképeknek (lásd a *Diktátor I–VIII.* sorozatot). Az akril-, akvarell-, kollázs-változatok nem csupán a táblaképek előkészítői, előtanulmányok, sok köztük az önálló mű is. Eleven, színes, dinamikus kompozíciók, általuk végigkövethető az életmű alakulása, szemléletbeli módosulásai. A stiláris jegyek és a világkép szoros összefüggése még pontosabban regisztrálható, mint a nagyméretű festményeken. A *Diktátor* sorozat emberképe, társadalomról alkotott felfogása is közel áll egyrészt a korai német expresszionistákéhoz, másrészt a hetvenes évek második felében megszületett német áramlat képviselői, (főleg a nyugat-berlini) „új-vadak” keményen kritikus, elkeseredett emberszemléletéhez. A zaklatott faktúra, a szenvedélyes ecsetvonások, az érzelmekkel telített színek, a harsányság nemcsak a bemutatás igényével szólnak. A *Diktátor* sorozat egyben portrészorozat is.

a hawk rather than a man. With his mouth open to swallow up everything, he is pluming himself against an ugly yellow-ochre-green background. The fifth, suspicious face is that of a devil with deep eye-sockets. One side of the face is a red spot on cold blue, the other is black with brownish ochre. The black sky makes the effect even more shocking and awesome. The left face of the head with a crown of thorns in VI. is burning red, the other is dazzling white against a background of half red and half yellow. The strongest motif is the red, thin and wide mouth of the face. The abundance of red and yellow recalls madness, the horrors created by the misconceptions of a frenzied mind. The crown of thorn revives religious fanatics, while in painting VII. the red and white fur-cap on the bearded head and the khaki sign of uniforms turns our associations to (presumably Soviet) military tyrants. This face too is divided into two: ochre, yellowish-red and lilac of the left with the slanting eye of a fox, and many layers of red on the right with a huge ball-eye painted reddish-lilac. The grinning monster in piece VIII., the contrasts of light and dark, its red mouth and inflamed eyes seem to be the most horrifying in this gruesome series.

The works on paper, the eight pieces of Dictators among them, have a distinguished role in Németh's oeuvre. The variations in acrylic, water-colour or collage are more than preparatory pieces to his panel paintings – quite a few have their independent values. These lively, colourful and dynamic compositions help us follow the development in the oeuvre and the artist's changing conception. The close interrelation between the elements of style and the painter's world view is easier to recognize here than in large-scale paintings. The way man and society are looked at in the series of Dictators shows similarities with the approach of the early German Expressionist painters and also with the bitter attitude to man of the sharply critical New-Fauves, a German trend born (mostly in West Berlin) in the late seventies. The unquiet surface, the passionate brush-strokes just as the colours imbued with emotions echo beyond the intention of representation. The series of Dictators is that of portraits. Németh's earliest works



A SZÓNOK / *SPEAKER*

1989. Budapest, 130 x 150 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Már említettem, hogy Németh legkorábbi festményei is portrék, kifejezetten vonzódik a műfajhoz. A művészet történetében a portrék eredetileg uralkodókról készültek, ráadásul Németh Gézának, aki gyerekkorától, azaz az ötvenes évek elejétől rajzolt, alapélménye lehetett a mindenütt látható szocialista „Szentháromság” (Marx, Engels, Lenin) mellett a két diktátor, Sztálin és Rákosi arcképe. A mítosz- és hősteremtés hajdani folyamatainak átélése serkentette a művészt e modern kori portrék megalkotására.

1995

S. NAGY KATALIN

A tárgyiasult pillanat

Működés és a mű örök paradoxonja a művészet, organikus élettevékenység és halott, egyedi dolog feszült kettősségében hat, fogadtatik be, azaz így van, s másként nem is képes lenni. A kép alkalmi tárgyiasulás mindössze, egy élő folyamat holt lenyomata, hátrahagyott jele. Másrészt csupán ez van, ezek a lenyomatok és jelek, amelyekkel mi, a befogadók beérni vagyunk kénytelenek: a halott látszat mindig pontatlan és részleges tudósításával az eleven működésről és a tiszta folyamatról.

Ezt a paradox állapotot különös világossággal érzékelteti minden kiállítás, s még inkább így van ez az olyan kiállítások esetében, mint Németh Gézáé: voltaképp negyedszázadnál is hosszabb az a működés és folyamat, melynek most az utolsó három évét tanulmányozhatjuk. Egy kimerevített tárgyiasult pillanatot, mely holt és esendő, s mely rögvest egy hasonlóan holt és esendő műveletre: a skatulyázásra csábítja a nézőt. Első benyomásunk, s a benyomásunkat gyorsan követő általánosításunk eredménye a megállapítás: Németh Géza (mostanában) expresszionista képeket készít. Skatulya és címke ez persze. De arra azért alkalmas, hogy összevetéseket tegyünk, például észrevegyük, hogy a képek tartalmas hasonlóságokat mutatnak a régi, klasszikus expresszionizmus látomásával, persze nem valamiféle anakronisztikus utánczás vagy naiv követelés formájában, hanem inkább megfontolt visszarévedés és a szeretetteljes

were all portraits, he is indeed attracted to the genre. In the long history of arts, it was sovereigns who classified for being portrayed. As the "Socialist Holy Trinity" of Marx, Engels and Lenin completed with the portraits of two dictators, Stalin and Rakosi were on show all over the place, these images must belong among the unforgettable memories of Géza Németh, who started to make drawings in the early fifties. The personal experience of heroes and myths being arbitrarily created must have urged the artist to create his portraits of modern times.

1995

KATALIN S. NAGY

A Frozen Moment

Art is organic and vital working, process and activity, as well as a random accumulation of works, mechanical and dead products. What we call pictures are incidental reifications of this pure activity, lifeless traces and clues left behind the process. Still, they are the only things we possess: we use them as necessarily partial public reports on something fuller, more vital and inaccessibly private.

This paradoxical condition, which is the only mode art can have its existence in, is forcefully brought home by exhibitions, and more especially so when the exhibition presents the kind of selection Géza Németh is now offering to the public. In this case, working (in the above sense) has been going on for something like twenty-five years: the works presented here are, however, the product of the last three years of his career as an artist. All we have to go by is merely a brief moment of a long process, reified, lifeless, rigidly frozen into exhibition space.

This moment automatically elicits an equally reified form of response: that of slotting and labelling. Accordingly, we note that Németh is nowadays producing Expressionistic work. Crude and simplistic, the label has its partial usefulness, though. It helps the viewer to register certain similarities of Németh's work to the vision of "old", classic Expressionistic painting. (Though certainly



ERKÖLCS ÉS IDEOLÓGIA / *MORALITY AND IDEOLOGY*
1989. Budapest, 140 x 190 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

felidézés kettős aktusával. Ugyanígy, ez a címke segít észrevenni, hogy Németh Géza a maga szuverén fejlődése mostanában olyan munkára sarkallja, amely egy nemzetközi áramlattal, a nyolcvanas évek neo-fauve-ként, neoexpresszionizmusként emlegetett áramlatával összhangzik, sőt tart vele némi rokonságot.

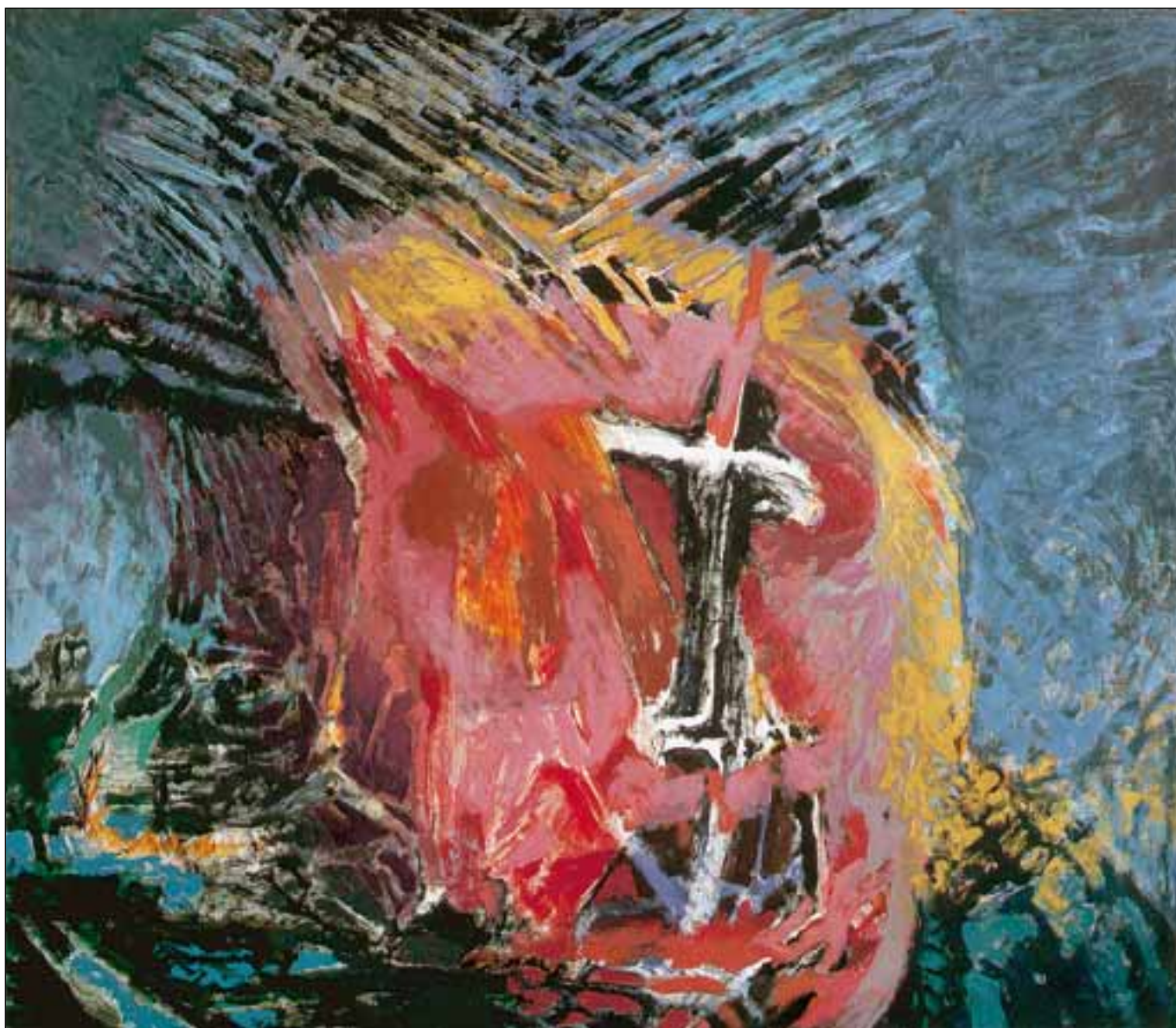
De keressünk inkább a tárgyiasult pillanatban az őt létrehozó, levető és hátrahagyó mozgást, az eleven működést, melynek az expresszionista modor csupán megnyilvánulási eszköze, alkalmi köznyelv, közös nyelv, melynek révén megnyilvánulhat, azaz publikussá, közössé és nyilvánossá válhat. Érdemes keresni: ez a tárgyiasult pillanat páratlanul tartalmas mozgásról tudósít, ennek a rövid időszaknak szokatlanul gazdag és árnyalt időrendje van. A legkorábbi képeken a „tisztá” expresszionizmus talányosan feszült összhatással ötvöződik a kontúros, hűvösebben geometrikus látványanalízissel; később nyugalmasan lírai, oldottan „érzelmes” képek következnek, s ezeknek gyakran – motivikus – anekdotikus értelemben vett – témájuk is van, bár közvetlen időrendi szomszédságukban akadnak indulatosabb változatok is, melyek – legalábbis hatásukat tekintve – más expresszionista leágazásokra (absztrakt expresszionizmus, tasizmus, akciófestészet) vetnek egy-egy kritikusan érdeklődő oldalpillantást; s végül a legújabb képek harsányabb koloritja, az erőteljesen extrovertált hatás, sőt közérdekű közlendő (lásd a *Diktátor* festményeket) újabb mozgás, újabb izgalmas elmozdulás Németh Géza mostani „köznyelvének” az idiómarendszerén belül.

De megvan ennek a mozgásnak az időrendtől független belső és állandó eleme is. Németh Géza képei tartalmaznak „haboznak” az ábrázolás és a kifejezés, a köznapilag látott odakinti világ felismerhető reprodukciója és a meghatározatlan belső látomás projekciója között; részben úgy, hogy figuratív – pontosabban: figuratívabb – és nonfiguratív – nonfiguratívabb – képeket váltakoztat egymással alkotójuk, mintegy a két minőség vegyítési arányait próbálgatván. De van számos olyan képe is ebből a három évből, ahol a mű ezt a „habozást” önnön megfogalmazási elveként testesíti meg: ilyenek például a „vakolt” képek, melyek

and emphatically not in the form of anachronistic imitation or naively innocent influence; there is a note of highly self-conscious, even calculated reprise and a feeling of loving evocation in the kind of relationship these paintings establish with their earlier European Expressionistic forebears.) Similarly, the same label alerts the viewer to the interesting fact that the independent logic of Németh's development has recently brought him into the orbit of what is an international company; his work shows certain affinities with the more universal Neo-Fauve, or Neo-Expressionistic wave of our present decade.

But this is only one side of our paradoxical equation. The other is, of course, the process these products are traces of and clues to, the activity that chooses Expressionism as an occasional idiom, a shared language of public expression through which it can make itself, however partially, common and public. Now the "moment" of the exhibition certainly reports on rich movement and modulation in the process. The work of a mere three-year period, the selection shows a rich and varied chronology. The paintings that came first fuse "pure" Expressionism with an overall effect of quiet lyricism and relaxed "sentiment" and they are often thematic or motivic as well; there is also a more fevered, more directly passionate note in some of the works made roughly in the same period as they glance at various derivations of Expressionism, such as American Abstract Expressionism and action painting, though they are clearly of a different mould; finally, the more extroverted mood, the strong, bright and loud colours of more recent work, combined in certain instances with public meaning and relevance (especially in the Dictator paintings), represents yet another interesting shift in the Németh process.

And there is also a nonchronological, inner and permanent concern making itself public in these paintings. All throughout, Németh's art seems to "hesitate" between representation and expression, the reproduction of the external world in some recognizable form and the projection of an indeterminate inner landscape. This is done partly through the artist alternating figurative (or more



AZ ŐRÜLET PILLANATA / *UNHINGED*
1989. Budapest, 135 x 155 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

talánya arra kényszeríti nézőjüket, hogy alakot – ábrázolást fedezzen fel bennük (esetleg valami földi tájat, ahogy éjszakai légifelvételeken vagy űrhajófotográfiákon látható), hogy azután rögtön meg is tagadja a nézőtől a felismerhető ábrázolás, az otthonos figurativitás vigaszát és bizonyosságát. Paradoxonjuk – ha figuratívnak nézem őket, nonfiguratívnak mutatkoznak, ha pedig nonfiguratívként próbálom felfogni, figuratívnak nyilvánítják magukat – Németh Géza működésének rejtett mozgatójára vet fényt: alkotójuk a régi, a klasszikus modernnek módjára hiszi, hogy a műnek igenis van jelentése és közlendője, s hogy ezek forrása az alkotói személyiség, képzelet és akarat; de közben későbbi, mai „posztmodernnek” szellemében azt is tudja, hogy ez a régi krédó voltaképpen hittétel csupán, azaz racionális és szkeptikus alapon nagyon is megkérdőjelezhető. Ezért van, hogy Németh Géza képei erős és határozott módon jelentenek, miközben fenntartják maguknak a jogot, hogy ne jelentsenek, hogy a nézőjük igenis ne ringathassa bele magát az egyértelműség kényelmes és hamis érzésébe. Képei mindig ennek az eleven belső drámának a demonstrációi, hívó bizonyosságnak és okos bizonytalanságnak az ötvözetei; ezért jók.

1989

TAKÁCS FERENC

figurative) and nonfigurative (or less figurative) work as if he were testing the fusion of these qualities in varying proportions. But in many of his paintings this hesitation is the very mode of articulation the pictures adopt for themselves. These include the "plasterwork" pictures which, by their enigmatic effect, force the viewer into discovering representations in them (as, say, landscapes of the night earth appear in aerial photography) while at the same time they deny the consolation and the certainty of recognizable figure, of familiar Gestalt. Their paradoxical quality hints at some larger paradox of feeling that imbues and motivates Németh's working and works. Their maker subscribes to the old High Modernist view that paintings do have a meaning and the source of their meaning is the artist's imagination, will and personality while he is equally aware of the more recent Postmodernist rejection of this earlier creed as something untenable, or at least highly questionable. So his pictures both mean and refuse to mean; they demonstrate the internal drama of the artistic process as they suggest both the certainties of faith and the uncertainties of critical intelligence. And it is exactly this vital drama wherein their strength and importance lie.

1989

FERENC TAKÁCS

Plasztikus munkák 1988–1989

Készült: 1988–1989. Budapest

Kiállítva: 2001. Sziget Galéria, Budapest, megnyitotta: Román József művészeti író

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Plastic Works 1988–1989

Painted in 1988–1989, Budapest

Exhibited 2001, Sziget Gallery, Budapest, opened by József Román, art historian

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



LELET / FIND



GAYA



FELÜLRŐL / FROM ABOVE



IKON / ICON



KÖDÖS TÁJ
FOG



IKAROS / ICAROS



FELMUTATÁS
POINT UP



ÉJSZAKA
DARK NIGHT



FEKETE ÉG
BLACK SKY



SZINÁJ / SINAI



MEGJÖTT
PRESENTATION

Plasztikus munkák

Németh Géza, 1989-ben, New Yorki hazajövetele után kezdte el új sorozatát.

A *Plasztikus*-sorozatnál a farostlemezt ennyvel lekeni, majd spaklival, késsel felhordja a homokból és enyvből készült szintelen masszát. A bordázatokot különböző eszközökkel hozza létre, szinte megmintázza az anyagot. Amikor a megformált felület megszárad, megfesti. A festmény így dom-bormű hatását kelti, s a vizuális mellett a taktilis élménynek is fontos szerepet szán a befogadás-ban. Nemcsak nézni, tapintani is kell a több munka-fázisban kialakított felületet.

Az előkészítés hosszadalmassága, a technikai, kivitelezésbeli sokrétűség, az idő, amit a többlép-csős munkafázis megkíván, a kézműves jelleg sejteti a nosztalgiát a hagyományos, míves festészet iránt. A kortárs képzőművészetnek van egy jelen-tős iránya, amely szerint a festő elsősorban kutató, tudós, mondhatni mérnök (Basserode, Walravens, Raynaud, Barré és sokan mások), ők azonban kilép-nek a festészet kétdimenziós felületéből. Németh, a kísérletező attitűdöt a kézműves igényességgel összekötve megmarad a festményformátumnál, még ha több sorozatában kilép is a hagyományos vás-zon-festék kínálta lehetőségekből. Kísérletezik az eszközökkel, anyagokkal.

A '70-es évek eleje óta foglalkoztatta Németh Gézát az anyaggal való olyasfajta próbálkozás, mint amit végül is *Plasztikus*-sorozatában való-sított meg. A táblakép síkjához képest erőteljes plaszticitás ellensúlyozza a tudatosan visszafo-gott szürkék, okkerek, tompított zöldek hatását. Lemond a színek tónusgazdagságáról a plaszti-citás fokozása érdekében. Tájképek felülnézet-ből, az emberi világ nélkül. Az applikáció és a ha-gyományos festői eszközök együttese szolgálja a célt: a természet öntörvényűségének megmu-tatását. Kataklizmák, árvíz, vulkán, vihar, földrengés utáni állapot. Semmilyen élőlény nincs jelen, még lenyomat formájában sem, még elüszkö-södött állapotban sem, mint a '70-es évek végi civilizációs tájakon (*Skorpió*, 1979; *Kövek*, 1979) vagy a *Mitológia*-sorozathoz készült számos gra-fikán, nyomonon.

Plastic works

Back to Hungary, Géza Németh began to work on two series in 1989.

In the Plastic series, he covered fibre board with glue, then added a colourless mixture of pasted glue and sand to it with a palette knife. He literally sculpted his material with various other tools, then he painted on the dry ribbed surface reaching the sight of a relief. These works offered the com-plexity of visual and tactile experience as the surface created in different phases was to be looked at and also to be touched.

The lengthy preparation, the multiple layers of various materials employing a special technique and the carefulness, the time spent with the numerous stages of creation and the craft-like nature of the work suggest the artist's nostalgia for the traditional, masterly art of painting. In one of the contempo-rary art trends a painter is primarily meant to be a researcher, a scientist, and an engineer (Basserode, Walravens, Raynaud, Barré, and many others), who leaves the two-dimensional surface behind. Németh did not break away from traditional forms of painting, but he combined his experimenting atti-tude with a high quality of craftsmanship even if in several of his series, he went beyond the range of traditional canvas-and-paint technique to experiment with other materials and devices.

*Since the late 1970's, Németh has demonstrated a strong interest in experiencing with materials to be accomplished in the Plastic series. The powerful plasticity reached on a surface is counterbalanced by the use of suppressed grey, ochre, and yellow. To increase plasticity the artist has sacrificed tonality. We see landscapes from above with no human beings around. Used together, the new and the traditional devices achieve their aim, which is to present the self-reliance of nature – the conditions following cataclysms, floods, volcanoes, storms and earthquakes. There is no living being in these paintings, not even in the form of prints or smut-ting as in the landscapes of civilization from the late 1970's (*Scorpion*, 1979 *Stones*, 1979), or the numerous graphic works and prints of his Mythology series.*



GAYA / GAYA

1989. Budapest, 90 x 90 cm, homok, enyv, akril, farost / sand, glue, acrylic, board

A táblakép síkjából ténylegesen kilépve a festő nemcsak illuzórikus, hanem valóságos teret is teremt, ezt a valóságos teret növeli a faktúra illuzionisztikusan nagyra, a felületet szinte szétfeszítőre.

Időben és térben végtelenített pillanatfelvétel felülről, mondjuk, repülőgépről.

Az 1989–1991 között készült *Plasztikus képek* címei is utalnak a mitológiai kötődésre: *Taigetosz, Ikarosz, Gaia, Bárka, Szináj, Ne nézz vissza, Alvó, Hal, Felmutatás, Ikon*. Néhányuk természeti katasztrófákra utal: *Hasadék, Fekete ég, Kettévált*. A kék és szürke színek a dominánsak, akárcsak a másik, a *Mitológia*-sorozatnál, de itt használatuk nem kizárólagos, mint ott: vörösesbarnák, okkerek, zöldek, földszínek hozzák földközeli, földön történővé az eseményeket, a látványt. Szellemi rokonság mutatható ki *Plasztikus* sorozata és Záborszky Gábor *A föld meséi* sorozata (vászon, faplextol, homok) között.

Németh Géza műveinek egy része igen hosszú ideig készül. A hosszadalmas előkészítő szakasz után át- meg átfesti a képeket, így újabb s még újabb festékrétegek kerülnek a vászonra vagy farosra. A folyamatos változtatás módosítja az előző réteget, a rétegek kölcsönhatását. Ugyanakkor vannak sorozatai, amelyeket előre tudatosan eltervez, nagyon gyorsan készíti el, és nem is nyúl hozzájuk többet. A végeredményből nem következtethető vissza e kétféle alkotásmód. A *Mitológia*-sorozatban és a *Plasztikus*-sorozatban fontos szerep jut a rétegződésnek, a gyűrődéseknek, az érzékeny faktúrának: ezek gondos előkészítés után egy időegység alatt készültek, a festő később sem változtatott rajtuk. Számos nagyméretű táblakép viszont évekig formálódott, újra s újra átfestődött, holott olyan hatást keltenek, mintha friss, gyors festékfelvitel eredményeképpen születtek volna.

1995

S. NAGY KATALIN

Having actually left the plane of panel paintings behind, the artist created not only an illusory space, but also a real one enlarged by the facture to an illusionistic size, like a snapshot eternalized in time and space, seen from above, from an airplane.

The titles of the Plastic paintings completed between 1989 and 1991, refer to the artist's attraction to mythology: Taigetos, Icaros, Gaya, Ark, Sinai, Don't Look Back, Sleeping, Fish, Elevation, Icon. Some titles refer to disasters: Rupture, Black Sky, Divided into Two. Blue and grey are dominant but not exclusive in the Mythology series. The sight and events are brought closer and down-to-earth by the extensive use of earth colours, reddish brown, ochre and green. There is a spiritual kinship between Géza Németh's plastic series and that of Gábor Záborszky's, The Tales of the Earth.

Németh takes a long time to complete certain works. After a long preparatory stage, he repaints his works several times applying new and new layers of paint onto the fibreboard or canvas, which changes the previous layers and their interaction. Several other series, though, were completed in a short period of time never to be touched again. But the paintings will never tell you how long a process created them. Sensitive brushwork and the various layers and ribs of paint played a very important part in both the Mythology and the Plastic series. Carefully prepared, they were completed at one row. Several large-sized panel paintings demanded years to be completed. They were repainted several times, but the impression they gave was that of freshness and of the instant and quick application of paint.

1995

KATALIN S. NAGY



IKON / ICON

1989. Budapest, 95 x 76 cm, homok, enyv, akril, farost / sand, glue, acrylic, board
magántulajdon / private collection



KÖDÖS TÁJ / FOG
1989. Budapest, 100 x 50 cm,
homok, enyv, akril, farost / sand, glue, acrylic, board

New York 1987–1988

Készült: 1987–1988. New York, USA

Kiállítva: 1988. Washington D. C., The World Bank Art Society

Kiállítva: 1988. Duna Galéria, Budapest, megnyitotta: Dr. Feledy Balázs

Kiállítva: 1989. Kecskeméti Képtár, megnyitotta: Simon Magdolna, művészettörténész

Kiállítva: 1989. World Trade Center, Vienna

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész, Henry Gerrit művészettörténész

New York 1987–1988

Painted in 1987–1988, New York, USA

Exhibited 1988, Washington D. C., The World Bank Art Society

Exhibited 1988, Duna Gallery, Budapest. Opened by Balázs Feledy

Exhibited 1989, Kecskemét Gallery, Kecskemét. Opened by Magdolna Simon, art historian

Exhibited 1989, World Trade Center, Vienna

Essay by Katalin S. Nagy, art historian, Gerrit Henry, art historian



VIHAR / STORM



FETIS / FETISH



HASADÁS / SPLIT



IDOL



KÉK KAKTUSZ
BLUE CACTUS



KÉK PILLANGÓ
BLUE BUTTERFLY



LAGUNA
LAGOON



NINCS MEGÉRKEZÉS
NO ARRIVAL



NYUGTALANSÁG
RESTLESSNESS



PURGATÓRIUM
PURGATORY



A FÉNY ÍVE
ARCH OF THE LIGHT



SZÜRKE NAP
GREY SUN



KOLOSTOR
CONVENT



HATÁR
VERGE



ELVESZVE
LOST IN TIME



KRACH / CRASH

New York, 1987–1988

1987-ben Németh Géza megnyeri a Világbank nemzetközi képzőművészeti pályázatát, és így 1987–1988-ban ismét New Yorkban dolgozik.

1987–1988-ban a második amerikai utazáskor festett 22 nagyméretű festményének többsége tájélményből indít (*Zöld mezőn, Táj, Kék kaktusz, Lagúna, Vihar, Hurrikán, Nincs megérkezés*). Néhány témáját tekintve a mitologikus sorozatokhoz (*Idol, Fétis, Láng, Purgatórium, Kínai Újév*), formanyelve szerint azonban az előzőekhez kapcsolódik. A nagy tájképek egy része a természeti jelenségek elsöprő erejét ábrázolja (*Robbanás, 1987; Nincs megérkezés, 1987; Vihar, 1987; Lagúna, 1987; Hurrikán, 1988*). Dinamikus színkavalkád a széles, nagy felületen, gomolygó formák. A téma és az expresszív megjelenítés szerencsés összetalálkozása.

A képek nem standard méretűek, ez ugyanúgy hozzájuk tartozik, mint a sok réteg, a sok átfestés. Egy festményen itt is megjelenik a madár (*Sas, 1987*). Néhány inkább kozmikus léptékű, nem földi (*Szürke nap, Fényív, Robbanás*). E nagy, színes táblaképekkel egy időben készül a tíz darabból álló kalligrafikus sorozat. Németh megkísérli összekapcsolni az intellektuálisan szervezett, konstruált elemeket a spontán gesztusból fakadókkal, a szimbolikus értelmű kompozíciós sémákat a szabadon felvitt, alakított látványelemekkel. Nem a régivel való szakításról van szó, hanem folyamatos átértékelésről, a formarendszer és kompozíció lassú átalakulásáról. Eklekticizmusa megegyezik a '80-as évek közepének újszubjektivisták művészetfelfogásával. (E festményeivel méltán szerepelhetett volna a Pécsi Galériában 1987-ben rendezett *Új szenzibilitás IV.* című kiállításon.)

New York hatására festészete átalakul. Mintha megszabadulna a nyomástól, amit az itthonlét, a bezártság két évtizede okozott. A '70-es évekre jellemző szorongást keltő fémes és földszínek után a '80-as évek közepétől palettája kivilágosodik, felületei szinte megvidámodnak (*Kék pillangó, 1987; Kék kaktusz, 1987; Sas, 1987; Hasadék, 1987*). Különösen a tiszta kék és a tiszta vörös megjelenése új a korábbi nyomott szürkékhez, koszlott bar-

New York 1987–1988

In 1987, Géza Németh was awarded a grant by the World Bank and was invited to work in New York City.

His twenty-two large-size paintings completed during his second stay in America started out mostly from landscapes (Green Field, Landscape, Blue Cactus, Lagoon, Storm, Hurricane, No arrival). Some subjects were close to his mythological series (Idol, Fetish, Flame, Purgatory, Chinese New Year), but their formal features referred back to the earlier period in his oeuvre. Several large-size landscapes depict the overwhelming power of natural phenomena (Explosion, 1987; No arrival, 1987; Storm, 1987; Lagoon, 1987; Hurricane, 1988). The broad, large surfaces are enlivened by whirling forms and dynamic colours in harmony with the subject and expressive representation.

The non-standard-size of the paintings is as characteristic as the multiple layers of paint. The bird reappears in one of them (Eagle, 1987), some are cosmic beyond earthly scales (Grey Sun, Arch of Light, Explosion). Simultaneously with these large-size panels, Németh started to work on his ten-piece calligraphic series making an attempt at connecting the intellectually constructed elements with those born from spontaneous gestures. He also tried to find a contact between compositional schemes of symbolic meaning and freely depicted visual elements. It is not a breakaway, but a continuous re-evaluation and transformation of composition and forms. These eclectic ideas are those of the new subjectivist art concept of the 1980's. (The above works could have found their ways to the "New Sensibility IV" exhibition of the Gallery in Pécs in 1987.)

Influenced by New York, Németh's painting underwent a change. He was freed from the pressure of the two decades he had spent confined to the closed world of communism in his home country. The anguished metallic and earth colours, typical of the 1970's, became lighter in the mid-80's and his canvases showed some extent of ease (Blue Butterfly, 1987; Blue Cactus, 1987; Eagle, 1987; Chasm, 1987). What is strikingly new is the emer-



A FÉNY ÍVE / ARCH OF THE LIGHT

1987. New York, 127 x 177,8 cm, akril / vászon, acrylic on canvas

nákhoz, nyákos sárgászöldekhez képest. A színek kitisztulnak és megerősödnek, s a formák is elszakadnak a biologizmusoktól.

Németh Géza csaknem a végső absztrakcióig jut el az első amerikai év után képeinek egy részén. Szinte az expresszív tájképek továbbfolytatásaként, ellensúlyozásaként redukálódnak a színek, a foltok, összefogottabbak a formák, és a szín helyett a fény lesz érdeklődésének tárgya (*Fényív*, 1987; *Láng*, 1987; *Fétis*, 1987; *Idol*, 1987 – ez utóbbi egyben a *Diktátor*-sorozat előképének tekinthető).

Ezek az organikus jelekből álló víziók első látásra nonfiguratív műveknek tetszenek. A többértelmű képzettársítással az absztrakciótól eljutnak a figurativitáshoz. A formák szüntelen átváltozásai során értelmetlenné válnak a modern művészetben szokásos definíciók. E művek figurálisak és nonfiguratívak egyszerre. A metamorfózis a nézőben játszódik, a projekciót viszont a képben végbemennő átalakulások teszik lehetővé. A tudattalanból feltörő nyugtalan s nyugtalanító formák, színfoltok összekapcsolódnak a tudatosan alkalmazott motívumokkal. Ez a kifejezőmód egyaránt gyökeredzik a modern európai festészetben és a pollocki, kooningi törekvésekben.

1995

S. NAGY KATALIN

Németh Géza: a kozmikusság elsőbbsége

A modern időkben volt művészet, amely felkavarta az intellektust – gondoljunk csak a '70-es évek elején New Yorkban kialakult minimalizmusra és konceptualizmusra. Aztán volt művészet, amely felkavarta az érzelmeket, Picasso Guernicájától de Kooning nőábrázolásáig – legújabbán pedig a neo-expresszionizmus illik ebbe a kategóriába. Végül, és mind közül legfondorlatosabban, van művészet, mely – a nagy, régi amerikai klisé szerint – felgyújtja a képzeletet. Ilyen fajta művészeti alkotást nem sokat találunk manapság a galériákban, de Németh Géza úgy látja, hogy ez nagyobb nyilvánosságot talál itt és most.

gence of clear blue and red as opposed to the oppressive grey, dirty brown and slimy yellowish-green of the past. Colours became clearer and more powerful, forms were breaking away from biologism.

In some paintings made after a year's stay in America, Németh reached ultimate abstraction. Continuing or counterbalancing the expressive landscapes of the previous period, colours and patches were reduced to smaller sizes, forms became more condensed light coming to the centre the of the artist's interest (Arch of Light, 1987; Flame, 1987; Fetish, 1987; Idol, 1987, his latter being the forerunner of the Dictator-series.)

The visions comprised of organic signs look like non-figurative works at the first sight, but through various associations they reach a state of figurativeness. The incessant change and transformation of forms render the definitions used in modern art inappropriate, as these works are equally figurative and non-figurative. The disquieting forms and patches bursting out of the subconscious are mingled with consciously selected motifs. This type of expression is rooted in modern European painting and in the endeavours of Pollock and De Kooning.

1995

KATALIN S. NAGY

Géza Németh, The Primacy of the Cosmic

In modern times, there has been art that stirs the intellect – consider the Minimalism and Conceptualism of the early 1970s in New York. Then there has been art that stirs the passions, from Picasso's Guernica to a de Kooning woman – and much current Neo-Expressionism fits this description. Finally, and the most intriguingly, there has been art that – to use a grand old American cliché that is nonetheless accurate – fires the imagination. There isn't much art of this kind around in today's galleries, but Géza Németh is seeing to it that it gets more of an airing, here and now.

It has not always been so with this artist. Németh – born in Budapest, Hungary, in 1944, and



IDOL

1988. New York, 127 x 177,8 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Magyar Nemzeti Galéria tulajdona / Property of the Hungarian National Gallery, Budapest

Nem mindig volt ez így ezzel a művésszel. Németh Budapesten született, Magyarországon, 1944-ben, és úgy alakult, hogy építészetet tanult. A '70-es évek végétől a '80-as évek elejéig főleg egy illuzionista technika kidolgozásával volt elfoglalva, és olyasmit festett, amit vizuálisan csak mint „absztrakt” realitást tudunk felfogni – hideg kövek, vésett primitív jelekkel, gyakran szövettel borítva, vagy egymásra hajtogatott papírral, mely alól előbukkan a kő. Németh bizonyos értelemben egyfajta trompe l'oeil festő volt, ugyanabba a vonalba tartozott, mint a XIX. században az amerikai Peto és Harnett, de olyan tárgyakkal foglalkozott, melyek nem egykönnyen mutatták meg személyiségüket és identitásukat, függetlenül attól, milyen látványosak voltak. A képzeletet ez csak részben érintette; az intellektust is játékba kellett hívni, hogy megfejtse a jelentést, érzékenységet ébresszen.

Azután, a '80-as évek második felétől egy úgynevezett esztétikusan melegedő trend jelent meg. Ez már nem szikla – vagy szövet – vagy papírfigura – egy Henry Mooresque kőtest (fej nélkül) vagy talán egy pólyásbaba, két dimenzióban. Ami igazán létrejött – a festmény, mely nem csupán izgatja, de felgyújtja a képzeletet. Németh látványvilága kitérül, és vele együtt látásmódja is.

De ahogy a figurák láthatóbbá váltak, úgy vált a stílus is egyre absztraktabbá. Olyan ez, mintha a szabadabb festékezelés és a lényegesen folyékonyabb ecsetvonások a festő képzeletét is ellazították volna. A tartalom, mint mindig a modern időkben, követi a formát, a forma szabad és energikus, a tartalom pedig leírja – egyben behatárolja – önmagát ezen a szabadságon és energián belül.

És mi a tartalom? Németh egy könnyed ember, aki nem egykönnyen veti alá magát festményei különböző olvasatainak, de elismeri: „Utóbbi munkáim szinte mindegyikében a tájképből indulok ki.” A tájkép ez esetben nemcsak földi, hanem kozmikus is – egyazon vásznon, a narancsfesték ráül a fekete és hideg kék színekre, s a napnyugtát mintha a Jupiterről látnánk és nem is a Földről. Állatok és emberek is megjelennek, de a táj az alapvetően fontos. A táj végülis a valóság határa, és az álom határa. És képzeletünk igazán, mélyen lángol, akárcsak álmainkban.

trained, coincidentally, as an architect – was in the late '70s to the early '80s concerned primarily with deploying in illusionistic technique to paint what could only be visually apprehended as “abstract” realities – icy boulders incised with primitive markings, covered, often, by cloth or paper ripped and folded back on itself to reveal more stone beneath. Németh was, in a sense, a kind of trompe l'oeil painter along the lines of the 19th century American Peto and Harnett – but of subjects that did not easily give up their personality or identity, no matter how representational they seemed. The imagination was only partially concerned; the intellect also had to be called into play to infer meaning, to rouse sensibility.

Then, from the later '80s on, what might be called an aesthetic warming trend began to set in. Other than rock- or cloth- or paper-like figures began to emerge – a Henry Mooresque stone body (sans head) or what might be a babe in swaddling clothes, in two instances. What was coming to be at stake was what we've indicated – painting that would not only tease, but fire the imagination. Németh's visual world was opening up, and, with it, his vision.

But as the figurative has become more apparent, so has the style become more abstract. It's almost as if a more liberated handling of paint and a far more fluid brushstroke have loosened up the painter's imagination, as well. Content, as ever in modern times, follows form, and the form is free and energetic, the content describing itself – even locating itself – within that freedom and energy.

And what is the content? Németh is a soft-spoken man who doesn't easily commit himself to any definite readings of his paintings, but admits that “I start from landscape in almost all my recent work.” The landscape in this case is not just terrestrial, but cosmic – in one canvas, orange slashes of paint sit above black and icy blue slashes, delineating a sunset as it might be seen from Jupiter rather than earth. Animals and humans appear, but the landscape is of elemental import. Landscape is, after all, the site of all reality, and the site of all dream.

And our imaginations are truly, deeply fired, as in dreams. Consider, as a final subject, a recent acrylic called Arch of Light. On an outjutting of what would seem to be a red ledge adrip with



KÉK KAKTUSZ / *BLUE CACTUS*

1987. New York, 127 x 167 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*
magántulajdon / *private collection*

Gondoljunk a legutóbbi akrylra, melynek címe „Fényív”. Egy vörös színű, bíborcsíkozású szirten ül egy női alak, háttal nekünk, mélybordó ruhában, kékesfehér hajjal. Körülötte és alatta halványkék fény, szemben, beleveszve a végtelenbe, egy nagy kék gömb, mely nagy belső melegsárga és piros gömbökből áll.

Egy földet látunk egy kozmoszban, napokat egy napban, az emberi lényel, a bámulatra méltó fókusszal, az elemmel, melyhez a kozmosz méretik. Nem kell félni az univerzumtól, mondja talán Németh. Az univerzum nem személytelen. Csak tudományosan rémisztő, esztétikailag elérhető a felszabadult művészi képzeleten keresztül. Indítsuk be Németh újonnan felszabadított képzeletét, és még az égi tüzek sem elérhetetlenek, mialatt a bikák és madarak önmaguk mítoszaivá válnak, és kedves szívszorító realitásokká.

1988

HENRY, GERRIT

purple verticals and horizontals sits the figure of a woman, her back to us, in deep red dress and blue hair with white scumbling. Around her, just beneath her, is a pale blue halo; against this, and receding into infinite distance, is a giant blue orb, set off by large inner orbs of hot yellows and reds. We see an earth within a cosmos, suns within a sun, with a human being as its awed and awesome focus and locus, the element against which the cosmic is to be measured. Do not be afraid, Németh seems to be saying, of the universe. The universe is not impersonal. It is scientifically formidable, but aesthetically approachable, through the liberated artistic imagination. Set Németh's own recently liberated imagination to work, and even the fires of heaven are not out of reach, while bulls and birds become both myths of themselves and hearty, poignant realities.

1988

GERRIT HENRY



KÉK PILLANGÓ / *BLUE BUTTERFLY*

1987. New York, 127 x 188 cm, akril / vászon, *acrylic on canvas*

Magyar Nemzeti Galéria tulajdona / *Property of the Hungarian National Gallery, Budapest*



SZÜRKE NAP / *GREY SUN*

1988. New York, 127 x 203,2 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Kecskeméti Képtár tulajdona / *Property of the Bács-Kiskun County Museum, Kecskemét*



NINCS MEGÉRKEZÉS / NO ARRIVAL

1987. New York, 127 x 173 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Kecskeméti Képtár tulajdona / Property of the Bács-Kiskun County Museum, Kecskemét



FÉTIS / *FETISH*

1987. New York, 101,6 x 132 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Budapest 1986–1987

Készült: Budapest, 1986–1987.

Kiállítva: 1989. október 20. – december 3. Kecskeméti Képtár

Rendezte: Simon Magda művészettörténész

„Jégmadár” Modern Magyar Képtár, Pécs, múzeumi tulajdon

„Csapdában” Szentendrei Múzeum, múzeumi tulajdon

„Evolúció” Kecskeméti Képtár, múzeumi tulajdon

Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Budapest 1986–1987

Painted in 1986–1987, Budapest,

Exhibited october 20 – december 3, 1989, Kecskeméti Gallery

Curated by Magdolna Simon art historian

“Kingfisher” Property of the Modern Hungarian Gallery, Pécs

“Trapped” Property of the Museum of Szentendre

“Evolution” Property of the Bács-Kiskun County Museum, Kecskemét

Essay by Katalin S. Nagy, art historian



CSAPDÁBAN / TRAPPED



EVOLÚCIÓ / EVOLUTION



REPÜLÉS / FLY



JÉGMADÁR / KINGFISHER



FORGÁS / ROTATION



MADÁR / BIRD



STRUKTÚRA / STRUCTURE



VISSZANÉZÉS /
LOOKING BACK



SZEMTŐL SZEMBE /
EYE TO EYE



TORREÁDOR / TORREDOR



LOVAK / HORSES



KIFELÉ VEZETŐ ÚT /
THE WAY OUT

Budapest 1986–1987

1986 nyarától 1987-ig a két amerikai utazás között itthon tizenkét nem standard nagyméretű képet és mintegy nyolcvan papírképet festett akrýllal. A sok réteg, sok átfestés miatt Németh Géza szerint jobb az akrýl, mint más festék. A festményeken nincs keret, mert oldalt is továbbfolytatódnak, továbbfestve a széleken. A technika, a gesztus, a mozdulat a fontos, a lendületesen felrajzolt dolgoknál valami újra talál rá, amit majd a *Diktátor* sorozatban és a csíkos képeknél (*Holografikus tér*) is felhasznál. E munkák lazábbak, oldottabbak, mint a korábbiak. Elvontabbak s expresszívebbek is.

A légköri viszonyokat, természeti katasztrófákat megidéző tájképekkel egy időben színes, expresszív állatokat fest nagyméretű vásznaira (*Bika*, 1987; *Lovak*, 1987), ember és állat viszonya foglalkoztatja (*Torreádor*, 1987). A tagbaszakadt, letaglózásra váró kék-zöld bika és a nyugtalan vörös-fehér lovak kiszolgáltatottan állnak az üres térben, az egyensúly megbomlott, valami végérvényesen megromlott.

1987–1988-ban festészetének szellemi előzménye, forrása a német és osztrák expresszionizmus. A hetvenes évek második felében Németországban létrejövő „heftige Malerei” ugyancsak Emil Noldét, Ernst Ludwig Kirchnert, Oskar Kokoschkát tekinti elődeinek. Ez az erőszakos, szenvedélyes, ugyanakkor ironikus, lírai festészet közel áll Németh Géza szemléletéhez. Megmarad a narrativitás, a téma, a lényeg azonban az expresszív felületkezelés, a hatásos színek, a kifejezés, az érzelmi tartalmak. A festmények szuggesztivitása, intenzitása, szubjektivitása meglepő stílusfordulatnak tűnik az undort tárgyilagosan, hűvösen bemutató előző korszakhoz képest. Valójában Németh ott a húszas évek „Neue Sachlichkeit”-jének elidegenedett emberképét ismétli, ridegen megfestve a rút, taszító, embertelen világot, míg az 1987–1988-ban festett képeiben a tízes évek érzelmekkel s kifejezésvágygal telített expresszionizmusához fordul vissza, épp a világ elviselhetőbbé tétele érdekében. Az undortól nincs továbblépés, vissza kell térni a kifejezés lehetőségességének hitéhez.

Budapest 1986–1987

Between two trips to the US, from the summer of 1986 through 1987, Géza Németh painted twelve non-standard-size and another eighty pictures on paper in acrylic. They have no frames as the paintings continue to cover the sides as well. It was the technique, the gesture, and movement that mattered is his newly discovered dynamic painting to be employed later in the Dictators series and in the striped paintings (Holographical Space). These works are looser, more abstract, and more expressive than his previous paintings.

Simultaneously with the landscapes of the atmosphere and natural disasters Németh painted animals on large canvases (Bull, 1987; Horses, 1987), expressively as he engaged in the relationship between animals and humans then (Toreador, 1987). The robust, blue and green bull waiting to be slaughtered, and the restless red and white horses are fully defenceless in an empty space. The balance seems to have been lost, something has been spoiled forever.

The intellectual predecessors of Németh's paintings in 1987–1988 were the German and Austrian expressionists. The trend of "heftige Malerei" born in the late 1970's looked upon Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, and Oskar Kokoschka as predecessors. This violent and passionate yet ironical and lyrical painting was close to Németh's approach. Narration was still there as the subject – but the expressive surface treatment, the evoking colours, and the emotional content became more important. The suggestive, intensive and subjective manner of the paintings strike you as a surprising change compared to the previous period with the cool and indifferent representation of disgust. Actually, Németh returned to the alienated human being of the "Neue Sachlichkeit" of the 1920's and painted the cold, ugly, and inhuman world. On the other hand, in his paintings of 1987–1988, he re-applied the emotion-imbued expressionism of the 1910's aiming to make the world more bearable. From disgust you go nowhere or you return to the belief in the possibility of expression.



JÉGMADÁR / KINGFISHER

1986. Budapest, 120 x 190 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Pécsi Modern Magyar Képtár tulajdona / Property of the Modern Hungarian Gallery, Pécs

Különös ellentmondás, hiszen Németh Géza nem expresszív alkatú, nem indulati-érmelmű töl-tésű, nagyon is fegyelmezett, racionális, művelt, a természettudományokban is tájékozott ember. (Nem véletlen, hogy Szegeden nem bölcstész, hanem matematika szakos volt, s hogy végül építészdiplomát szerzett, számos lakóházat tervezett, kivitelezett, köztük a műalkotásszámba menő sajátját is.) Mégis, ebben a periódusában képei expresszívek és igen közel jut az „új-vadak” zaklatott, kíméletlen festésmódjához, azok vállalt spontaneitása nélkül.

Az „új kép”, az „új érzékenység” régi műfajokat vesz elő, újít meg, mindenekelőtt a portrét és a tájképet. A tájkép „világtájkép”, univerzális, kozmikus, nem konkrét táj, miként a portré sem konkrét ábrázolás. Az új műfajok, leválván az egyházi képzőművészetről, a polgári társadalmi formációkhoz, az új társadalmi csoportok kialakulásához kötöten jöttek létre. Most, az európai polgári kultúratörténet végpontján a régi műfajok megújítási kísérlete zajlik.

1995

S. NAGY KATALIN

It was paradoxical since Géza Németh is not expressive by character. He is not hot-tempered or emotional. On the contrary, he is rational, self-disciplined, a well-educated and scientific-minded person. (It is no accident that at the University of Szeged he majored in mathematics and not in the humanities, and that he took a degree in architecture. He designed and built several buildings, among them his own home – a work of art in itself.) In this period, however, his paintings were expressive and came very close to the “new Fauves” and their tormented and relentless way of expression but lacking their manifest spontaneity.

The trends “new painting” and “new sensibility” used and renewed old genres, primarily portraits and landscapes. Landscapes became “the landscapes of the world”, universal and cosmic, not actual scenes. Portraits were not depictions of individuals, either. Having been separated from religious art, these new genres were related to the newly-born middle-class social groups. Now that European secular cultural history is coming to its end, we are witnessing attempts at renewing the old genres.

1995

KATALIN S. NAGY



EVOLÚCIÓ / *EVOLUTION*

1986. Budapest, 120 x 180 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Kecskeméti Képtár tulajdona / *Property of the Bács-Kiskun County Museum, Kecskemét*



CSAPDÁBAN / *TRAPPED*

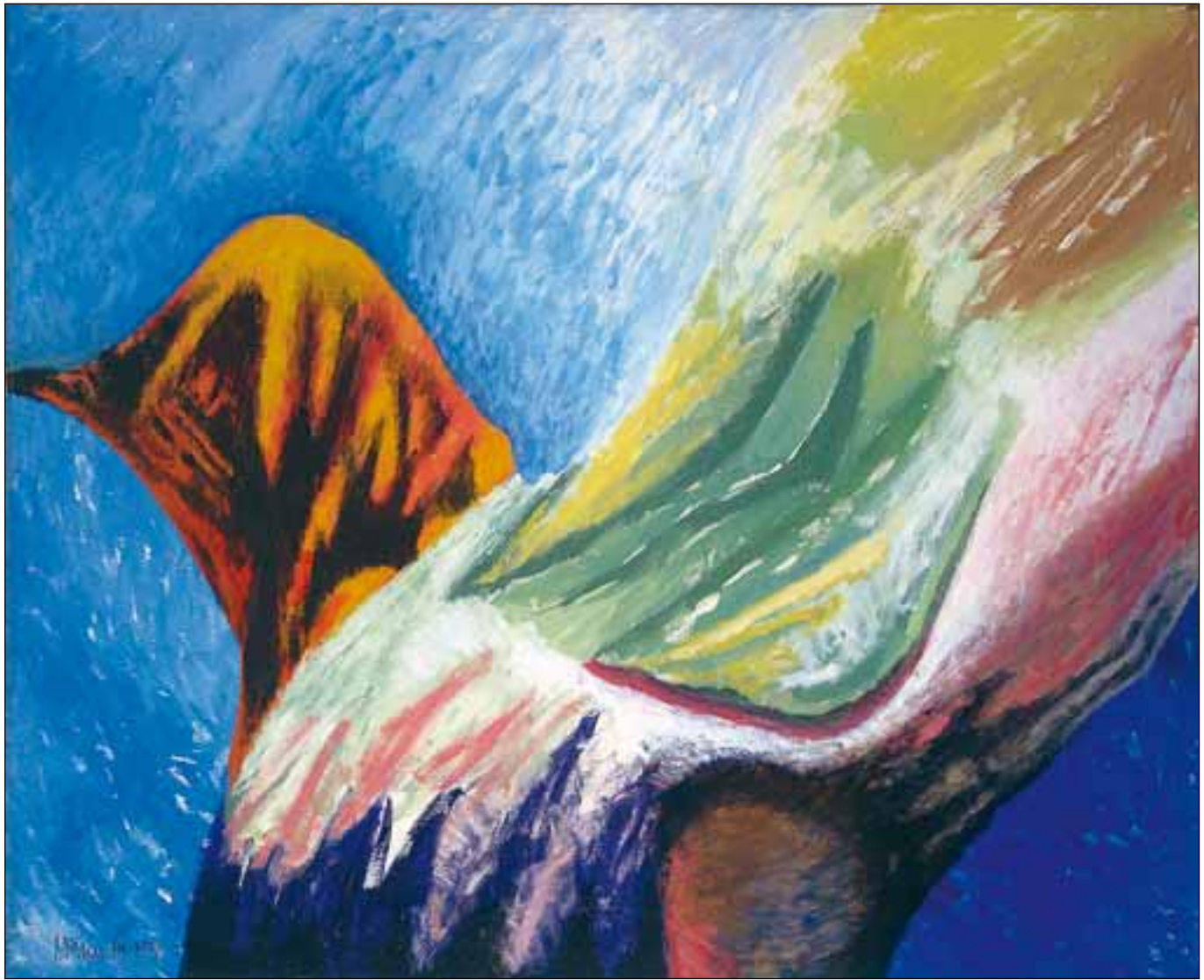
1986. Budapest, 120 x 180 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Szentendrei Múzeum tulajdona / *Property of the Museum of Szentendre*



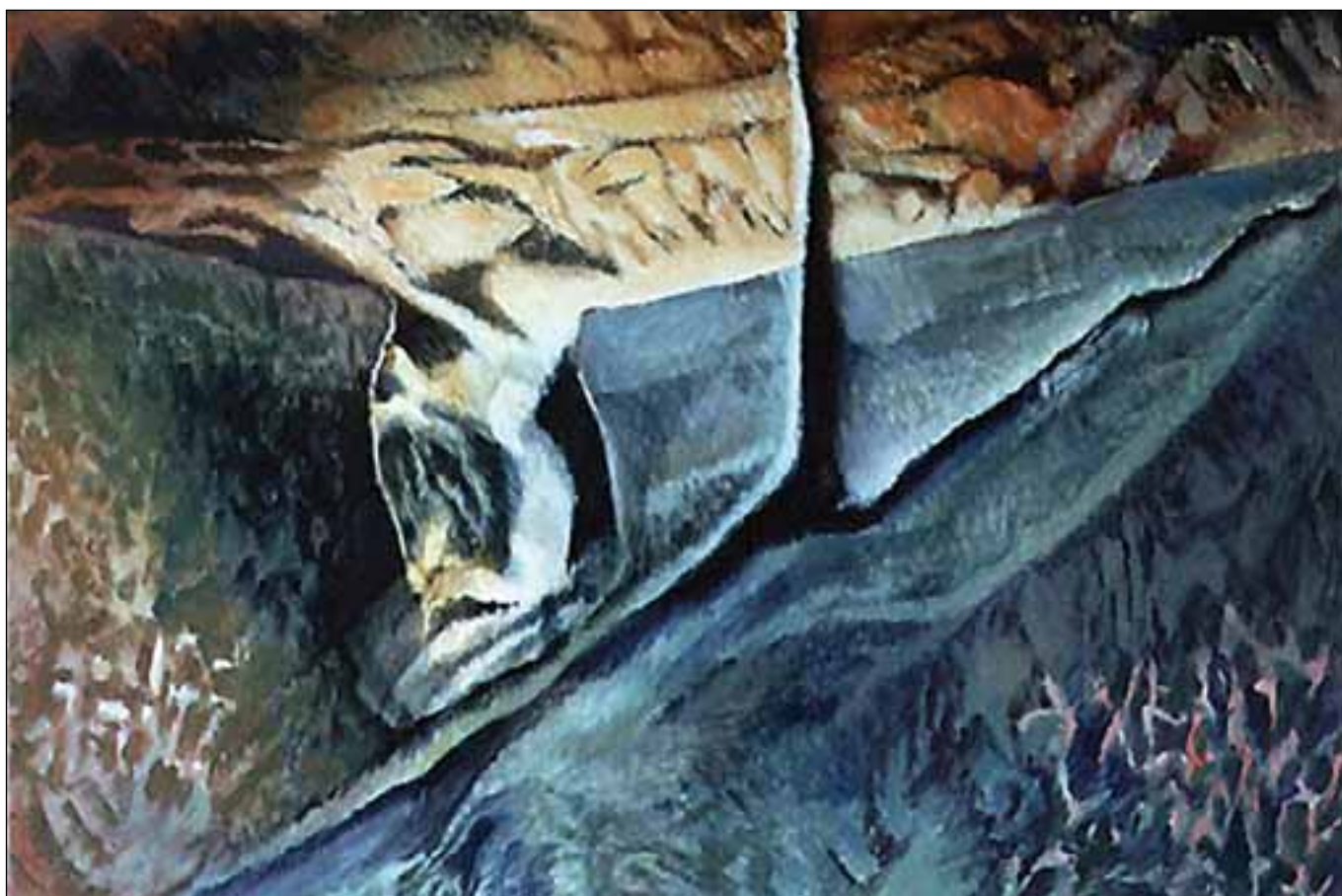
SZEMTŐL-SZEMBE / *EYE TO EYE*

1987. Budapest, 120 x 190 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*
magántulajdon / *private collection*



MADÁR / BIRD

1986. Budapest, 130 x 160 cm, akril, vászon / acrylic on canvas



STRUKTÚRA / *STRUCTURE*

1986. Budapest, 120 x 180 cm,, akril, vászon / *acrylic on canvas*
magántulajdon / *private collection*



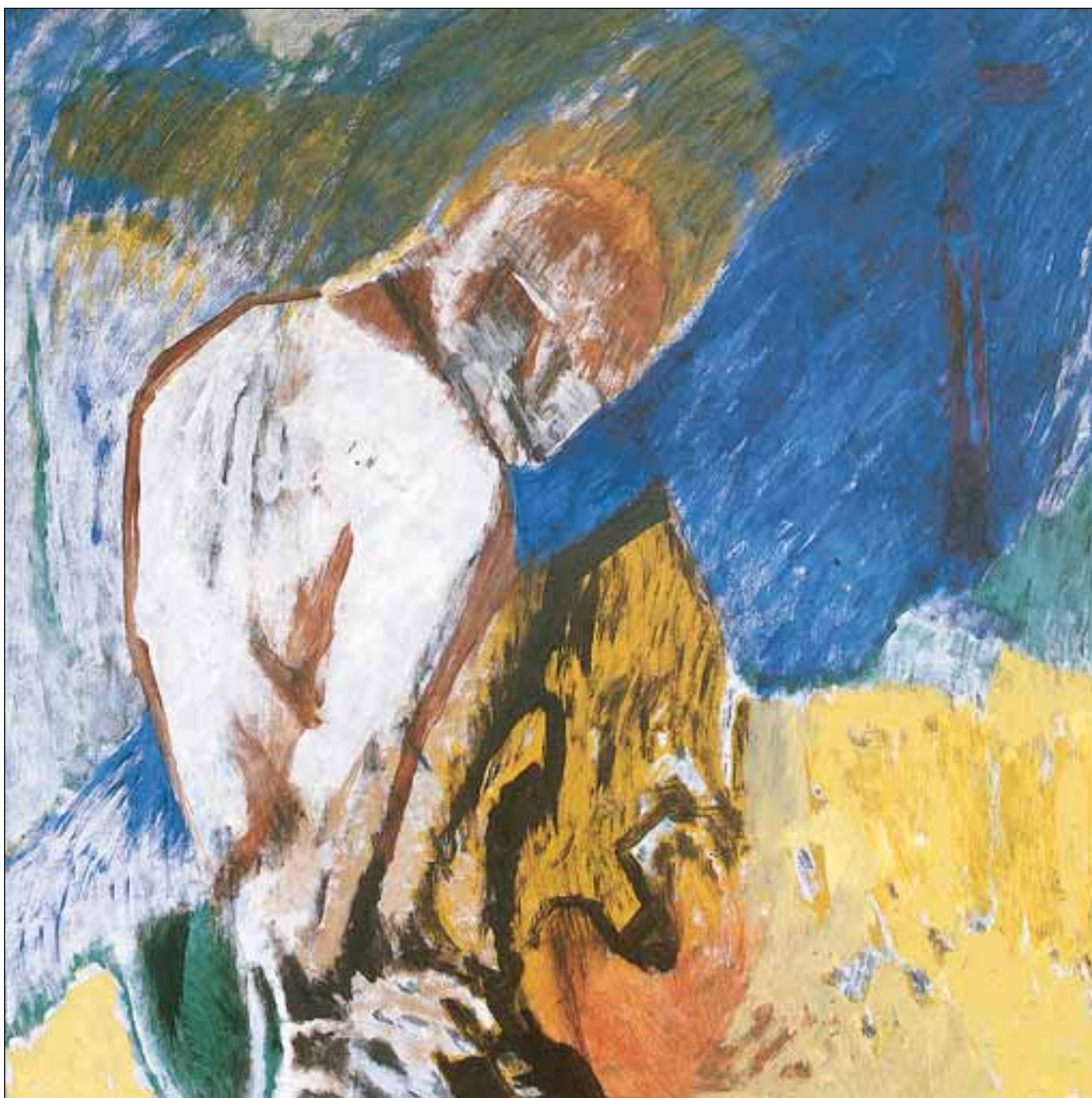
FORGÁS / *ROTATION*

1986. Budapest, 120 x 190 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*



TORREÁDOR / TORREADOR

1987. Budapest, 130 x 190 cm, akril, vászon / acrylic on canvas
magántulajdon / private collection



VISSZANÉZÉS / *LOOKING BACK*

1987. Budapest, 90 x 90 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Papírképek 1986–1987

Kiállítva: 1988. Duna Galéria, Budapest

Megnyitotta: Dr. Feledy Balázs

Esszé: Kecskeméti Kálmán festőművész

Works on Paper 1986–1987

Exhibited 1988, Duna Gallery, Budapest

Opened by Balázs Feledy

Essay by Kálmán Kecskeméti, painter



HÍRNÖK
HERALD



ÁRNYÉK
SHADOW



ÉBREDÉS
AWAKING



ÉGRE NÉZŐ
LOOKING UP TO SKY



ELSZAKADÁS
SEPARATION



HAJÓTÖRÖTT
MAROONED



HÍRNÖK II.
HERALD II.



KERESÉS
SEARCH



KERESZT
CROSS



KÖZÉPKOR
MIDDLE AGES



MACSKAÁLOM
DREAM OF A CAT



MEDITÁCIÓ
MEDITATION

Papírképek 1986–1987

Nem lehet mellébeszélni, átfesteni, kikaparni – legfeljebb eldobni, ha nem sikerült. Ezért a papírképek hívebben őrzik az inspiráció hevületét, az alkotói indulatot és látomást, mint a táblaképek vagy muráliák.

Aukciós albumokat lapozgatva mindig felbosszszant, hogy a papírképeket, azaz az akvarelleket és grafikákat mennyire aláértékeli a nagyra becsült gyűjtőkör. Pedig ami a zeneszerzésben a kamarazene, az a képzőművészetben a papírkép. A zeneesztéták abban egyetértenek, hogy a kamarazene az alkotó legszemélyesebb vallomása önmagáról és a világról. Ez igaz a papírra festett képre is.

Ennyit előljáróban Németh Géza 12 nagyméretű papírképéhez, amelyek valóban nagyon sokat árulnak el a festő gondolkodásmódjáról és szimbólumvilágáról, mintegy kulcsot adva annak megismeréséhez.

A képek figuratív elemekből építkeznek, teljesen elvont egy sincs közöttük. Stílusukat tekintve valódi expresszionista látomások. Az absztrakció terén legmesszebbre talán a *Meditáció* című kompozíció ment, tárgyánál fogva érthetően. A figurativitást természetesen nem a naturális értelemben vett ábrázolásként kell itt érteni, inkább úgy nevezném: ráutaló jelzés. A mai – jelek között mozgó és tájékozódni képes – néző számára nem idegen ez a világ. Persze a jelzések nem mindig egyértelműek, mint a közlekedési táblák, nem is a pontos tájékozódást szolgálják, hanem legtöbbször talányosak, elgondolkodtatóak.

Érvényes rájuk az a meghatározás, amit Kállai Ernő írt a '20-as évek közepén: „A magyar piktúra egész fejlődése lényegében mindvégig az érzéki temperamentum korlátlan uralmát nyilvánítja. Vele szemben a tisztult harmónia, a szellemi fölény vagy lelki idealizmus jelei és a szigorú szerkezeti szempontok háttérbe szorulnak.” Ezek a munkák nagy felszabadulást jelentenek Németh Géza korábbi korszakaihoz képest, ahol fontos volt a „szellemi fölény vagy lelki idealizmus” és persze a „szigorú szerkezeti” szempont is.

Sokféle jelentést lehet kiolvasni ezekből a képekből, hiszen még a látszólag legkönnyebben meg-

Paper-Based Paintings 1986–1987

If you are an artist working on paper, you can forget about scratching out or painting over your mistakes. There is no room for error here: if you make a mistake, all you can do is throw your work in the bin. By the same token, paper is a medium that captures the heat of the inspiration, the creative energies and the vision of the artist, so much better than panel paintings or murals.

Leafing through auction catalogues, I always get annoyed, when I see how much the community of collectors underrates aquarelles and graphical art. Collectors should be reminded that chamber music is in classical music, what paper-based artworks are in fine art. Musicologists agree that chamber music offers composers the best chance to make personal confession about themselves and the world. The same holds true for paper-based art.

I felt it important to make this point about paper-based art before embarking on a discussion of Géza Németh's twelve large-scale paper-based compositions, works of art that reveal a great deal about his artistic thinking and world of symbols and in fact provide the key to understanding his art.

The paintings are composed of figural elements: none of the motifs are totally abstract. From a stylistic viewpoint, they are genuine examples of expressionist visions. With regard to the level of abstraction, Meditation goes the furthest, which is what you would expect from reading the title. Figurativeness should not, of course, be interpreted as naturalist representation: I would much rather describe it as associative reference. This should not be strange to today's viewers, who are surrounded by signs in their daily lives. Of course, unlike the traffic signals, these signs are not always unambiguous, but they are not meant to serve accurate navigation, either; the viewers will find most of them mystifying and pensive.

The definition that Ernő Kállai gave in the mid-1920s has still retained validity with respect to these compositions: "Throughout its entire development, Hungarian painting has essentially declared for the unbridled rule of the sensual temperament. By contrast, the signs of pure harmony, intellectual superiority and idealism of the soul have been relegated to the



ELSZAKADÁS / SEPARATION

1987. Budapest, 50 x 70 cm, akril, papír / acrylic on paper

fejthetők az elsődleges jelentésén túl további tartalmakat is hordoznak. Például az *Ébredés* című kép értelmezésénél: az éppen felébredt gyermek első bizonytalan lépéit a szülői gondoskodás kíséri a kitárt karú felnőtt képében. De jelentheti a szabadságra ébredt énünket, az öntudatra ébredést stb. Lehet továbbgondolni!

A *Hírnök* című képen a háttérben gomolygó őskáoszba berobban a lila angyal, s hírt hoz, talán arról, hogy a rend és világosság jobb dolog a zavaros sötétségénél. Esetleg a megváltás hírére hozza a bűnösöknek? Lehet továbbgondolni!

Nem vagyok híve a képmagyarázatoknak, ezért nem folytatom. Mindenki, aki szeretné megérteni a képzőművészetet, amúgy is irodalmi és filozófiai képletekkel közelít a művekhez. Ma már szinte kötelező, hogy a művész vagy az ideológus művészet-történész teóriát gyártson a műhöz a „könnyebb fogyasztás” érdekében. Sokszor ez a teória erősebb magánál az alkotásnál, s talán megérjük, hogy egyszer csak elmarad maga a mű.

Inkább felhívom a figyelmet azokra az eszközökre, amelyekkel csak a festészet él mondanivalója érvényesítése érdekében, s amelyek szemünkön és látóidegeinken keresztül hatolnak agyunkba, hogy ott különféle érzeteket keltsenek. A színekről és a formákról van szó, az arányokról és az irányokról.

Amennyiben ezek harmóniája vagy diszharmóniája érzelmi hatást vált ki belőlünk, elmondhatjuk, hogy primer élményben volt részünk, s nem másodlagos magyarázatok útvesztőiben tévelyegtünk.

Ajánlom, hogy Németh Géza munkáihoz így közelítsünk.

2008

KECSKEMÉTI KÁLMÁN

background, along with the strictly structural considerations.” Compared to the works he produced during his earlier periods, when intellectual superiority or idealism of the soul”, along with the “strictly structural considerations”, had been much more important, these compositions have demonstrated a shift towards greater artistic freedom in Géza Németh’s art.

*The paintings offer numerous interpretations, as even the seemingly most straightforward among them has additional layers of meaning on top of the primary reading. Take, for example, the possible meanings of the composition *Awakening: the first, unsure steps of the child just awakened from sleep are supervised by parental care in the shape of an adult with open arms. Alternately, the same imagery could also refer to the discovery of our freedom, or the awakening of our self-conscience, etc. Feel free to develop your own individual interpretation!**

*We see a lilac angel burst into the primordial chaos that whirls in the background of the painting *Harbinger*. Is she trying to say that order and light are better than darkness and chaos? Or is she bringing the good news to the sinners that redemption draws nigh? Again, feel free to form your own opinion!*

I am not in favor of verbalizing visual images, so I shall stop here. Anyone, who wants to understand a work of art, will inevitably resort to literary and philosophical categories. It has by now become almost obligatory for an artist or an art philosopher to come up with a theory in the aid of “easier consumption”. Quite often the theory is more powerful than the artwork itself, and we may live to see the day, when the artwork becomes redundant altogether.

Instead, I would like to draw attention to the agents that only painters use in order to deliver their messages: through our eyes and optical nerves, these agents enter our brains, where they generate various sensory experiences. I am talking about the colors and the forms, about the proportions and the directions. As long as the harmony or the disharmony between these agents creates an emotional response in us, we can be sure that we have experienced a primary sensation, instead of wandering through the maze of secondary verbalizations. My advice to the viewers is that they use the former approach to Géza Németh’s art.

2008

KECSKEMÉTI KÁLMÁN



HÍRNÖK / *HERALD*

1987. Budapest, 50 x 70 cm, akril, papír / *acrylic on paper*



HÍRNÖK II. / *HERALD II.*

1987. Budapest, 50 x 70 cm, akril, papír / *acrylic on paper*



HAJÓTÖRÖTT / *MAROONED*

1987. Budapest, 50 x 70 cm, akril, papír / *acrylic on paper*



MACSKAÁLMOM / *DREAM OF A CAT*

1987. Budapest, 50 x 70 cm, akril, papír / *acrylic on paper*

New York 1985–1986

Készült: 1985–1986 New York, USA
Kiállítva: 1988. Washington D. C., The World Bank Art Society
Kiállítva: 1988. Nippon Club Gallery, New York City
Kiállítva: 1986. Ariel Gallery, NY. SOHO, USA
Kiállítva: 1986, Esta Robinson Contemporary Art, New York
Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész, Kecskeméti Kálmán festőművész

New York 1985–1986

Painted in 1985–1986, New York, USA
Exhibited 1988, Washington D. C., The World Bank Art Society
Exhibited 1988, Nippon Club Gallery, New York City
Exhibited 1986, Ariel Gallery, NY. SOHO, USA
Exhibited 1986, Esta Robinson Contemporary Art, New York
Essay by Katalin S. Nagy, art historian, Kálmán Kecskeméti, painter



ÁLOM
DREAM



GYEREKPORTRÉ
CHILD'S PORTRAIT



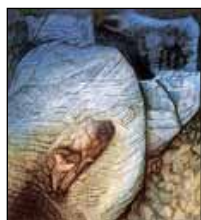
SZÁRNYAK
WINGS



KÉT FEJ
TWO FACES



CSŐSZAJÚ
TUBE-MOUTHED



ERDŐ
FOREST



FINTOR
GRIMACE



HULLÁM
WAVE



HAJÓ
SAILBOAT



FEJ
HEAD



HALFOGÁS
FISHING



ÖBÖL
BAY



SZÜLETÉS
BIRTH



IKREK
TWINS



ÜREG
HOLE



VALAKI FIGYEL
SY'S LOOKING

New York 1985–1986

1983 végén Németh Géza Budapesten véletlenül megismerkedett egy New York-i galériással. „Az a meglepő dolog történt, hogy kíváncsi volt a munkáimra. Megnézte a képeimet, tetszettek neki, és felmerült az a lehetőség, hogy egy hivatalos meghívást tud adni” – fogalmazta meg Németh Géza egy interjúban Kecskeméti Kálmán kérdésére válaszolva, New York-i utazásának indoklásaként. A meghívó névre szólóan megérkezett, így a magyar intézmények kénytelenek voltak jóváhagyni.

1985-ben és 1986-ban New Yorkban 16 nagyméretű képet festett. Domináns szín a kék, s a képek kevésbé szorongásosak, mint az addigiak. Nyilván meghatározó, hogy a festő nem az itthoni nyomások, elhallgatások, szűkkeblűség, agyonideologizáltság légkörében dolgozik, és hogy megadatik számára a nemzetközi kortárs áramlatokba és a nemzetközi műkereskedelembé való bekapcsolódás lehetősége. Meglepően gyorsan akklimatizálódik New Yorkban. Lendületes és organikus formavilága ellenére is feszes szerkezetű képeket fest, expresszív felületeket, amelyeken a világos, harsány, többnyire kék-vörös-sárga széles ecsetnyomok, gesztusok az érzéki jelenlét dokumentumai.

A New York-i évek – szemben az itthoni légtérrel, ami körülvette – bekapcsolták a festőt a nemzetközi képzőművészeti történésekbe. 1985 áprilisa és 1986 áprilisa között négy önálló kiállítást rendezett New Yorkban, több csoportos kiállításon vett részt, és kiállított a Brucato Art Galériában (a Galéria New York egyik leggazdagabb elővárosában, Scarsdale-ben helyezkedik el). 1985 szeptemberében az Art Speakben megjelent Németh Gézaról egy ismertető cikk, és a helyi lap is írt a kiállításról. Az Art Speak közli egy festményének reprodukcióját is Linda Lilff, Allen Berke, Patrick Trujillo műveinek társaságában. Kiemelik földszíneinek használatmódját, s hogy a természet szörnyű arcát mutatja be képein. A galériás megvásárolta két festményét. 1985-ben Németh Géza tagja lett az Ariel Galériának a Sohóban.

1986 februárjában az Art Speakben Victor Matthews és Devy Wolff festményreprodukciója között jelenik meg Németh Géza egy festményé-

New York 1985–1986

In 1983, Géza Németh accidentally met the owner of a New York gallery in Budapest. He invited Németh to New York, and as the letter of invitation had Géza Németh's name on it, the Hungarian authorities could not but accept it.

In 1985 and 1986, Németh painted sixteen large-size pictures in New York City. They can be characterized as blue by their dominant colour showing a lesser degree of anguish than the previous ones. This was self-evident, since the artist worked under conditions different from the narrow, pressing, and the over-ideologized nature of Hungarian reality. In New York Németh had the opportunity to join contemporary art trends and be part of the international art trade. He adjusted surprisingly well to the life in New York City. In spite of his dynamic and organic world of forms, he painted pictures of strict structure with expressive surfaces. The light, bright colours, frequently blue, red, or yellow, were painted with wide brush strokes. These gestures became the documents of sensuality.

The years spent in New York – as opposed to the vacuum in his home country – connected the painter to the events of the international art world. From April 1985 through April 1986, Géza Németh had four solo exhibitions in New York City, – he also participated in several group exhibitions, and exhibited in the Brucato Art Gallery, in Scarsdale, New York. In September 1985, a review of Németh and his works was published in Art Speak and the local newspaper also reported about the event. A reproduction of one of his works also came out in Art Speak. The same issue contained works by Linda Lilff, Allen Berke, and Patrick Trujillo. The use of earth colors and the painterly presentation of the horrifying side of nature were emphasized by the author of the article. The gallery owner purchased two of his paintings. In 1985, Németh became a member of the Ariel Gallery in New York's Soho.

In the February 1986 issue of Art Speak, the reproduction of Géza Németh's Dream was published



ÁLOM / DREAM

1985. New York, 106,7 x 127 cm, akril / vászon, acrylic on canvas
magántulajdon / private collection

nek, az *Álomnak* reprodukciója. Ekkor az Ariel Galériában látható a kiállítása. Ismét színei különösségére hívják fel a figyelmet, festészetét metafizikusnak nevezik, és azt a kettősséget emelik ki, hogy hol mikroszkopikusan, hol makroszkopikusan közelíti meg a látványt.

Megismerkedett és barátságot kötött Ladányi Imre magyar származású festőművésszel, aki 1929 óta élt New Yorkban.

1995

S. NAGY KATALIN

A mágikus metaforák mestere

E sorok írója abban a szerencsés helyzetben van, hogy Németh Géza művészetét a korai stúdiomoktól napjainkig figyelemmel kísérhette. Tanúja lehetett annak a szellemi erőfeszítésnek, ahogy a művész a természethez viszonyított helyzetét megpróbálja függetleníteni a kor által sugallt előképektől, majd mélyre ásva, önmagából felszínre hozta őszerejű tektonikus látomásait.

Németh Géza – aki egyúttal kiváló építész is – korábbi képein romokat festett, akárcsak Piranesi, de nem az antik világ különös építészeti tereit, hanem a pusztulás – civilizációnk pusztulásának képeit. Ezek a romok nem sugallták az elmúlás nagyszerűségét, nem fedtek fel addig sosem látott térkapcsolatokat – ezek a romok végső képei voltak egy elsüllyedt világnak. Ezeken a romokon nem épül soha semmi újjá, a kultúrtörténet sem tud velük mit kezdeni – ezeket a romokat el kell felejtetni, mert valami egészen más kezdődik az emberiség történetében.

Ezután következett el Németh Géza művészetében az a hatalmas változás, amely az organikus metaforák korszakát eredményezte.

A művész különös rajzolatokat fedez fel a homokban, őslenyomatokat, gyökereket fényképez és rajzol. Megjelennek a természet démonai szitanyomatain. És amint a világon a kisebb dolgok magukban hordozzák az egyetemes teremtés szellemiségét – úgy jelennek meg a festő munkáiban a kozmikus történések: elemi erejű gyűrődései az anyagnak, egy spirituális tér görbületei, belülről fénylő hatalmas formák.

next to reproductions of works by Victor Matthews and Devy Wolff. His exhibition was opened in the Ariel Gallery at around the same time. Special attention was given to his colours, while his paintings were referred to as "metaphysical".

In New York City, Németh made friends with Imre Ladányi, a Hungarian-born American who had lived in New York City since 1929 on.

1995

KATALIN S. NAGY

The Master of Magic Metaphors

I have been fortunate enough to follow Géza Németh's career from his early studies up to the present day. I have witnessed the artist's intellectual struggles to detach his real contact with nature from contemporary clichés in an effort to bring forth his ancient tectonic visions that come from his deep emotional attachment in this area.

An excellent architect, Németh used to paint ruins like Piranesi, but they were not representations of the strange architectural spaces of the antique world, but those of the destruction of our civilization. Lacking the grandeur of evanescence, his ruins did not evoke hitherto unseen space relations, but exhibited the last reminders of a devastated land. No new buildings would rise in their place, no notice would be taken of them in the history of civilization – these ruins would have to be erased from memory enabling the human race to turn over a new leaf.

Subsequently Németh's art underwent radical change resulting in the period of what might be called "organic metaphors".

Discovering peculiar contours in the sand, the artist begins to draw and take photos of fossils and roots. Demonic figures appear on his serigraphs. Just as smaller parts suggest the spirit of the whole universe, his pictures are populated with cosmic phenomena: elemental folds of substance, curves of a spiritual space, huge shapes resplendent from inside.



SZÁRNYAK / WINGS

1986, New York, 96,50 x 152,40 cm, akril, vászon / acrylic on canvas
magántulajdon / private collection

Erwin Panofsky, a német születésű amerikai művészettörténész írja a manierizmus természet-szemlélete kapcsán: „...a látható világ csupán a láthatatlan – spirituális – tartalmak kifejezésére szolgáló metafora...”

Ezek a mágikus metaforák jellemzik Németh Géza legújabb – részben Amerikában festett – műveit.

Különös paradoxona ennek a pályának, hogy az érett stílusú munkák – dacára annak, hogy Amerikában készültek – letagadhatatlanul felidéznek a magyar népmesékben és mondákban megelevenedő természet-szemléletet. A sámánok, varázslók, manók különös világát: egy nép ősi emlékezetének helyszíneit. Nem kell hozzá különösen nagy fantázia, hogy elképzelhessük, amint a hatalmas fatörzsek között látomás támad – a csodaszarvas! Olyanok ezek a „tájképek” mintha épp most lépett volna ki belőlük a két magyar mondai figura a Fanyűvő és a Sziklagörgető.

A mítosz tájai ezek a képek, az őstörténeté, a kezdeteké, a kultúra születéséé. S amint a népek emlékezete a közös múltban gyökerezik – úgy találja meg Németh Géza képeiben minden nép a közös ősi tájat.

1986

KECSKEMÉTI KÁLMÁN

Referring to the philosophy of nature professed by mannerism, the German-born American art historian Erwin Panofsky remarks, “The visible world is no more than a metaphor for expressing invisible spiritual content”.

Németh’s recent pictures are highly characteristic of these magic metaphors. It is a paradox in his artistic career that these mature pieces, many of which were painted in the U.S., vividly remind us of the philosophy present in Hungarian folk tales and legends leading us into the strange world of shamans, magicians and gnomes – the ancient memory of a people teems with such creatures.

With our imagination free, an animal is looming out of the thick branches – the magic deer! These “landscapes” seem to flash up the legendary figures of Hungarian tales.

We are taken into the realm of myth, back to prehistoric times, to the beginnings, to the birth of civilization. All mankind’s memory is deeply rooted in the common past and Géza Németh’s pictures give all people the chance to discover the forlorn land of yore.

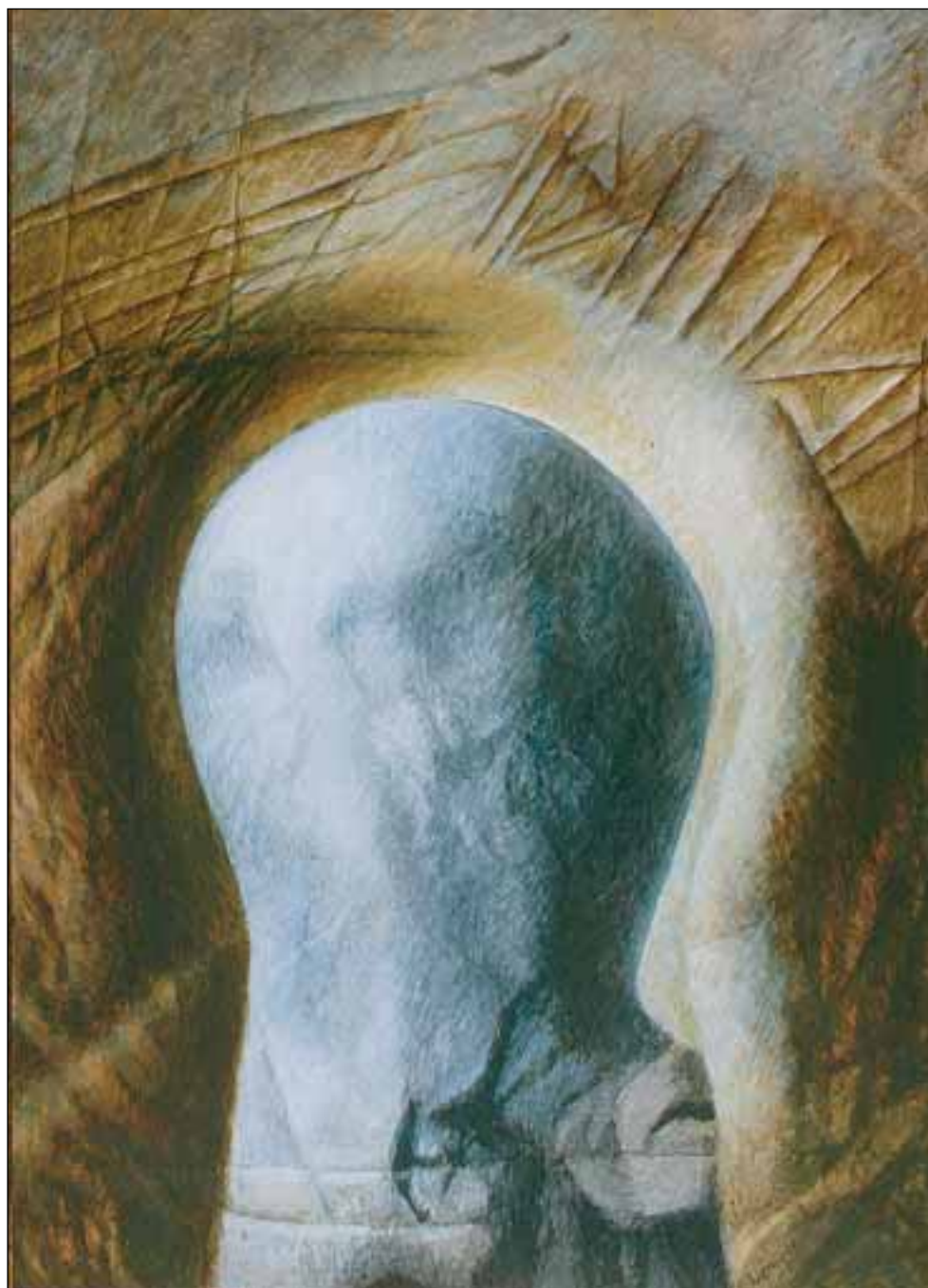
1986

KÁLMÁN KECSKEMÉTI



HULLÁM / WAVE

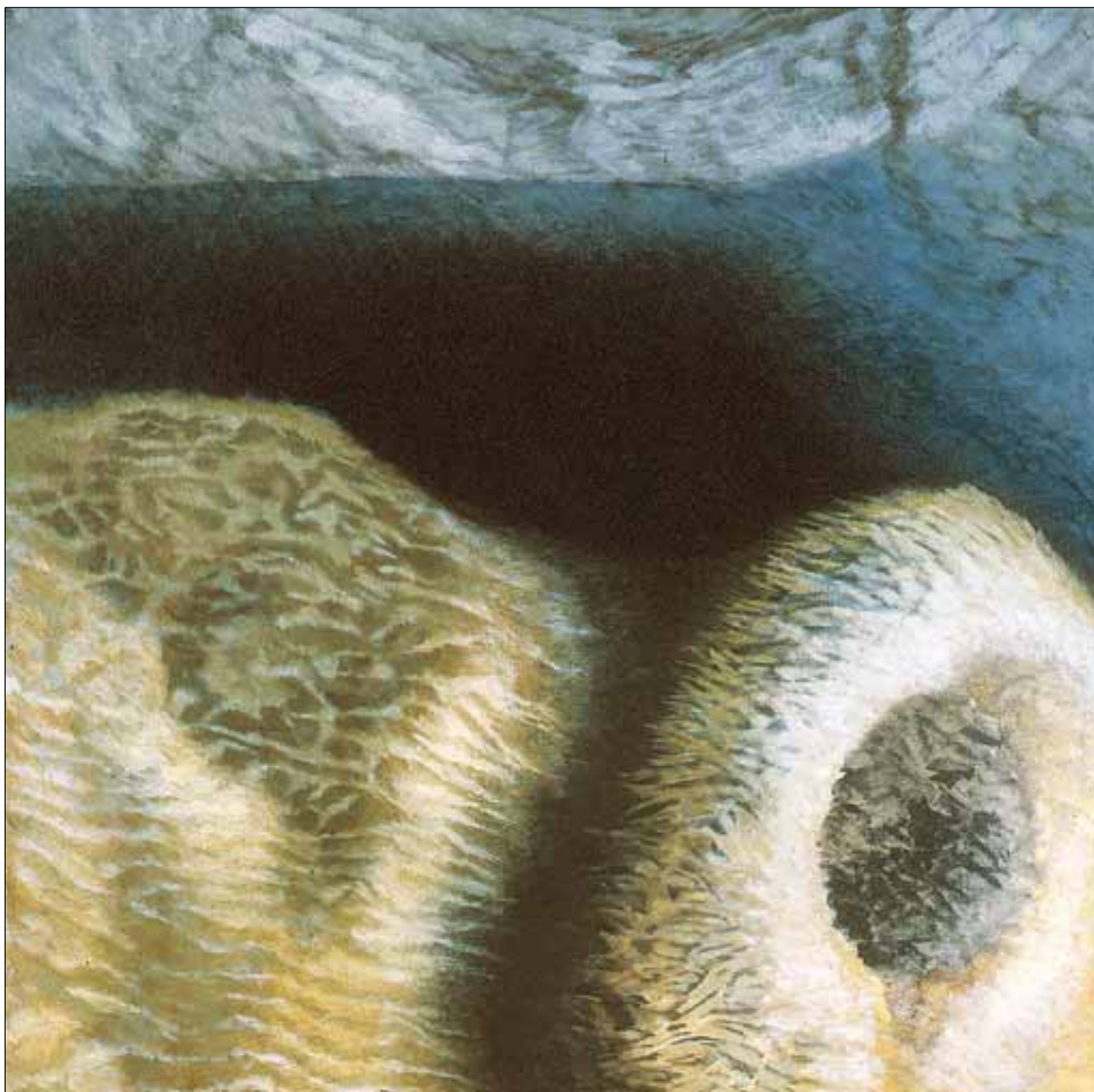
1986. New York, 91,4 x 101,69 cm, akril, vászon / acrylic on canvas
magántulajdon / private collection



FEJ / HEAD

1986. New York, 137,4 x 99 cm, akril, vászon / acrylic on canvas

Kecskeméti Képtár tulajdona / Property of the Bács-Kiskun County Museum, Kecskemét



CSŐSZÁJÚ / *TUBE-MOUTHED*

1986. New York, 99 x 99 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*



FINTOR / GRIMACE

1985. New York, 101,6 x 81,3 cm, akril, vászon / acrylic on canvas



GYEREKPORTRÉ / *CHILD'S PORTRAIT*

1986. New York, 96,5 x 152,4 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*
magántulajdon / *private collection*



IKREK / TWINS

1986. New York, 111,8 x 91,5 cm, akril, vászon / acrylic on canvas
magántulajdon / private collection

Csepreghy utca 1978–1985

Készült: 1979–1985. Budapest,
Kiállítva: 1985. Brucato Art Gallery, Scarsdale, USA
Kiállítva: 1986. Ariel Gallery, NY. SOHO, USA
Kiállítva: 1986. Esta Robinson Contemporary Art, New York
Esszé: S. Nagy Katalin művészettörténész

Csepreghy Street 1978–1985

*Painted in 1979–1985, Budapest,
Exhibited 1985, Brucato Art Gallery, Scarsdale, USA
Exhibited 1986, Ariel Gallery, NY. SOHO, USA
Exhibited 1986, Esta Robinson Contemporary Art, New York
Essay by Katalin S. Nagy, art historian*



EBÉD UTÁN /
AFTER LUNCH



EMLÉKMŰ /
MONUMENT



ROM II. / RUIN II.



ROM I. / RUIN I.



SKORPIÓ / SCORPIO



ÖLELÉS / EMBRACE



NIKE



SZÜLETÉS / BIRTH



ANYASÁG /
MOTHERHOOD



KÉMÉNY /
CHIMNEY



SZAKADÁS / TEAR



ROM III. / RUIN III.

Csepreghy utca 1978–1985

Ebben az időszakban az *Ölelés* (1981) Németh Géza festészetének egyik kiemelkedő műve. A csaknem négyzetes vásznon (100 x 110 cm) egy alakzat, egy élő szerveződés részlete. Maga a biológiai valami a képen kívül, lent és fent is folytatódik. Nem tudni, micsoda, de rettenetes. Önmagába forduló, önemésztő. Az üres háttér előtt, a semmi-be meredő, ágaskodó lény. Nyálkás, hideg, zöldes-sárga, sárgásbarna, hányadék színek. Az undor, a taszítás a halott állapotot idézi, ám ez itt mégiscsak él, van, lélegzik a pórusain, lyukakon, elvágott csöveken keresztül. Azért sem mondhatni, hogy metszet, mert tömege is van, testszerű, nyúlványok tapadnak meg rajta, csonkok fordulnak vissza az alapformához. Koncentrált, erőteljes megjelenítés.

Hasonlóan szörnyű, taszító az *Ebéd után* (1981). Mintha egy őshüllő felnagyított, torz pofája vgyorogna, miután mindent elnyelt, ami nyelhető. A televény, a rothadó mocsár színei. Mintha a Zónából kimerevített részlet volna, ahova még a Stalker sem merészkedett el Tarkovszkij filmjében.

A *Csőszájú* (1986) naturalisztikus részlete valaminek, hasonlít, de kideríthetetlen, mire (ez a trükk a kép lényegéhez tartozik, a keletkező nyugtalanságnak, zavarnak egyik eleme). Bizonytalan, mi ez, holott nagyon erőteljes, két forma, behúzna valahova, feneketlen mélységbe.

A hideg, elidegenítő színek és a felület gyűrődései, a lenyomatok, maradványok meglehetősen komor gondolatokat keltenek az emberi kultúra, civilizáció és a természet egymásra hatásáról, történetünkről (*Kövek*, 1978; *Skorpió*, 1979; *Emlékmű*, 1979; *Szakadás*, 1983; *Álom*, 1985; *Gyerekportré*, 1985). Mintha a művész feladatául választotta volna, hogy megláttassa: a teremtett világot pusztulásra ítélte a természetet felélő, gépi roncsait, technikai szemeteit mindenütt felelőtlenül szertehagyó emberiség.

1978–1985 között születnek az eddigi életmű talán legeredetibb darabjai: *Ölelés*, 1981; *Nike*, 1979; *Emlékmű*, 1979; *Szakadás*, 1983; *Fintor*, 1985; *Álom*, 1985.

Németh absztrahált biológiai formákat fest. Ellentétes hatást kelt: a visszataszító televények,

Csepreghy Street 1978–1985

Embrace (1981) is a major work of this period. A formation, part of a living organism, a biological entity is leaving the nearly quadratic canvas (100 by 110 cms) to continue its existence beyond the picture upwards and downwards. You cannot tell what this frightening figure is. A self-centered, self-destroying creature staring into nothingness against a deserted background. The slimy, cold, greenish brown and yellow are the colours of vomit. The painting evokes disgust and abhorrence. This creature is alive breathing through of its pores, cavities, and severed tubes. It is not even a segment since it has volume, protruding here and there, with stubs turning back to the trunk-form painted in an accentuated, powerful manner.

A similarly appalling work is *After Lunch* (1981). Having swallowed up everything edible, the enlarged and distorted muzzle of a prehistoric reptile seems to be grinning at you. The colours are those of the mouldy, rotting swamps. One cannot avoid thinking of the scene which even Stalker did not dare to enter in Tarkovsky's film, *The Zone*.

The Tube-Mouthed (1986) is the naturalistic detail of something unidentifiable. You cannot tell what it resembles. (This puzzle forms an essential part of the picture creating an air of uncertainly and uneasiness.) Two unidentifiable yet powerful and definite shapes are menacingly dragging you into abysmal depths.

The cold, alienating colours and folds on the surface, the prints and the remains provoke rather gloomy thoughts about the history and the inter-relatedness of human culture and nature (*Stones*, 1978; *Scorpion*, 1979; *Monument*, 1979; *Rupture*, 1983; *Dream*, 1985; *A Child's Portrait*, 1985). The artist has taken on the task of representing how mankind has sentenced the world to death by exploiting nature, its resources, and by irresponsibly leaving around the wrecks of machinery and the litter of modern technology.

The most original pieces by Németh in that period were *Embrace*, 1981; *Nike*, 1979; *Monument*, 1979; *Rupture*, 1983; *Grimace*, 1985 and *Dream*, 1985.

Németh creates contrastive effects by visualising abstracted biological forms. The contradictions and



ÖLELÉS / *EMBRACE*

1981. Budapest, 100 x 110 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

a fémes csikorgás, a félelmetes burjánzó sejteknek szinte a kép felületét szétfeszítő ereje láttán a nézőben támadó zavar bizonyítja, hogy a festő a hetvenes évek végén érkezik el saját hangjához, találja meg a megfelelő formát vizuális közlendőjéhez. Szikár, rideg, taszító formák a cizellált felületen. Elidegenedettség és elidegenítés. Az élő szerveződések, organikus formák, növény-csont-ráksejtek, burjánzások vagy maga a szikkadt föld, sivatag, kopár sziklák úgy hatnak, mint az ipari civilizáció silány, lepusztult termékei: dermedtek, élettelenek, iszonytató volna hozzájuk érni. Televény, szennyezett környezet, végtermék. Mindez távolságtartón, tárgyilagosan, sőt: művészen, szépen megfestve.

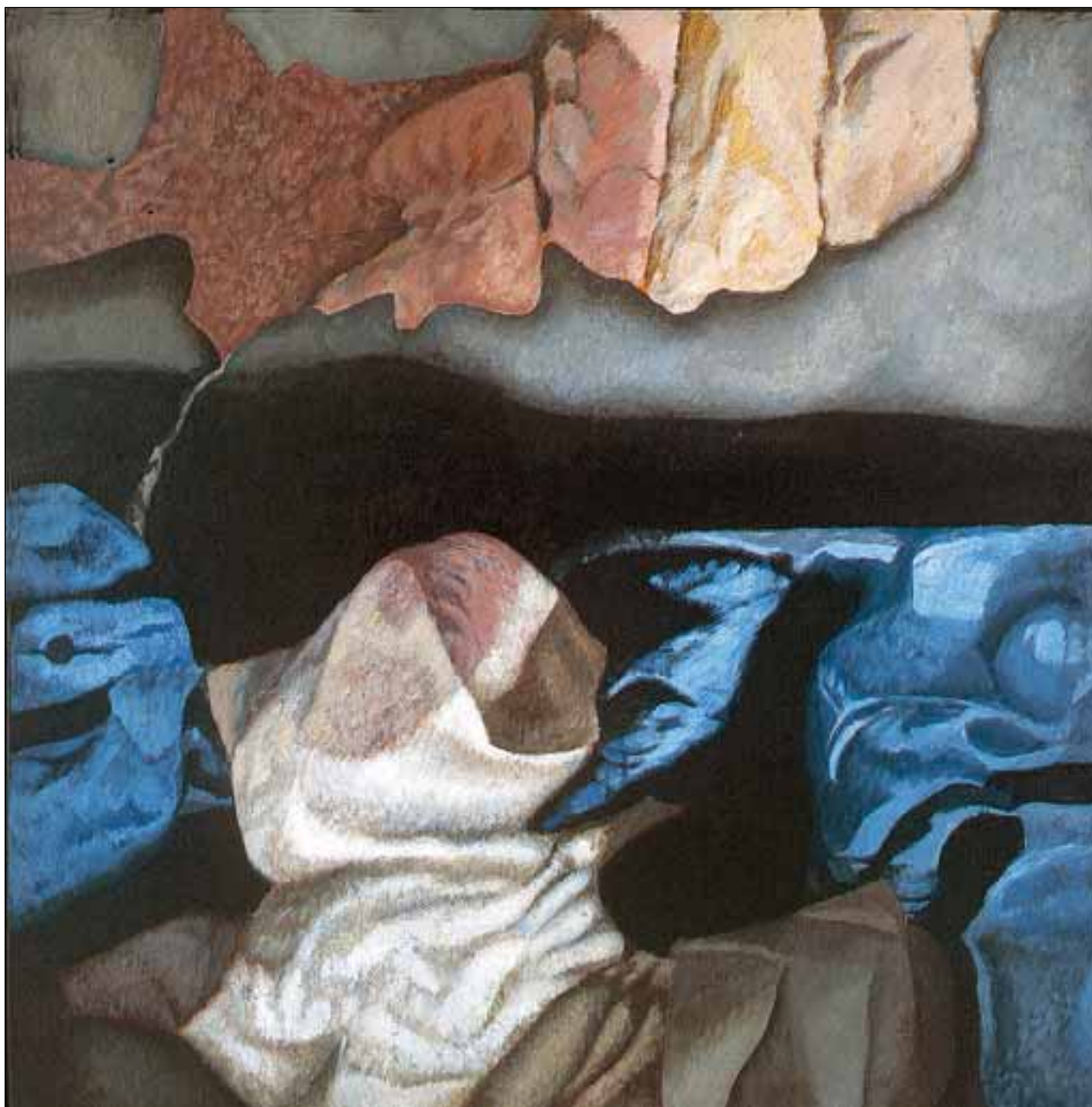
1995

S. NAGY KATALIN

disgust caused by the repulsive mould and metallic creaking, the strength of cellular proliferation bursting open the surfaces of his pictures and the confused feeling they evoke prove that by the end of the 1970's he had found his voice and the appropriate forms for carry his visual messages: the wiry, cold, repugnant forms on chiselled surfaces created an atmosphere of alienation. The living organisms, the organic forms, the vegetal-osseous-cancerous cells, the desert land or the dry cliffs all seem to be the wasted products of an industrialized civilization. What they are is frozen, lifeless mould, pollution, and waste terrifying to touch. All this is painted in a reserved and objective yet fine and refined manner.

1995

KATALIN S. NAGY



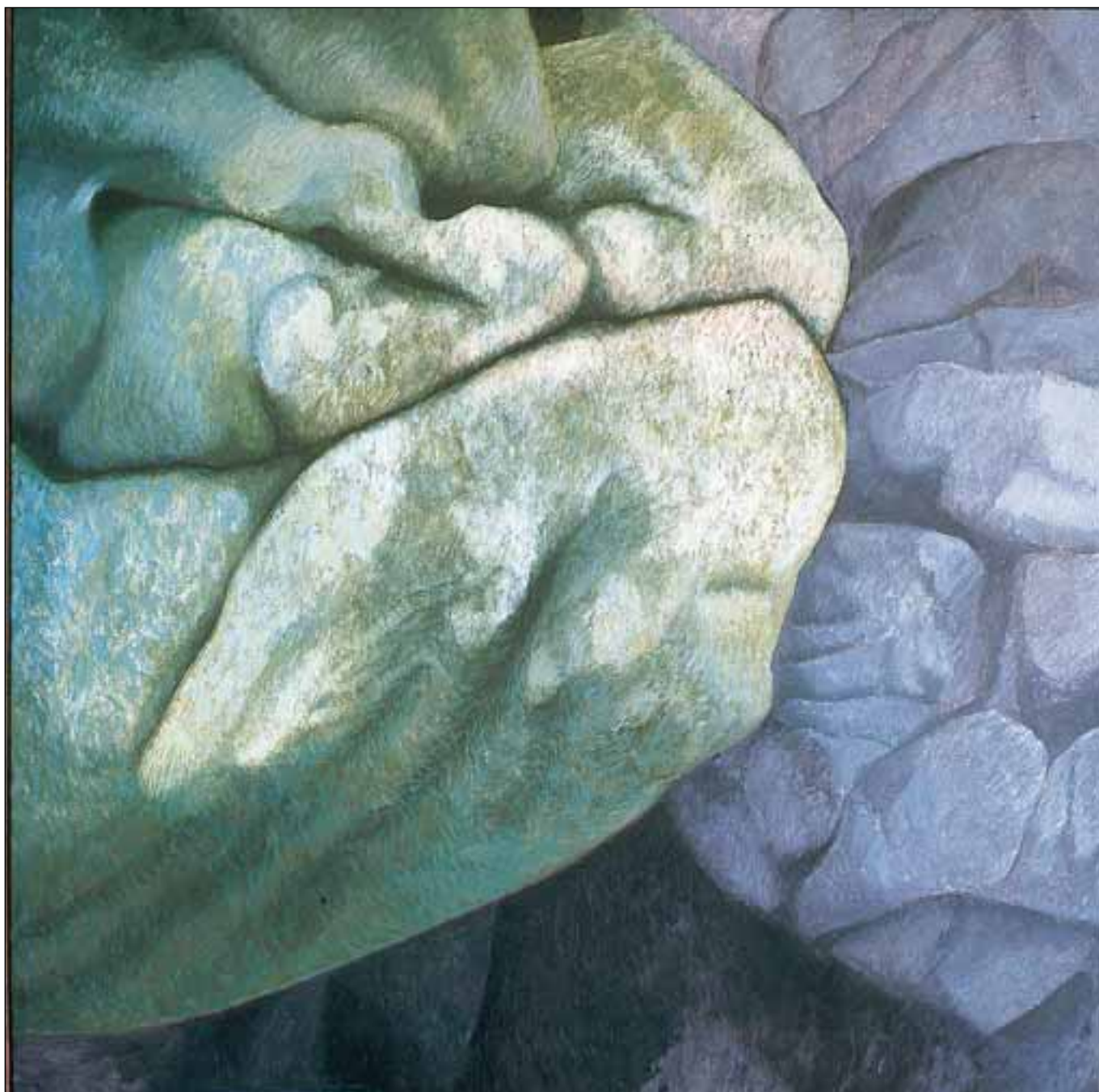
SZÜLETÉS / BIRTH

1980. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*
magántulajdon / *private collection*



ROM / RUIN

1981. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas



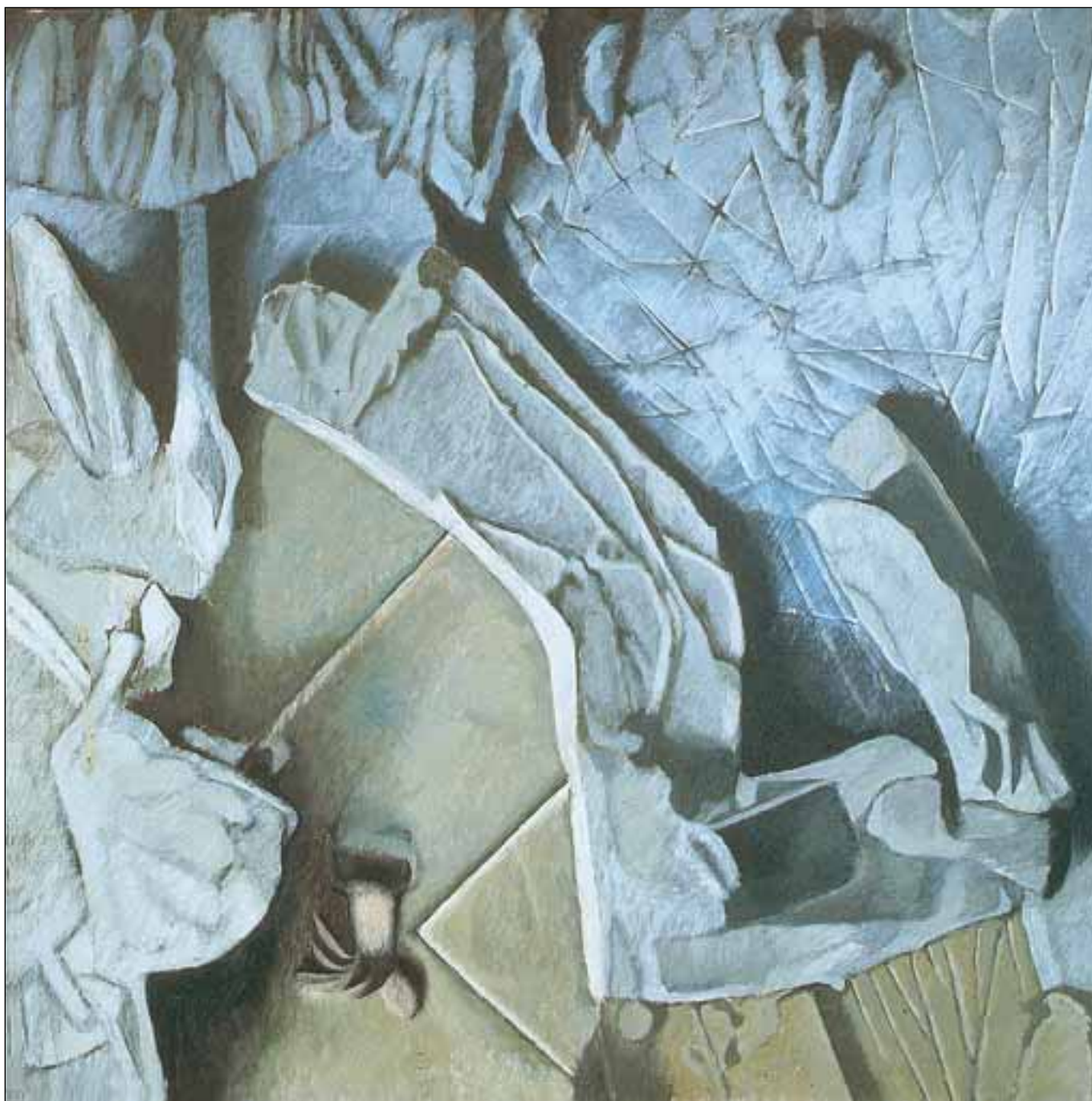
EBÉD UTÁN / *AFTER LUNCH*

1980. Budapest, 110 x 110 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*



NIKE / NIKE

1980. Budapest, 100 x 52.5 cm, akril, vászon / acrylic on canvas



SKORPIÓ / SCORPIO

1979. Budapest, 100 x 100 cm, akril, vászon / acrylic on canvas
magántulajdon / private collection



EMLÉKMŰ / *MONUMENT*

1979. Budapest, 100 x 85 cm, akril, vászon / *acrylic on canvas*

Esszék / Essays

Szepesi Attila: Monstrumok

(Németh Géza képeiről)

2002

Monsters by Attila Szepesi

(On Géza Németh's Paintings)

2002

Wehner Tibor: Egy festő és egy keramikus-szobrász

1995. június 1.

A Painter and a Ceramic Sculptor by Tibor Wehner

June 1, 1995

Láncz Sándor: Németh Géza újabb képei

1994

Kecskeméti Kálmán: „Ahol a dolgok történnek...”

(Mozgó Világ / Beszélgetés Németh Géza festőművésszel
a New York-i műkereskedelemtől

1987/7)

Kecskeméti Kálmán: Festő a padláson

1989

A Painter in the Attic by Kálmán Kecskeméti

(manuscript) 1989

Szepesi Attila: Monstrumok

(Németh Géza képeiről) 2002

AZ ŐSIDŐKBEN, amikor még csak vizek mosta és lángok izzította kövekből állt a naprendszer harmadik bolygója, az életet hordozó összejt pedig a forró tengerek hullámaiban készült a benne érő sok százmillió esztendő tervet megvalósítani, talán más szín nem is élénkítette e planétát, mint a víz kékje, a tűz vöröse, meg a szirtek ásványi tarkasága. A zsur-lók, a fenyők meg a korpafüvek csak a Teremtő ál-mában léteztek, ha léteztek, s az ősférges és porcos halak, a polipok meg az életkísérletező kedvében belőlük szerteszármazott más lények – pöttömök vagy óriások, groteszk tritoncsigák és világító tengeri parányok – csak a távoli jövőendő ábrándjai voltak. Sziklák azonban meredeztek már a vizek fölött, gigászi szörnyeket formázók, melyek – ha lett volna látó szem – baljós gondolatokat kelthettek volna a báméskodóban.

Bérces közt bolyongva, ahol csak vizek csörge-deznek és zuzmók zöldessárga foltjai tarkítják a kővilágot, néha – az ősidők álmanak visszfénye-képpen – olyan óriásalakzatok kísértik meg a barangolót, melyek zordon magánya és sugárzó eldöntetlensége borzongató. Kétségtelenül a haj-dani tengerekből bukkantak elő, vagy a föld mély tüzek mintázták otromba formáikat, a szélnek, a hőségnek meg a fagynak pedig már csak a szob-rászi aprómunka jutott, hogy belőlük kedvükre min-tázzanak korról korra gigászt vagy órálló monst-umot, amelyről nem tudható, hányféle szeszély ját-szott közre létrejöttében.

Aki persze tűnődve el-eljátszadzik óriás-formáik íveivel és horpadásaival, tán még az idők végezeté-nek sejtelve is megkísértheti, hiszen – a közkeletű mondás szerint – ami nagyon ódon, az nagyon új is, ami pedig a pillanattal viselő, az nem több a pillan-atnál. A forró tengerből előbukkanó ember előtti őskövektől ily módon a végítélet imaginárius, im-már élet utáni kővilágáig tetszésünk és képzeletünk mértéke szerint kiterjeszthető a nietzschei–borgesi ?örök visszatérés? sejtelve és álma.

Ezek az egyszerre ősi és a jövőendő romlásával viselő kőalakzatok csöppet sem szolidak. Érezhető rajtuk, hogy az embernél erősebb hatalom fennha-

tósága alá tartoznak. Ahogy eldöntetlenségük kö-zéppontjában állnak, meg kell sejtünk róluk, hogy az idejük más léptékű, mint amiben élünk. Nem is a vándorló erdőké, a terjeszkedő vagy visszahúzódó sivatagoké, netán a váltakozó ívű tengeröblöké, hanem még annál is rezdületlenebb.

NÉMETH GÉZA művészetének kulcsszava: a kő. Ami egyszerre a kezdet meg a vég. A ridegforma és az álom. Selymesen mohos vagy érdesen kemény felületeinek hűvös tartózkodásához csak egy-egy pasztell visszfény ad némi meleget. Mind a szóba fogható színek előtti és utáni árnyalatokkal viselő. A fátyolszerű, lánghoz hasonlóan élet előtti és utá-ni kopárság jellemzi valamennyit.

Nincs ebben a kőszű világban semmi tetsze-tős. Semmi, ami magát mórlikálná az örökkévalóság előtt. Harsogó szín, tán idilli formáció. Rovar röpte vagy fecske árnyéka ritkán vetül ide. Rezdületlenül áll a levegő, rezdületlenül áll benne a madár szár-nya is, mintha kőszűlye volna, mely a tájra nehezedik. Rilke feledhetetlen pacsirtája röptével emeli fölfelé a tavaszi tájat, itt azonban, Németh Géza festői vilá-gában nincsen semmi hasonlóképp felfelé emelő varázslat. Itt az árnyék ugyanolyan kőnehéz, mint a levegő, a ritka szó vagy az arcra súlyosuló emléke-zés. A tájak pedig, a kvázi-tájak, melyek ezen kö-vekből felépülnek, szintén túl vannak nemcsak a lineáris, tehát a modern tér- és időszámításon, de még a tradicionális, tehát a szakrális téridő fogal-maival sem igazán megközelíthetőek.

És e kövesült alakzatok, eldöntetlen korú monst-umok között, melyekről nehéz eldönteni, bérceket és sziklagörgetegeket mintáznak-e, üres folyómed-reket tán, melyekben nem zúdulnak alá többé az égi vizek, vagy félálomi, mintegy zsigeri borzongá-sok kivételése-e a térbe, néhol megmozdul egy-egy élőlény. Ha élő. Mert emlékeztet a kövek hor-padásaira, madarat, csigahéjat vagy férget imitáló szeszélyeire, csak valami hozzáadott téglaveres vagy mohazöld utal rá, hogy a festő együtt játszik a Teremtővel...

Ódon kínai rege arról tudósít, hogy bizonyos sziklafalak repedései és öreg fák odvai hajlamo-sak arra, hogy gyanútlan élőlényeket, főként ro-varokat és madarakat elnyeljenek. És a szirten vagy fa törzsén látható az elnyelt élőlény lenyo-

mata. Bagolyé vagy cincéré, melyet lassan ellep a moha.

A rege a teremtett világ egy-eredetűségét álmódja képpé, a tradicionális világszemlélet természet szerint. Mert az antikvitásban minden sejtetem képként nyilvánult meg. A világ esetleges tényei, terének és idejének véletlenszerű motívumai érdektelenek voltak az antik lélek számára, hiszen az egyetemesen érvényes igazságokat kereste és formálta láthatóvá, vagyis: a sejtelmet nevezte néven, és számára közömbös volt mindaz, ami a modern szemlélet kitüntettje: a rőffel mérhető távolság vagy az órával mérhető lineáris idő.

RENÉGUÉNON, az 1886-os születésű francia bölcsele, akit a tradicionalizmus atyjának szoktak mondani, 1931-től 1951-ben bekövetkezett haláláig Egyiptomban élt, és a szufi metafizika követője lett. A mennyiség uralma és az idők jelei címmel közreadott könyvében Káinról és Ábelről, átvitt értelemben a letelepült és a nomád emberről elmélkedve elmondja: „Káint a bibliai szimbolizmus földművesként ábrázolja, Ábelt pedig állattenyésztőként, s így ők ketten azt a két néptípust képviselik, amelyek a jelen emberiség kezdetei, vagy legalábbis a legkorábbi differenciálódás óta léteznek, nevezetesen a letelepedett népeket, akik a termőföld művelésének szentelték magukat, valamint a nomádokat, akik nyájai és csordáik tenyésztésével foglalatostkodtak. Hangsúlyozni kell, hogy e két foglalkozás szerepe a két embertípus tekintetében alapvető és primordiális, hozzájuk képest az összes többi foglalkozás csupán mellékes származék. Némi történeti kitérő után így folytatja: „A földművelő népek – éppen helyhez kötöttségük miatt – előbb-utóbb elérkeztek a városépítéshez. Tulajdonképpen azt lehet mondani, hogy az első várost maga Káin alapította. Sőt alapítása nem is történhetett meg addig, amíg földműveléssel volt elfoglalva, amely tisztán mutatja, hogy a helyhez kötöttségben két fokozat érvényesül, s e kettő közül a második egy viszonylag hangsúlyozottabb formáját képviseli a megkötöttségnek és a térbeli zsuorodásnak.” Amiből azt a következtetést vonja le, hogy „A letelepedett népek művei az idő művei: e népek a térben egy szűkre korlátozott területen belül rögzülnek, tevékenységüket pedig az időbeli kontinu-

umban fejtik ki, amely számukra behatárolatlan-ként jelentkezik. Ezzel szemben a nomád és pásztorkodó népek semmi időtállót nem építenek, nem dolgoznak a jövő érdekében, amely el is kerüli figyelmüket, hanem a tér lebeg szemük előtt, amelyben semmiféle határral nem találják magukat szembe... Káin és Ábel szimbolizmusa ide kapcsolódik: az összehúzás princípiumáé, amelyet az idő képvisel, valamint a kiterjedése, amelyet a tér képvisel.” Aztán –mutatis mutandis – megállapítja, hogy „Az idő elfogyasztja a teret, s ennek megfelelően a letelepedett népek idővel fokozatosan magukba szívják a nomádokat, s mint fentebb jeleztük, ez ad társadalmi, történelmi jelentőséget annak, hogy Káin meggyilkolta Ábelt...”

Eme- látszólag témánkhoz kevésbé kötődő, ám szükségszerű – „alapvetés” után szükséges rátérnünk Guénon művészetelméletére, pontosabban szólva, arra az okfejtésre, melyre őt a letelepült és a nomád népek kultúrájának alapvető különbsége ragadtatja. „A nomád népek tevékenysége főleg az állatvilággal áll kapcsolatban, amely hozzájuk hasonlóan mozgékony, a letelepedett népek viszont a két mozdulatlan világ, a növény- és ásványvilág felé fordulnak... A letelepedett népek leginkább vizuális szimbólumokkal, vagyis különféle alkotóelemekből összeállított képekkel dolgoznak, s ezek a képek – lényegi jelentőségükben – többé-kevésbé közvetlenül geometrikus szempontokra vezethetők vissza, amely minden térbeli elképzelés eredete és alapja. Viszont a nomád népek, akik számára tilosak a képek – mint ahogy minden más is, ami valamilyen helyhez igyekszik kötni őket –, auditív szimbólumokkal dolgoznak, vagyis olyanokkal, amelyek összeegyeztethetők folyamatosan vándorló életmódjukkal... A letelepedett népek teremtik a plasztikus művészetet (építészet, szobrászat, festészet), vagyis azokat a művészeteket, amelyek formái a térben bontakoznak ki. A nomád népek teremtik a fonetikus művészeteket (zene, költészet), vagyis azokat, amelyek alkotóelemei az időben bontakoznak ki...”

Mindehhez a szufivá lett francia hozzáteszi, és ez témánk szempontjából alapvető fontosságú, hogy a letelepült népek „plasztikus művésze” a kristályosodás vagy „kövesülés” irányába mutat –

ahol a „kő” szót külön is kiemelném –, míg a nomádok „fonetikus” művészete az „ellégiesülés”, valamiféle végső szublimáció irányába hat...

NÉHÁNY MOTÍVUM Németh Géza korai, '60-as évekből datált képeiről. Hideg, magányos termek, ahol a falakon depressziós neonfény csurog alá. Tengernyi sárga, fából eszkábált szék, egyik-másikon roskadtan ücsörgő figurák, egyazon térben is külön-külön, arcukat és szavukat elveszítve. Fölöttük fogasok, inkább tán akasztófához hasonlító tákolmányok. A kép fájdalmas és feszültséggel teli terét a székek sokasága fokozza félelmetessé. Az ismétlődés, azonos motívumoké, gyakran borzongató. És ezek a székek legalább annyira személyesek, mint az a néhány árnyéklélek, aki egyiken-másikon ücsörög. Akár a kínai lovas katonák a föld alatt, Si Huantí, a mitikus császár sokféleképp értelmezett kőhadserégének katonái. Mind ugyanaz az arc, rezdületlen szempár és moccsatlantekintet, mely úgy fürkészi a tovafutott évszázadok során az időt, mint a sziklabérc, melyet csak a szél, a perzselő napsugár vagy a fagy képes lebírni.

Másik képen két asszony vagy inkább maszkszerű profil látható. Rajtuk a hagyományos szépségnek még az emléke sem kísért. Csak a penész és rothadás pizsokzöld és húsveres üledéke. Egy leányka – riadtan és gyanakodva mered maga elé. Odébb két fogatlan aggastyán gubbaszt egy tányér meggyleves fölött. Összenéznek, de nincsen szavuk.

Egyik kép sem tetszetős, csak őszinte. Nincsen rajtuk semmi sóvárgás, nosztalgia vagy vigasztalás. Semmi behízelt póz, mely magát tárgyias képkronikának álcázva kellené, miközben fél szemmel a néző reflexióira sandít. A nem létező műértőre, akit meg kéne főzni, el kéne kábítani...

Amikor Németh Géza festői pályája indult, a képszociográfia szinte kötelező volt egy-egy pályakezdő művész számára, ha érvényesülni akart. Festőnk szelídgesztussal háritotta el a pillanatnyi örökkévalóság csábítását. Láta, hogy a szóba-fogható tartalmakat – korabeli szóval: elvárásokat – képpé formáló művésztsársai útja nem vezet, nem is vezethet sehová. Illetve ha mégis, csak a meghasonláshoz és az önfeladáshoz.

Félreállt és befelé figyelt. Látása még nem volt látomás, csak azt tudta, mitől kell távol tartania ma-

gát. A tetszetős blöfföktől és a napi kurzus követésétől. A szénaboglyák tövében kapirgáló tyúkoktól, meg a hősi pózba merevedett martinászoktól, amik, illetve akik pingálása hozhatott volna némi alkalmi sikert. Tudnia kellett azt is, hogy a festőben a látásnak kell munkálnia, nem pedig bármiféle programnak. Az ember nem lehet okosabb a sorsánál, azt el nem kerülheti, ugyanígy a festő sem lehet bölcsebb a benne érő látomásnál, ám ha azt el akarja érni, türelmesnek kell lennie. Tempósnak, ahogy a régieké mondták. Tegyük hozzá, aligha véletlen, hogy ma ezt a szót sokan félreértik. Azt hiszik, gyorsat jelent, holott épp ellenkezőleg.

A HELYSZÍNEK, Szegedtől New Yorkig, ahol Németh Géza megfordult, csak életrajzi adalékok. Az a tény is, hogy – kisebb vargabetűt leírva – építész diplomát szerzett. Tudta, hogy „késni fog”, ám azt is, hogy amiről lekésik, értéktelen. Ez a megkésettség volt a szabadság ára, az egyetemes látomás záloga. Csoporton kívülként járta azt a belső vándorutat, melyen magányosnak kell maradnia a művésznek, hogy odaérjen a választottak közé. Csalóka a körökhöz, ilyen-olyan csoportosulásokhoz tartozó festők ereje. Mert hamar kiderül, hogy lidércfény hívogatásának enged. Egy-egy pillanatra tán úgy tűnik, mintha új iskola volna születőben, ám a divat elmúltával kiderül, hogy a magányos lélek útja messzebbre vezet. Nem is lehet másként, hiszen aki ugyanúgy lát, mint a csoportbeli többiek, valójában sehogy sem lát, tulajdonképpen érzékszervi fogyatkozását kompenzálja a közös metódussal, meg a hozzákapcsolódó csinnadrattával.

Németh Géza magányos vándorútja a '70-es évek végére látszott révbe érni. Ami korábban keresés volt, az ecset tétovázása és a látomás vajúdása, ekkorra beérett. Ahogy ez lenni szokott, megkésve bár, de a festő ekkorra jutott birtokába annak, ami kezdetektől az övé volt. Nem azzá lett, aki lenni akart, hanem azzá vált, aki valójában a kezdetektől volt. Mindez egyszerűnek látszhat, mégis ez a szakrális gesztus a legbonyolultabb.

Kosztolányi mondása, miszerint a költő akkor arat, ha a termését elveri a jég, festőnkre is érvényes. Nem gazdagodás és színesedés, hanem folyamatos kopárodás, végletekig fokozott redukció eredményeképp jut a látomás birtokába. Érzi, hogy min-

den újabb és újabb felületet le kell fosztania, s ami mögötte felcsillan, azt is. Így halad egyre tovább. A festő Skorpió című, 1979-ből datált képén a puszta kővilág látványa kísért. A mű imaginárius közép-pontjában egy furcsa kőszerű képződmény áll – kicsit rejtve, mint Bruegel nevezetes Ikaroszan a „főhős” –, a címadó alakzat, mely maga is a képi környezet sziklaszerű anyagából való. Zuzmószerű, a kővel összeforrott, ám attól drappos tónusában mégis némiképp elváló formáció. Hasonlatos a kínai rege fák és kövek repedései elnyelte madaraihoz és más élőlényeihez, melyek áldozatul hozzáforrta a fa vagy a kő anyagához. Nem skorpió, csupán annak emlékeztetője – ám hogy előzményszerű, netán kései emlékeztetője-e az életnek, nem tudható. Ami Tóth Menyhért „ősképein”, ködből, sárból és álmoból születő bikáin, madarain és emberalakjain egyértelmű, nevezetesen hogy mind az idők kezdetéről valók, a teremtés hamvas pillanatából, az Németh Gézánál nem egyértelmű. Kőformációi és a rajtuk feltűnő élőlények, élőlényre emlékeztető motívumok némelyike az idők kezdetére, legtöbbjük ugyanakkor az idők végezetére utal.

Néhol mintha csiszolt vagy tán kristályszerűen meghasadt, másutt papírszerűen összegyűrt zöld és kék formációk borítják be a vászon terét, melynek összhatása piszkosszürke. A mozdulatlanságban az időre csak az árnyékok utalnak. Évszak, napszak érdektelen. Ahogy az ugyenezen időszakból származó Kémény című festményen is. A kép főmotívuma, mint valami roppant kőből való gége, maga is kullisszaszerű, hasonlóképp a háttér megroskadt téglalakzatához. Az élet jelenlétére még olyan utalás sem emlékeztet, mint a korábban említett művön a skorpió. Itt csak az a bizonyos, hogy a kép félálomi világa ember- és kultúra utáni borzongásokkal telített.

A pusztulás angyala lebeg az 1985-ös datálású Öböl, és ugyanezen évben alkotott Erdő című kép felett. Vigasztalan kővilág, álomszerű formák és emlékeztetőket vesztett óriás alakzatok, melyek kitérnek a szemlélő kísérelte elől, hogy beléjük az élet – a pezsgő víz és a lélegző lombok – bármiféle emléket kivetítse. Archaikus kultúrák romszerű elemei éppúgy jelen lehetnek a képen, mint kozmikus tájak, melyek helyszíne ismeretlen. A kemény, itt-ott lekerekített, mintegy vizek- és szelek csiszolta felü-

leteken érződik tán némi nyálka jelenléte, a végső, immár formáját vesztett élet mementójaként. Amúgy minden csupa felfeslő réteg, tépett maszkok módján egymásra hányt anyag, mely már alig emlékszik és emlékeztet eredetére, a kozmikus és az élet lehetőségét hordozó matériára, miként a Tau-Ceti csillagkép egyik-másik, immár kihűlt múltját vesztett bolygójának anyaga, mely éteri salak, a teremtés szennye és fájdalmas üledéke.

A Felmutatás, a Megjött, a Lagúna meg a Vihar című – szintén a '80-as évek végéről datált – műveken mintha kozmikus magasságból tekintենek le az alakzatoktól összeszabdalt tájra. Vájak, spirálisok, üszkös árnyékok vagy épp egy kinyújtott csontkézre emlékeztető gigászi forma lepi el a képek tagolatlanterét. A hatalmas szélörvényből, mely gyűrt hegyre vagy tán hurrikánra emlékeztet, mintha egy elmosódott szem tekintene a nézőre. Amiről eszünkbe kell jusson középkori eleink hite, miszerint a magas hegyekben kéklő tavakat titkos föld alatti kapcsolatok fűzik a távoli tengerekhez. Ezért lett a nevük tengerszem.

A Hullám meg a Szárnyak – mindkét nagyméretű munka 1986-ból való – kövesült világot mutatnak. Az elsőt valóban látható valami hullámvonal-sorozatféle, miként, mondjuk, a Balaton-felvidéken, a Káli-medencei Hegyestűn, mely bazaltorgonák zenei sorából áll. Itt a kővé fagyott hullámok lebegnek, nem igazán súlyosan, kicsit könnyed kőszerűséggel, ha van ilyen, mint a Badacsony horzsakövei, melyek a vulkáni hab megmerevedett maradékaként képesek úszni a víz tetején. A másik munkán, mely a Szárnyak címet viseli, némi fantáziával szárnyacsonkok ismerhetők fel. Bár a kép sugalmazása itt is a végítélet utáni kővilágé, ahogy a többi, címével elevenséget, mozgást sugalmazó munkákon is, mint amilyen például a – '90-es évekből való – Jégmadár, a Kék pillangó, a Tapír vagy a Tűzmadár.

A SZUFIVÁ LETT FRANCIA, akit már korábban idéztünk, arról elmélkedik egy becses munkájában – A mennyiség uralma és az idők jelei –, hogy az ember által felfoghatatlan léptékű világkorszakok úgy váltják egymást, hogy bennük tetten érhető a Nietzsche és Borges által oly sóvárogva említett „örökvisszatérés”. Mert a vég egyúttal kezdet is, és a világegyetem változásai ciklikus és nem lineáris

természetűek. Ami bennük pusztulással viselő, egyúttal a születés misztériuma is áthatja. Ennél többet nem lehet tudni az örök visszatérés imaginárius tanításáról. Még tán sejteni sem, hiszen bármiféle szándék, elemző vizsgálódás a közelébe nem férhet. A tudákos magyarázatok lesiklanak róla, a katedrabölcselet pedig kétségbeesetten elhárítja magától, hiszen lábjegyzetekkel dúsan teletűzdelt disszertációkat írni róla nem lehet.

AZ A KŐVILÁG, melyről Várkonyi Nándor számol be a könyveiben, a történelem előtti időkből való. Az akkori ember, a homo magus, ahogy a szerző nevezi, nyitottan az embernél erősebb hatalmak felé, úgy áll a kozmikus tér és a szakrális idő megajándékozottjaként, mint hérosz. Esendőségén diadalmaskodott, s így lett a teremtés epizodistájából főszereplővé. Dolmeneket és menhireket készített a kövekből, temetkezési emlékműveket vagy tán kozmikus jelképeket, mai napig eldöntetlen a rendeltetésük, kőmonstrumokat, melyek dacolnak a legnagyobb kataklizmákkal is, árvízzel meg földrengéssel, csak a szél, a hó meg a fagytempós pusztítása ellen védtelenek. De nincsen emberi szem, mely múlásuk tempóját követni tudná.

Ennél vigasztalanabb az a kősvatag, mely a történelem utáni lelkeket fenyegeti. A civilizáció áldásai által elpusztított pusztaság, ahol a növényeit vesztett vigasztalan térben otromba kövek hanykolódnak, és az emberi élet nyomának rekvizitumai, romok és rozsdás gépek, mérgek-kimarta fák csonkjai és kanyargófolyómedrek, melyekben víznek régen nincs nyoma sem. A színek is kialudtak. Nemcsak az őskezdet kékeszöld lobogása, de még a kései korok kultiválta lilák is. Csak a piszokszürkek, romlotthús-veresek, bizonytalan lilák és mohazöldek – a lila az ellégesülés, a zöld a nyers natúra színe – emlékeztetnek a valahai szakrális helyszínekre. A térre, melyben valaha az élet kiteljesült.

A monstrum a nem való megtestesülése. Ahogy a sátán is a testté vált tagadásé. Erről a nem valóról mégsem lehet elmondani, hogy nincsen. Bár pusztaság negáció, mégis csak valaminek a tagadásaként lehet nem való és ezáltal a fonákának árnyéka lesz. Bár nincsen, mégis kísértetni fog az álmok kulisszabirodalmában és a szertelen képzeletben. Ahogy a teremtő fantázia sem mondhat le róla végérvé-

nyesen, mert – negációként is – jelképe az embernél hatalmasabb erőknek, ahogy valaha a hatalom nélküli udvari bolond is jelképe volt a szakrálisatalomnak, mint a király árnyéka.

Láttam egy filmet a '90-es évek elején az Araltóról és környékéről. A hajdan virágzó tájon élettelen por. Falvak romjai, ahol emberek éltek valaha. Roskadt tetők és palánkok a végítélet visszfényében állva. Emberalakot imitáló facsonkok. Itt asszonyok énekeltek, és gyerekek játszottak a rögökkel valaha. Most kő és dermedtség mindenütt. Az élettelen por és a szél sodorta só borít el mindent. És a pusztulás felett az akarnokság emlékeztetőjéül billenten áll egy Lenin-szobor, meg egy tábla, melyre hősi jelzavakat véstek valaha. Nem is olyan régen, ez a pusztulás mégis egyidős a dolmenekével, a megroskadt olajkutakéval és Shelley Ozymandiásáéval, akiről nem tudható, pontosan ki volt, milyen nyelven beszélt, és milyen birodalom rettegett uraként örökítette meg ormótlan szobrát az ismeretlen kőfaragó. Gigászi szoborarca – különválva kőteste monstrumától – ott fekszik a sivatag porában. Nincsen írás, mely korát és rátarti személyét felidézhetné. Szája, melyben már a kőfogak is elüszkösültek, örökké szóra nyitva, ám nincsen szó, amit kimondhatna.

Németh Géza Diktátor című sorozata, melyet az 1980-as évek végén festett, megannyi Ozymandiás-portré. Bábszerű monstrumok, bamba eszelősök ezek a földi hatalmasságok, akik miközben azt képzelik magukról, hogy diadalmaskodtak az örökkévalóságon – hullafoltosan bambulnak a semmibe, miközben sejtelmük sincsen arról, hogy a modern ember lineáris térben és lineáris időben él. Megsebzett térben és időben, melynek linearitásából hiányzik az örök visszatérés reménye és álma. Dimenzióit vesztett tér és idő ez, nyoma sincsen benne az ünnep csodájának. A szakrális térben és időben minden pillanat ünnep és reménység volt, míg a kőbe dermedt térben és a dimenzióit vesztett időben minden rezdületlenül áll.

NÉMETH GÉZA FESTMÉNYEI nem behízeltgőek, és a szó XIX. századi értelmében tán nem is vonzóak. A nézőnek viszont, aki a vonzáskörükbe kerül és annak hipnotikus holdudvarában tűnődve megáll, ugyanazt mondják, amit Pilinszky János verse: „Talán este van, talán alkonyat. / Egy bizonyos: későre jár.”

Attila Szepesi: Monsters

(On Géza Németh's Paintings) 2002

In prehistoric times, when the third planet of the solar system was nothing but burning lava splashed by the waves of primordial oceans, and when the earliest life form floating in the hot sea was just getting ready to launch the program chemically encoded inside its single cell, setting the course of natural history for the next several hundreds of millions of years, there were no other colors to paint the planet than the blues of the water, the reds of the fire and the mineral mosaics of the cliffs. The horsetails, the pine trees and the club mosses only existed in the Creator's dream, if at all, while the primeval worms, the cartilaginous fishes and the octopuses, together with all other creatures large and small, such as the grotesque tritons and the fluorescent Protozoa, were mere phantasmagorias of the distant future. However, towering above the waters, some rocks had already existed, resembling gigantic monsters, which could have roused foreboding thoughts in the eyewitnesses – if, indeed, anybody possessing a fully functional eye would have been around. Wandering through the mountain peaks, where the only features to liven up the rocky landscape were the greenish-yellow patches of lichens and the rapid streams, an explorer would have been intimidated by these colossal formations, which radiated austere solitude and ambiguity.

Regardless of whether these crude formations had emerged from the primordial oceans or whether they had been shaped by the hot lavas rising to the surface from the depths of the planet, the final touches of sculpting them into giant monsters on guard were left to the winds and the scorching heat, with an unknown number of capricious agents possibly also contributing.

Of course, those who muse on the arches and the depressions in the gigantic forms may find themselves haunted by the ghosts of the end of times: according to the popular saying, what is very old is also very new, and what is pregnant with the moment only has momentary existence. Therefore, the dream and the conjecture of the "eternal return", as proposed by Borges and Nietzsche, can

be extended from the prehistoric rocks emerging from the hot seas to the imaginary, post-apocalyptic rocks, to the extent that our preferences and imagination permit it.

These rock formations, which are pregnant with the destructions of the past and the future alike, are anything but moderate. Just by looking at them, one gets the feeling that they submit to a higher authority. As they stand at the centre of their immovability, they give the impression that their timescale is different from the timescale of the world we live in. It does not even compare to the timescale of the shifting forests, or the expanding or shrinking deserts, or the changing sea bays.

"Stone" is the key word of Géza Németh's painting: the stones of the beginning and the stones of the end. It is a rigid form and a dream at the same time. The reserved coldness of its surfaces, rough and hard unless covered by smooth patches of moss, only receives a touch of warmth from the occasional pastel reflections. They hide under a veil of barrenness. There is nothing appealing about this world of stone. It has nothing, which would look flirtatious in the eyes eternity. Not a loud color, not even an idyllic formation, nothing. The insects and the swallows that are whizzing by rarely cast their shadows on these rocks. The air does not move, and nor do the wings of the birds, as they weigh on the landscape, heavy as stones. Unlike Rilke's unforgettable lark, which elevates the spring landscape with its flight, Géza Németh's painterly world offers no uplifting miracles of the kind. Here the shadows are as heavy as stones, similarly to the air, the occasional word and the memories frozen on the face. As for these landscapes, or the quasi-landscapes made up by these stones, they, too, are far removed from the notions of space and time: not just the linear, i.e. modern concepts of it, but also the traditional, sacred versions of it.

And among these fossilized formations, these monsters of indefinite age, of which it is hard to tell whether they stand for mountain peaks or gorges, empty riverbeds, where the celestial waters no longer rush down, or spatial projections of gut feelings and anxieties experienced in light sleep, a living creature occasionally stirs. If it is living at all, that is.

Because it resembles the depressions of stones, or their capricious formations, the imitations of birds or snails or worms, with only the additional patches, some red as brick and some green as moss, suggesting that the painter actually collaborates with the Creator...

According to a Chinese legend, the crevasses of some rock faces and the hollows of some trees have a tendency to swallow up unsuspecting creatures, especially insects and birds. And the impressions of the unlucky creatures are left behind on the face of the rocks and the trunk of the trees. The moss slowly grows over the impressions of owls or cockroaches.

The legend transforms the single origin of the created world into a vision, in harmony with the nature of traditional worldviews. Because in antiquity, intuitions were manifested as visions. The arbitrary facts of the world, together with the chance motifs of its space and time, held no interest for the antique soul, as it was searching for universal truths, so as to render them visible; in other words, it conferred names on the intuitions and remained indifferent to everything that really matters to the modern observer: distances measured with yardsticks and linear times measured with clocks.

RENÉ GUÉNON, the French thinker born in 1886, who is often called the father of the Traditionalist School, lived from 1931 until his death in 1951 in Egypt, where he became a follower of Sufic metaphysics. Writing about Cain and Abel, or about the differences between settlers and nomads in general, in his book entitled "The Reign of Quantity and the Signs of the Times" he pointed out the following: "Biblical symbolism presents Cain as a farmer, and Abel as a shepherd, and therefore the two of them represent the two types of people, which have existed since the beginning of human history, from the time when humankind was divided into communities of settlers who dedicated themselves to the cultivation of land, and nomads who engaged in animal husbandry. It is necessary to point out that these two occupations have a fundamental and primordial significance in the eyes of these two types of people: by comparison, all the other occupations are of secondary and supplementary impor-

tance." After a detour into history, he continues: "The people of settlers – precisely on account of their being tied to the land – at one point will start to build towns. One could even say that the earliest town had been founded by Cain, himself. Or one could even go further, pointing out that this foundation could not have happened while he was engaged in farming, which clearly shows that the condition of being tied to the land has two stages, with the latter of the two representing a relatively more pronounced form of the conditions of being tied to the land and spatial shrinkage." From this, the author concludes the following: "The creations of a settled people are the works of time: these people are confined within a small area in space; they carry out their activities in the temporal continuum, which appears to them as infinite. By contrast, the nomadic people do not build anything enduring; they do not work for the future, which does not really concern them, and concentrate on space, which they conceive as infinite... The symbolism of Cain and Abel is related to this: the principle of shrinkage, which is represented by time, and the principle of expansion, which is represented by space." Next he concludes that – mutatis mutandis – "time consumes space, just as the settled peoples eventually absorb the nomads, and, as we have mentioned earlier, this lends social and historical significance to the fact that Cain murdered Abel."

After this little detour, which may have looked irrelevant from the viewpoint of our subject matter, even though it was necessary in order to enable us to lay the "groundwork" for a discussion of Guénon's art philosophy, or rather, for his line of reasoning, which he based on the fundamental difference between the cultures of settled people and nomads, respectively. "The lifestyle of the nomads is mainly related to the animal kingdom, which, just as these people themselves, is characterized by great mobility; by contrast, the lives of settled people revolve around two worlds incapable of movement: the worlds of vegetation and of minerals... Settled people primarily concern themselves with visual symbols, or images that are constructed from various visual elements; and these pictures in essence can be traced back to considerations that are more

or less geometrical, as they form the origin and the basis of all ideas related to space. On the other hand, images are forbidden to nomadic people (along with anything else that could tie them to a particular place), and therefore they use symbols that are audial; in other words, they work with symbols that are compatible with their itinerant lifestyle... The settled peoples create plastic arts (architecture, sculpture, painting), in other words, the art forms that unfold in space. The nomadic people, on the other hand, create the phonetic arts (music, poetry), the constituent elements of which unfold in time..."

To all this, the Frenchman turned Sufi adds something else (and from the viewpoint of our subject matter this is what matters most): the "plastic art" of the settled people points in the direction of crystallization or "fossilization" – my special emphasis is on the word "fossil" – while the "phonetic art" of the nomadic people has a tendency towards "etherization" or some final sublimation...

Here are a few motifs from Géza Németh's early paintings dated from the 1960s. Cold and lonely rooms, with depressing neon lights trickling down the walls. Scores of yellow chairs made of wood, with a few disconsolate figures sitting here and there, each faceless and wordless, and each locked in deep loneliness despite being in the company of others. Mounted on the wall above their heads, there are coat hangers, looking rather like gallows. The multitude of chairs lends a frightening aura to the picture's space filled with pain and tension. The repetition of identical motifs often has a horrifying effect. These chairs are every bit as personal as those shadows of ghosts who are seated on some of them. They are a bit like the Chinese soldiers on horseback, buried under ground: the variously interpreted warriors in the mythical Emperor Si Huant-ti's army of stone. All have the same face, the same unblinking eyes and steady gaze, as they watch the passage of time for centuries like mountain peaks, which only yield to the wind, the scorching sun or the freezing cold.

The other painting depicts two women, or two profiles looking rather like masques. They show no traces of conventional beauty. Instead, the repulsive greens of mildew and the reds of raw meat

dominate. A little girl is shown staring off into space, looking frightened and mistrustful. Further away, two toothless old men are sitting over a bowl of black cherry soup. Although looking each other in the eye, they have nothing to say to each other.

While neither of the compositions is visually appealing, they are certainly candid. There is no yearning, no nostalgia, and no consolation here. The picture makes no effort to flatter, no sly attempt to pass off as an objective pictorial chronicle, keeping one eye open for the viewers' reaction – the reaction of the non-existent art critic, who must be beguiled...

When Géza Németh started out as a painter, pictorial sociography was almost the order of the day for any aspiring artists who wanted to be successful. Németh resisted the lure of becoming "eternally famous for a moment". He could clearly see that the path chosen by his colleagues – turning other people's expectations into pictures – led to nowhere. Or if it did lead to somewhere, that was schizophrenia and self-surrender.

He stepped aside and looked inward. Although he still did not have eyes of a visionary, he knew what it was that he had to keep away from. Pulling stunts or towing the line was not his way. Painting chickens scraping around the haystacks or an iron smelter striking a heroic pose could have earned him instant success. But he knew that it was visions, not programs, that a good painter needed. Just as a person cannot outwit his destiny, and just as he cannot avoid it, a painter cannot be wiser than the vision that grows inside him. But if he wants to capture that vision, he must be patient. He must take things in their stride, as people used to say in the old days.

The locations where Géza Németh worked, from Szeged to New York, are mere biographical details, and so is the circumstance that – after a little detour – he took a degree in architecture. He knew all along that "he would be a latecomer", but he also knew that the things he would be late for had no real value. Being late was the price he had to pay for attaining his freedom, for having a vision. Staying away from all the groups, he traveled the spiritual journey that all artists should travel alone, if they want to join the circle of the chosen ones. People

who are eager to join groups may soon discover that it was merely a will-o'-the-wisp that they followed. For a moment it may seem that they are witnessing the birth of a new school, but once the fashion has faded, they find that the path of the solitary soul would have taken them further on the road. This should not be surprising, because those, who see things the way that all the others in the group see them, do not really see anything, and in fact sharing a method, and the entire hullabaloo around it, is their way to compensate for a sensory deficiency. Géza Németh's solitary journey seemed to come to an end in the late 1970s. All the searching, along with all the hesitant brushwork and all the desperation to find a vision, now came of age. It may not have come as quickly as he would have liked it, but the painter finally acquired all the things, which truly had been his from the start. Instead of becoming what he always wanted to be, he became what he had always been. Simple as it may seem, this sacred gesture is nevertheless the most complicated.

Kosztolány's aphorism, whereby "Poets start reaping the harvest, when their crops have been destroyed by a hailstorm", actually also applies to our painter. It was reduction taken to the extreme, instead of gradual enrichment, that earned him his vision. He feels an urge to peel back one surface after the next, and when something valuable seems to turn up, he peels back that, too. For him, that is the way forward. The barren world of a stone desert in "Scorpion", a painting dated from 1979, gives the spectators a haunting view. At the imaginary center of the composition stands a strange, rock-like formation, which is partly covered, just as the central character is in Brueghel's famous painting, "Icarus". The Scorpion, because that is what it is, has the same rocky texture that characterizes the entire setting. It is a moss-like formation that blends well with stones, although its khaki color makes it stand out. Studying it, one is reminded of the birds and other creatures disappearing in the fissures and hollows of rocks and trees according to the Chinese legend, which also blended well with the material of the rocks and the trees. It is not a real scorpion, but a reminder. But whether it reminds us of life before its arrival or in retrospect, we do

not know. All that is unequivocal in Menyhért Tóth's "primordial paintings", namely that his bulls, birds and human figures born out of mist, mud and dreams all belong to the beginnings of time, of the crisp moment of creation, is far from being unequivocal in Géza Németh's paintings. His stone formations, along with the creatures and creature-like motifs that populate them, sometimes refer to the beginnings of time and sometimes, in fact mostly, to the end of time.

Sometimes the picture space, which has an overall tone of gray, is covered with polished or broken crystal-like formations, and at other times it is filled with green and blue formation resembling wrinkled paper. Only the shadows indicate the passage of time in a world that apparently stands still. The actual season or time of day is of no interest. This also applies to the painting "Chimney", which is dated from the same period. The central motif of the painting, bearing some semblance to a giant Adam's apple made of stone, reminds us of a stage set, as do the crooked brick structures in the background. Nothing suggests the existence of life, not even a symbolic reference as the scorpion before. The only thing that is certain here is that the picture's dream-like, post-human and post-civilization world has an eerie atmosphere.

The angel of destruction hovers above the paintings entitled "Bay" and "Forest", both dated from 1985. It is a desolate world made of stone, with dream-like forms and giant formations without memories, which foil all attempts by the viewer to project onto them any memories of life, such as frothy water or foliage. The picture shows the ruins of archaic cultures, along with the cosmic landscapes and their unfamiliar features. The hard and occasionally rounded surfaces, polished by water and wind, indicate the possible presence of slime, perhaps the final memento of life, which has, by now, completely lost its structure and form. In other respects, everything comes in the shape of peeling surfaces, of matter piled up in the manner of torn masques, which hardly remember, and much less remind us of, their own origins: the cosmic material carrying the possibility of life, which has lost its already cold past, analogous to the substance

of some of the planets in the stellar system Tau Ceti: the ethereal ash, the debris of creation, and the painful waste matter.

The paintings "Presentation", "It Has Come", "Lagoon" and "Storm" – all dated from the late 1980s – makes us believe that we are actually looking down from a cosmic altitude on a landscape carved up by geological formations. Trenches, spirals and smoldering shadows crisscross the pictures' uniform space, along with a gigantic form resembling an extended skeletal hand. It is almost as if a blurred eye looked out from the enormous whirlwind, which is reminiscent of a wrinkled mountain or a hurricane. This should remind us of the mediæval belief that the blue lakes in the highest mountains are connected to the distant sea through hidden, underground tunnels. Hence their name: the Eye of the Sea. A fossilized world unfolds in "Wave" and "Wings", two large-scale compositions completed in 1986. The first one features a series of wavy lines, similar to the one formed by Hegyestű (Sharp Needle) in the Káli Basin, north of Balaton, consisting of "organ pipes" made of basalt. Waves fossilized into stone seem to float here, without giving the impression of weightiness: they are like the light stones of Badacsony, which float on top of the water, as if they were the solidified remnants of volcanic foam. In "Wings", the other composition, an observer with a lively imagination can detect the stumps of amputated wings. This painting, too, evokes the imagery of a stone world after the final judgment, just like all the other works suggesting lively motion, such as JÉGMADÁR, "Blue Butterfly", "Tapir" or "Firebird".

In "The Reign of Quality and the Signs of the Times", the Frenchman turned Sufi, whom we have quoted earlier, ruminates about the universal epochs (the timescale of which is inconceivable to the human mind), pointing out that the manner in which they follow one another confirms the existence of the "eternal return", a concept cherished by both Nietzsche and Borges. The end is also the beginning, and the phases of the universe have a cyclical character, rather than a linear one. All that is pregnant with destruction in these phases is also permeated with the mystery of birth. It is not possible to

know more about the imaginary teaching of the eternal return. Perhaps it is not even possible to suspect more about it, since the methods of analytical study are totally inadequate in this regard. All the highbrow explanations bounce back from it, as scholars desperately try to avoid the subject, because they cannot write dissertations with numerous footnotes about it.

The stone world, of which Nándor Várkonyi talks in his books, originates from prehistoric times. The man of that era – the 'homo magus' in the author's words – is seen as a hero who has received the gift of cosmic space and sacred time. Having overcome his own fallibility, he, who had previously been cast in a secondary role, became the main character. He erected dolmens and menhirs of rocks, along with burial monuments and perhaps even cosmic symbols, the purpose of which have still not been determined. He produced monsters of stone, which survived even the greatest cataclysms, and were only vulnerable to the steady destruction by winds, the sun and the cold. However, the pace of this destruction is too slow for the human eye to see.

Even more disconsolate is the stone desert, which threatens the souls after the end of history. The desert destroyed by the blessings of civilization, where shapeless stones float in gloomy space devoid of vegetation, along with the requisites of human life, such as ruins and rusty machines, tree trunks eaten away by poisonous acids and meandering river beds, which have not seen water for a long time. Even the colors have faded away: not just the bluish-green tones of the primordial beginning, but also the purples cultivated by later periods. Only the grays of the soil and the reds of decomposed meat, the dubious purples and the moss greens – purple is the color of ethereal sublimation, while green is the color of raw nature – remind us of the locations of earlier sanctity. Of the space where life had been consummated...

A monster is the embodiment of the principle of non-existence, just as Satan is the physical incarnation of negation. Nevertheless, one cannot say that this non-existence does not exist. Although it is merely a negation, being the negation of something it can become non-existent and, therefore,

the shadow of its own reverse. Although it is non-existent, it will still haunt people in the land of dreams and the unbounded imagination. Just as creative fantasy cannot renounce it for good, because – as a negation – it symbolize powers stronger than man; and just as a powerless court jester was the symbol of sacred power as the king's shadow...

In the early 1990s I once saw a movie about Lake Aral and its surroundings. Dust settled on the landscape, which formerly had been teeming with life. The film showed ruined villages, where people had once lived. We saw collapsed roofs and fences standing in the reflected light of the final judgment. There were broken tree trunks resembling human figures. At one time women had been singing here, and children were playing in the dirt. Now there are stones and deadly silence everywhere. Lifeless dust and salt blowing in the wind covers everything. And as a reminder of tyranny, Lenin's slanted statue looks over the scenes of destruction, with a placard standing next to it, which displays heroic slogans. Although it took place not so long ago, this destruction is as old as the dolmens, the dilapidated oil wells and Shelley's Ozymandias, of whom nothing is known: neither his identity, nor his native language nor the empire he ruled at the time, when the unknown stone carver completed his ugly equestrian statue. The gigantic head of the sculpture, having been separated from the monstrous body of stone, now lies in the dust of the desert. There are no documents to testify about his rule and his arrogant personality. The mouth, in which the stone teeth have turned black, is perpetually open, yet it has no words to utter.

Each piece in "Dictator", the series that Géza Németh completed in the late 1980s, portrays an Ozymandias. Thinking that they have conquered eternity, these worldly potentates – puppet-like monsters and obtuse maniacs – stare off into empty space without having the slightest idea about the fact that modern man lives in linear space and linear time. They live in a broken space and time, the linearity of which lacks the hope and the dream of eternal return. It is a space and time that has lost all its dimensions; and that is now completely void

of the miracle of celebrations. In sacred space and sacred time, every moment was a celebration and an occasion of hope, while in this space fossilized into stone, and in this time with no dimensions at all, everything stands still.

There is nothing flattering about Géza Németh's paintings; they are not even appealing in the 19th-century meaning of the world. But to those viewers, who find themselves in its gravitational pull, and to those who pause to contemplate in its hypnotic field, they mean the same thing as János Pilinszky's poem: "Perhaps it is evening, perhaps it is dusk. / One thing is certain: it is late."

Wehner Tibor:

Egy festő és egy keramikus-szobrász

1995. június 1.

A balatonfüredi ART-EAST Galériában rendezett kiállítás két alkotója, a festő Németh Géza és a keramikus-szobrász Thury Levente bár csaknem egykorúak, jóllehet mindketten a negyvenes évek első felében születtek, mégis a kortárs magyar művészet két eltérőgenerációjának képviselőjeként lépnek fel. A Thury Levente-művek a '60-'70-es évek fordulójától szerepelnek kiállításokon – az alkotó szabályszerűen az Iparművészeti Főiskolán kapott diplomát –, míg Németh Géza kompozíciói inkább a '80-as évektől ismertek: ő építészeti tanulmányok, kisebb-nagyobb kitérők után jelentkezett képeivel a nyilvánosság előtt.

A két alkotó pályáján közös vonás, különös fontosságú mozzanat a meg-megismétlődő, hosszabb-rövidebb amerikai alkotóperiódus: Németh Géza és Thury Levente is jelentős kollekciókat hozott létre s mutatott be az amerikai nagyvárosok galériáiban és múzeumaiban – az utazásélmények mindkettőjük munkájában inspiratív hatásúak voltak –, s a közelmúltban közös kiállítással is felléptek a tengerentúlon. Itthon Thury Levente 1992-es, jelentős szakmai figyelmet keltő és sikert arató Vigadó Galéria-beli és Németh Géza néhány hónappal ez előtt rendezett Újpest Galéria-beli, festői munkásságáról átfogó igénytel számot adó önálló tárlata után, most ez az első magyarországi együttes fel-

lépésük, az elmúlt néhány esztendő terméséből válogatott anyagot tárva közönség elé.

Ez a kiállítás – az előzményeket, a körülményeket nem ismerő szemlélő is megállapíthatja – két önálló művészi arcél, művészi törekvés megrajzolója: két autonóm művészi világ tükröztetésének lehetünk tanúi. A közös fellépés indokál tulajdonképpen csak a művész-barátság jelölhető meg, illetve a műalkotásokban testet öltő új valóság, és a valóságos valóság közötti viszony bonyolult rendszerében fellelhető, nehezen kitapintható áttételek, kapcsolatok rokonsága, amelyek talán azonosító-jegyekként ítélték meg. Gondolhatunk itt arra, hogy a valóságelemek a keramikus-szobrász anyagában mitikus színezetű motívumok gyanánt, a festő művein emlékszerű, már-már az emlékek kódéba vesző foszlányokként – a plasztikákban és a képeken is fellelhetők, de a megjelenítés, az átírás módszere más és más, a kifejezés is eltérő utakon és irányokba futó és eltérő metodikájú.

Thury Levente napjainkra már messze eltávolodott a hagyományos, a tradicionális kerámiától, a tárgyformálástól, s túllépett a kerámiaszobrászat konvencióin is: az égetett, mázas agyag már csak egyik összetevője, s nem is a leglényegesebb alkotóeleme kollázsszerű, asszociatív indíttatású kompozícióinak. A '80-as évek óta a Gólem-motívumkör megannyi alkotásra inspirálta – a parányi, néhány centiméteres Gólem-hadseregtől eljutott a nagyobb méretű, mondhatni normális méretű Gólemekig –, s már-már új mítoszt épített fel riasztó szépségű, vonzón rútaiból és fejeiből, amelyek talányos tárgykapcsolódások összetevőiként jelennek meg alkotásain.

Németh Géza hagyományos technikával dolgozik, terepe az évszázadok óta használatos síkvászon, s legfontosabb eszköze a szín, amelynek alaptónusa hol megélnkül, hol szürkébe, kékekbe, zöldekbe fordulón szordínósrá vált. Táblaképein az elvonatkoztatás és a valóságigényű ábrázolás háttérvonalán izgalmasan egyensúlyozó motívumok, elemek jelennek meg: madarak, állatok, a tárgyak és az emberalakok éppoly gyenge szálakkal kötődnek a valóságos formákhoz, mint az elvont, absztraktba váltó, öntörvényű festői jelek és jelzések együtteséhez.

Mintha rejtett, sodró indulatok forronganának a formák mögöttes terében – aztán minden visszaáll a maga megszokott vizuális kerékvágásába: az azonosságok és az ismeretlenségek váltakozása kelt feszültséget és okozhat némi befogadói zavarokat Németh Géza vásznain.

És ha ezt a kétellentétes művészeti szándékokkal motivált, különféle irányokba törő alkotói világot mégis valamifajta közös nevezőre szeretnénk hangolni, akkor a meditatív alkotói attitűdöt jelölhetjük meg, illetve emelhetjük ki: a szemlélődő magatartást, a biztos kijelentések elkerülését, a megérezszerű közvetítést, a bizonytalan létállapotok, a semmi sem biztos rezignált tükröztetését, az óvatos sejtetéseket, s valami csendes, beletörődő szomorúságot. E hangulatok és megérezések jegyében ajánlhatjuk az érdeklődők figyelmébe a festő Németh Géza és a keramikus-szobrász Thury Levente balatonfüredi kiállítását.

Tibor Wehner:
A Painter and a Ceramic Sculptor
June 1. 1995

Although they are almost of the same age, both of them being born in the first half of the 1940s, the painter Géza Németh and the ceramic sculptor Levente Thury, who are the two featured artists of the exhibition held in the ART-EAST Gallery of Balatonfüred, seem to represent two different generations in contemporary Hungarian art. Levente Thury's works have been on display at various exhibitions since the turn of the 1960s and 1970s – the artist graduated from the Budapest College of Applied Arts; by contrast, the public's first chance to see Géza Németh's compositions came only in the 1980s: it was after a number of detours, such as taking a degree in architecture, for example, that the latter artist stepped into the public arena with his paintings.

The shared element in the two careers, one that came to acquire curious significance, is the recurrence of creative spells spent in the United States: during their respective stays in the United States, both Géza Németh and Levente Thury produced

important collections, which they were then able to show to the American public in exhibitions held in the galleries and museums of major American cities. The element of travel experience meant a strong inspiration in the art of both artists; and recently the two of them had a joint exhibition across the Atlantic. On home turf, Levente Thury made quite a stir in professional circles with his 1992 exhibition in Viga-dó Gallery; as for Géza Németh, he had a comprehensive one-man show in Újpest Gallery just a few months ago. The present exhibition is their first joint public show in Hungary, offering the public a chance to see a selection of the works the two artists have created in the last few years. As even observers unfamiliar with the preliminary history and the circumstances will confirm it, this exhibition presents two independent artistic profiles and aspirations. Their friendship seems to be the only explanations for the two artists' joint venture; other than that, the only sign of identification between them seems to be a kindred spirit, which is manifested in the complex system of relations between the new reality presented by the artworks and the „real” reality. One could say that the elements of reality can be discovered both in the small plastics and in the paintings – as motifs of mythical character in the former case, and as fragmented reminiscences lost in the haze of memories in the latter case – but the methods of presentation, of artistic rendering, are different, with the modes of expressions being similarly divergent.

By now, Levente Thury has come a long way from traditional ceramics; he has also transcended the conventions of ceramic sculpture: the baked and vitrified clay constitutes just one component of his collages of associative inspiration, and not even the most important one at that. Ever since the 1980s, the thematic circle of the legendary Golem has provided the inspiration for a number of Thury's compositions – from an army of tiny Golems measuring less than a couple of inches, he moved on to create proper-sized ones – with the result that a new myth seems to have emerged from the attractively ugly faces of repugnant beauty, which show up in the artist's compositions as puzzling associations.

By contrast, Géza Németh uses a traditional technique with a centuries-long history: painting on stretched canvas, he mainly relies on the power of colors, the basic tone of which changes back and forth between vivid hues and subdued grays, blues and greens. His paintings abound in motifs that are balancing on the tin line between abstraction and realistic representation: birds and other animals, objects and human figures, all have the same fragile links both to the world of real forms and to the assembly of sovereign artistic symbols and signs of considerable abstraction. It is as if hidden, sweeping emotions were boiling in the background of forms – and then, all of a sudden everything returns to normal, as far as visual conventions are concerned: the interplay between identities and unknown elements creates a tension in Géza Németh's canvases, causing a certain amount of confusion in the audience's reception.

And if we were still determined to discover the common denominator between these two artistic worlds motivated by opposing artistic intentions, then I guess we would have to name, or emphasize, the meditative attitude that these two artists share: a reflective mood, the avoidance of forthright declarations, an artistic rendering based on conjectures, uncertain existential states of mind, a resigned acceptance of the fact that nothing can be taken for granted, cautious intuitions and a quiet and sad acquiescence. It is in dedication to these moods and intuitions that we commend the Balatonfüred exhibition of the painter Géza Németh and the ceramic artist Levente Thury to the attention of the visitors.

Láncz Sándor:
Németh Géza újabb képei
1994

A '80-as években az Új Írás körkérdest intézett az irodalom munkásaihoz. Miután megállapította, hogy „valóságunkhoz és létezésünkhöz tartozik az értékzavar, értékválság”, nekik szögezte a kérdést: milyen megfontolások befolyásolják a kritikust a jelen alkotásaival foglalkozó munkásságában? Válaszában Domonkos Mátyás elismerte, hogy van vál-

ság, de hozzátette, hogy nem az irodalom van válságban: akkor még csak a szamizdat publikációkban lehetett a rendszer válságáról beszélni. Később írta: „...nem az irodalom került válságba, hanem az irodalom célszerű hamis tudatát alakítani vágyó irodalompolitika tőzsdéje és közlekedésrendszete, amely mindig manipulatív szándékkal végzi az irodalom létrehozóinak, műveinek és intézményrendszerének a terelgetését.”

Igaz ez a képzőművészetre is. „Visszafordíthatatlan rianások és gyógyíthatatlan szövetpusztulások keletkeztek a magyar irodalom – és tegyük hozzá: a magyar képzőművészet – generációs finomszerkezetében. „Ilyen körülmények között hol és miben találhat fogódzót a ’70-es években pályára lépő művész? Mit lát, mit tapasztal maga körül? Gazdasági válságot és ezt követő politikai válságok sorát, a nukleáris katasztrófa egész világot fenyegető terhét, az anarchia újabb fellángolását a terroristacsoportok tevékenységében – a művészetben pedig már nincsenek „domináns tendenciák” és szervezett „mozgalmak” – ehelyett a művészek magukra maradtak, legfeljebb egy-egy galéria „szervezi” őket; s van performance-művészet, léteznek konceptualista és analitikus programok, van minimalizmus, hard-edge és konkretista tevékenység. A ’70-es évek közepére megtorpant – nemzetközi méreteken is – a nagy avantgárd fellendülés, ugyanakkor idehaza továbbra is érvényes a „három T”, s ez arra kényszeríti a „romok s tilalmak nemzedékének” (Fodor A.) tagjait, hogy tovább szóródjanak, a reformfolyamatok megrekedése miatt: sokan erkölcsileg pusztulnak el, mások magányos alkotói létre ítéltettek, ismét mások az önszerveződés és az alternatív intézményesülés kísérleteit folytatták tovább. Németh Géza úgy döntött, hogy számára az Európai Iskolában testet öltött szentendrei hagyományok válnak követendő tradícióvá, a művészetét tápláló forrássá: a kornissi érzéki-konkrét irányban realizálódó képépítés, melynek legfőbb letéteményese a szín. Ez fokozott intenzitásban, szinte testként jelenik meg a ’80-as évek során készült képeken: struktúraszervező szerepe teremt egyensúlyt, mivel a motívumok szintetikként, szín által értelmezett egységekként illeszkednek a kép építményébe.

Katalógusát nézegetve (mert festményeit csak a ’80-as évektől mutatja) megállapítható, hogy óriási a változás az 1979-ben festett Nikéhez képest. Ez hosszúkás formátumú kép, melyen a zöldesszürke háttér előtt lebegő háló előtt jelenik meg az alak nélküli, a szobor képzetét keltő ugyancsak lebegő drapéria: ezt a kompozíció alsó részén lángnyelvekként felnyúló barnás virágszerű alakzatok övezik. A mű a tér képi ábrázolásán alapul – gondolatvilága (talán) a kudarc, a vereség rejtett bemutatása. Ezt az előadásmódot az oeuvre-ben egy monumentális új expresszionizmus váltotta fel: ebben ötvözi a személyes élményt, a kultúrtörténeti meghatározottságot és a regionális sajátosságot. A képek mérete mind magasságban, mind szélességben növekedett. Ezek az újabb képei az informel és a szürrealizmus keverékéből, eksztatikus festésmodorral, mégis a tudat szigorú kontrollja alatt realizálják a képek címéül választott fogalmakat. A kifejezni akart szüzsét drámai expresszivitással inszcenálja, jellemző rájuk az indulati telítettség: ezáltal a monumentalitás nem egyszer nyomasztóvá válik – s ezzel éri el a maga célját. A színeket széles ecsetvonásokkal hordja fel, ezzel olyan feszültséget ér el, mely a motívum esetleges torz volta ellenére is magával ragad. Ilyen művei: Szorongás, (1981–1982), ahol a fehéres-kékes alapon megjelentetett zöldesszürkés forma a bábosok ökölrel kialakított arcnélküli fintorának ropant felnagyításaként hat. A Nyugtalanság, (1988) okkersárga alapon elhelyezett fehéres szárnyú nagy keresztforma, alatta késsel kontúrozott, kicsit balra billenő szenvedő fej. A címre a motívumok eltérő nézete is utal: míg a kereszt felülnézetből, addig a fej szemből ábrázolt. A Forgás (1986–1987) bal oldalán kékeslilás alapon bontakoznak ki a vastag, széles ívekben felrakott, egymáshoz félkörökben csatlakozó, majdnem párhuzamosan sorakozó formák, közeiket „vízcseppszerű” alakzatok töltik ki. E formák majdnem plasztikus együttese kelti fel a mozgás érzetét. Több képen is megjelenítette a természet fergeteges indulatát: így a Vihar (1987) című festményen a bal felső sarokból indítva töri szét a fehér mezőt a kettős forma, s mintegy mögüle-alóla sárga-zöld-kék formák nyílnak fel, hogy balra alul vörösben csúcsosodja-

nak ki, míg a Hurrikán (1988) széttört, tárgyakat idéző formák kékből indított, fekete-fehér négyzetbe – mintegy felülről látott házak összessége – szorított együttese érzékelteti a pusztító tombolást. A Hasadáson (1988) barnászöldes, átlósan fellépő támadó formák nyomulnak a közép „üressége” ellen; ennek párdarabja, a Purgatórium (1988), amelynek szélein elhelyezett láng alakú formák övezik a közepet, melynek látszólagos üressége elnyelni látszik a szemlélőt. Az Idol (1987) puskacsőre tűzött szurony képzetét keltő, vonalasan fogalmazott forma fölött egymásba hatoló fehér alakjai kvázi kezekként kulcsolódnak egymásba; a Szárnyak (1986) bal felől ék alakban előrenyomuló barnás „madár” alakzatát a jobboldalt szembenéző-várakozó azonos formáció várja-ellensúlyozza. Mind e művek együttesen komor, nyomasztó, egy világkatasztrófa félelmét megélő művész desilluzionizmusának képpé fogalmazott látomásai.

Ez az érzés csúcsonyult ki a Diktátor-sorozat képeiben, amelyek az Egyesült Államokból való visszatérése után születtek. Több évi ottani munkálkodás után hazatérve, mi is lehetne szembeötlőbb a rendszerváltozás fényében, mint korunk diktátorainak nevetségességig félelmetes létezése. Ezt tolmácsolják a festmények. S. Nagy Katalin Übü és groteszk csatlósai képmásának nevezte el őket, én inkább sorsuk kikerülhetetlen végzetét érzem ki a sorból. Ki ne emlékezne az akadémikus pontossággal megfestett Hitler- és Sztálin-portrék (festmények és szobrok) tobzódó sorára, „szeretett” Rákosi „édesapánk” képmásaira, melyek ott díszlegtek a kiállítások első termeiben. Németh Géza most megfestette igazi arculatukat, s egyben a sorozattal – időben mutatva be sorsukat – érzékelteti elkerülhetetlen végzetüket is. A korábbi képek két részre osztott képmezeje helyett itt a nagyméretű, két-, két és fél méteres vászon közepébe elhelyezett alapra néhány vonallal és színnel felrakott büszk lépett: kis törzs, rövid karok, nagy kör alakú fej jellemzi a figurákat, karakterüket a színek közvetítik. A szónok, a Little green man, A hatalom csúcán jelzik a karrier állomásait, hogy azután Az örület pillanatának szétesett arcú, vak szemű, kétségbeesésében torzra nyitott szája és Az utolsó Hero lehulló teste zárja a felívelés és lezuhanás ál-

lomásait bemutató életpálya ábrázolását. E képekben nevetségés a pátosz, mellyel a Diktátor eszméit hirdeti és felszabadító a tragikum, mely bukását kíséri: éppen ezáltal fejezi ki Németh Géza a történelem szükségszerű igazságtételét.

A Diktátor-sorozat 1989–1991 között készült – festése közben a fejeket – vázlatként? tanulmányként? – külön is megfestette, akvarell papírra akryllal, 50 x 70 cm-es méretben. Befejezése után, mintegy véleményét elmondva s ezzel lecsillapodva, két sorozat készült egymással párhuzamosan, látszólag „pusztán” technikai érdeklődését, kísérletező kedvét követve, valójában azonban nagyon is társadalmilag, humánusan elkötelezett figyelemmel. Az egyiket holografikus tér-sorozatnak nevezi: hat nagyméretű vászon a Madarak közös címet viseli. A hologram tudvalevően összetett struktúra, amely megfelelő világítás (fény) hatására „képes” rekonstruálni a tárolt információt, a fényteret. Holografikus képein Németh Géza „megcsalja” a szemet azáltal, hogy a kép alapszínére festette rá a témát idéző alakokat, s ez elé festette az eltérő színezetű (olykor végigjátssza a színek egészét, máskor csupán két színnel hordja fel) átlósan vonuló csíkozást. A képek előadásmódja is eltér a korábban tárgyalt művektől. A ’80-as évek festményeinek neo-expresszív „nagyvonalúsága” átadja helyét egy aprólékosabb festésmódnak – jóllehet a téma ismét a támadás, megtámadottság, védekezés. Egy méltatója találóan írta róla, hogy „mintha nemzedékének minden sérelmét tenné át formába”. A sorozatot hat kép alkotja, de ezek alapján variációk egy témára (jóllehet így inkább csak zeneműveket szokás elkeresztelni). Az egyes képek a megjelenítés, a betanítás, a támadás, az elpusztulás s végül a megörökítés-emlékkiállítás egy-egy pillanatát jelenítik meg: összességükben az időfolyamatot sűrítik a festői előadásmód nyugtalan tériségébe.

1991–1993 között festette Németh Géza azt a korántsem egységes sorozatát, melyet Profán szenteknek nevezett el. Ezeket a „fűzött képeit” zsinórral erősítette hozzá a kerethez. De e külsőséges, formai megoldásnál sokkal fontosabb, hogy egyrészt e címadással ellentétes fogalmakat kapcsol össze, másrészt pedig ő maga kívánt – csak a maga számára vagy valamely általunk nem is-

mert közösség, de ebbe beletartozhat a képek valamennyi nézője is –tiszteletre méltó, bennünket óvó-védő személyeket alkotni. E képek előadás-módjukban visszanyúlnak az absztrakt expresszionizmushoz: a mozgalmasan megmunkált alapra felvitt büsztöt a gesztusfestészetből ismert „szabad” ecsetvonásokkal munkálta meg, s ezzel érte el képeinek indulati telítettségét. Az ecsetnyomok sodrást, áramlást, lüktetést sugároznak, s ezáltal a képfelületet a közvetlenül megjelenő személyesség drámaiságával és izgalmaival is telíti. Összességükben pedig e gesztusok „jelekként” jelennek meg, s ezek emblémaszerű jelenése (rács A fekete fejűn, halforma A halason, baba vagy kutya a barna Triptichon szárnyképein stb.) éppúgy belejátszik az összjelentésbe, mint a gesztusok indulati tartalma. Itt tehát a műveken újból a személyesség és a spontaneitás emocionális-pszichikai összjátékának vagyunk tanúi.

Ezekhez a kompozíciókhoz kapcsolódnak – legalábbis szellemileg és a Diktátor-sorozat ellenpontjaként – az 1993–1994-ben készült két képe, A próféta és a Mózes. Az előbbin ismét két részre osztott képsík: jobb oldalon egy korpusz, baloldalt pedig egy madárcsőrű fejjel a világba meredő figura: igaznak, igazinak és álságosnak, hamisnak a szembeállítás. A Mózes pedig a világgondjaitól gyötört, szakállas, elgondolkozó figura, amelyik a hússzínnel induló és lilászöldre váltó alapból fekete kontúrvonallal határoltan emelkedik ki.

E súlyos gondokat hordozó-felmutató művek mellett szinte „csak” technikai próbálkozásnak tűnhetnek az Archeológia-sorozat darabjai: érdekes, régen dédelgetett emlékek törnek bennük felszínre; gyerekkori olvasmányok, bibliai emlékképek, mese-foszlányok szerveződnek képpé e művekben. A motívumokat – Jákob létrája, sárkány, kerub, szarvasvadászat stb.– plasztilinből mintázta meg, s az erről készült fotót rögzítette a vásznon, majd ezt kékesfehéres színnel festette körül. Az eljárás hatására sajátos, dekoratív mesevilág bontakozik ki – mintha valamely régi korok régészeti leletei jelennének meg előttünk. Ezek a képek valahol kapcsolódnak az egyéni mitológiát alkotó „nyombiztosító” művészek alkotásaihoz. Egy másik „leleménye” a plasztikus festmény (Ikarus, Felmuta-

tás): ezeken az enyves homokból felrakott, majd megfestett kompozíciókon a negatív és pozitív formák játéka, elhelyezése ismét a gesztus-piktúra elveihez nyúl vissza. A sávokban felrakott, egymásra merőleges formák, gesztusszerű elemek drámaisága a századvégi életbizonytalanság érteinek és meglepő, kiszámíthatatlan, sőt agresszív manifesztációinak felidézése.

Ha ezek után művészettörténeti kontextusba akarjuk helyezni Németh Géza művészetét, egy posztmodern eklektika páratlanul érzéki megformálásának vehetjük, amelyben igen nagy szerepet játszik az idő. Az idő nála sorsbeli változást jelöl, „individuális mitológiája” számára az idő a történetiséget, az értekek és jelképek átalakulásának történetét jelenti. Egész oeuvre-je, mint minden valamire való oeuvre, egyetlen kínzó kérdés körül forog: valamit, ami számára fontos, amin hosszasán töpreng, ami nem hagyja nyugodni, megkísérel világosan látni és láttatni.

Kecskeméti Kálmán:

„Ahol a dolgok történnék...”

(Mozgó Világ / Beszélgetés Németh Géza festőművésszel a New York-i műkereskedelemtől 1987/7)

Nagyon kevés festő volt képes rá, hogy elvonuljon a világ zajától, és csak a belső hangokra figyelve dolgozzon. Még a nagy „kivonulók” is szomszások voltak a hírekre. Tudjuk, hogy Gauguin Tahitin ott volt minden alkalommal a kikötőben, valahányszor francia hajó vetett horgonyt, s izgatottan faggatta a Párizsból érkezőket. Inkább az a jellemző, hogy a művészek szerettek ott lenni, „ahol a dolgok történnék”.

A dolgok persze mindig máshol történnék.

Valamikor művészpártoló fejedelmek udvarai-ban, majd arisztokraták szalonjai mélyén, később polgárosodó kereskedővárosokban. Egyfelől tehát a mecénatúra közelében. Másfelől egy-egy nagymester körül kialakult iskola, szellemi műhely vonzotta mágnesként a festőket. A múlt században Makart vagy Piloty körül Bécsben, illetve Mün-

chenben szinte kultikus légkör alakult ki. Az 1. világháború után Hitler hatalomra kerüléséig Berlin szellemi és művészeti központ Európában. Dessaut 1926-tól az ott működő Bauhaus emeli be a művészettörténetbe. Végül, de nem utolsósorban Párizs, amely mindig is a művészetek fővárosának számított.

Ez az Európa-centrikus művészvándorlás a '60-as években megváltozott. Egyre többen kacsingattak Amerikára. Az Egyesült Államokban kialakított adózási rendszer előnyösen befolyásolta a kulturális célú beruházásokat, alapítványokat, ösztöndíjakat. Hatalmas piaca alakult ki a művészetnek. Európának jószerivel befellegzett. A „dolgok” ma már nem itt történnek – áthajóztak az újvilágba. Pontosabban New Yorkba. Még pontosabban Manhattanbe – amint ezt később látni fogjuk.

Egyre több magyar művész fordul meg New Yorkban. Ki turistaként, ki ösztöndíjjal szagol bele a lehetőségeknek ebbe a gazdag világába.

Németh Géza ösztöndíjjal egy esztendőre töltött New Yorkban, ahol több csoportos kiállításon vett részt, és négy önálló kiállítása volt. Tagja lett egy galériának a Sohóban, és legutóbb ismét egy hónapot töltött kint. Úgy illik, hogy bemutassam beszélgetőpartneremet, ezért röviden elmondom a legfontosabbakat róla. 1944-ben született Budapesten. 1962-ben a Képzőművészeti Gimnáziumban érettségizett, majd elvégezte az Ybl Miklós Főiskolát. 1970-től állítja ki munkáit, 1979-től tagja a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjának. Németh Géza, aki egyúttal kitűnő építész is, korábban képein romokat festett, akárcsak a rajzoló Piranesi, de nem az antik világ különös építészeti tereit, hanem a pusztulás, civilizációnk pusztulásának képeit. Ezekon a romokon nem épül soha semmi újjá, a kultúrtörténet sem tud velük mit kezdeni; ezeket a romokat el kell felejteni, mert valami egészen más kezdődik az emberiség történetében.

Ezután következett el Németh Géza művészetében az a hatalmas változás, amely az organikus metaforák korszakát eredményezte. A művész különös rajzolatokat fedez fel a homokban, őslenyomatokat, gyökereket fényképez és rajzol. Megjelennek a természet démoni szitanyomatain. S amint a világunkban a kisebb dolgok magukban hordoz-

zák az egyetemesség szellemiségét, úgy jelennek meg a festőműveiben a kozmikus történések: elemi erejű gyűrődései az anyagnak, egy spirituális tér görbületei, belülről fénylő hatalmas formák.

Erwin Panofsky írja a manierizmus természet-szemlélete kapcsán: „...a látható világ csupán a láthatatlan »spirituális« tartalmak kifejezésére szolgáló metafora...” Ezek a mágikus metaforák jellemzik Németh Géza legújabb, részben Amerikában festett műveit. Különös paradoxona ennek a pályának, hogy ezek az érett stílusú munkák, annak ellenére, hogy Amerikában készültek, félreismerhetetlenül felidéznek a magyar népmesékben és mondákban megelevenedő természetábrázolást. A sámánok és varázslók, manók különös világát, egy nép ősi emlékezetének helyszíneit. A mítosz tájai ezek a képek. Az őstörténeté, a kezdeteké – a kultúra születéséé.

– *Magyarországon 1970 óta kiállító művész vagy. Kiállítottál az ELTE Eötvös Klubjában, a Kassák Galériában, a Fiatal Művészek Klubjában, a Vízivárosi Galériában. Részt vettél munkáiddal a Miskolci Grafikai Biennálén, a műcsarnoki összemzeti kiállításokon. Úgy érzed ezek után, hogy tudomásul vettek itthon, jegyeznék valahol? Úgy értem, a képzőművészeti berkekben.*

– Nem érzem ezt. A kiállításaimnak semmi visszhangja nem volt. Szerintem meg sem nézték azok, akiknek az lenne a dolguk, hogy odafigyeljenek a művészetre. Ennek szerintem a struktúrában rejlik az oka. Központi döntés – vagy nevezzük inkább affinitásnak – határozza meg a művészeti életet is, csakúgy, mint a gazdaságit. Most, miután Amerikából visszajöttem – 1986 tavaszán –, négy levelet írtam különböző kiállítási intézményeknek, kérve, tegyék lehetővé újabb munkáim kiállítását. Anélkül, hogy megnézték volna képeimet, három udvarias hangú válasz érkezett, hogy 1987–1988-ban semmiféle lehetőség nincs a kiállításra. A Budapesti Képzőművészeti Igazgatóságtól felkeresett egy fiatal művészettörténész-nő. Azzal lépett be a műterembe, hogy nincs sok ideje, siet. Képnézés közben elmeséltem néhány New York-i tapasztalatomat. Elmondtam például, mennyire tetszett, hogy ott mindenkire odafigyelnek.” Ha annyira tetszett, miért nem maradt ott?” – volt a válasz. Hát nem

maradtam, és nem is fogok, de már az is sértő, ahogy a kérdést felvetik.

– *Tartoztál-e itthon valamilyen csoporthoz, műhelyhez, szellemi irányzathoz?*

– Soha nem tartoztam csoporthoz. Alkatilag nem vagyok képes elfogadni azt, hogy egy csoportban egyeztetni kell az ideológiát. Tudom, hogy sok előnnyel jár a csoporthoz tartozás – ez nem csak Magyarországon van így. Egy csoportra inkább odafigyelnek bárhol a világon, könnyebben jóváhagyják – nehezebb elutasítani, nem tudomásul venni, negligálni. Mindezt tudom, de én nem vagyok alkalmas rá, hogy ebben részt vegyek.

– *Meg tudtál-e élni a festészetből? Ha nem, akkor miből élsz?*

– Nem tudtam, most se tudnék. Ez nekem annyira nem ment, hogy '78-ban már nem volt helyem a lakásban a képektől, ezért feladtam egy hirdetést, hogy kedvező áron kiárusítom őket. Mindössze egy cukrász jelentkezett. Őt sem a képek érdekelték, szerette volna, ha a tortáira rajzolk virágokat. Építész-tervezőként és kivitelezőként dolgoztam. Jelenleg alkalmazott grafikával foglalkozom.

– *Figyelemmel kíséred-e az itthoni képzőművészeti életet, és mi a véleményed róla?*

– Nagyon érdekelt, ma is érdekel, hogy mi történik idehaza. Nagyon tehetséges emberek vannak itthon. Nekem úgy tűnik, nincs mindig oksági összefüggés a siker és a tehetség között. Előnyös a politikai tájékozottság és a csoporthoz tartozás. Nem árt jól ismerni a hangadó művészettörténészeket, és olyasmit csinálni, amit egyszerű besorolni valamilyen divatos irányzathoz. Egy-egy jó ideológus köré csoportosulók azután igyekeznek a kizárólagosság igényével kiszorítani mindenki mást a porondról.

– *Mikor határozta el, hogy Amerikában próbálsz szerencsét?*

– Nem terveztem soha, teljesen véletlenül adódott így. Megismerkedtem egy New York-i galériással itt, Budapesten, egy társaságban. Az a meglepő dolog történt, hogy kíváncsi volt a munkáimra. Megnézte a képeimet, tetszettek neki, és felmerült az a lehetőség, hogy ösztöndíjat tud adni. Ez '83 végén volt. '84-ben kaptam egy meghívó-

levelet, és az ösztöndíj és az utazás '85-ben realizálódott.

– *Hogyan sikerült kijutnod?*

– A Művészeti Alap és a Művelődési Minisztérium ösztöndíjbizottsága bírálta el a meghívást. minthogy az ösztöndíj névre szólt, simán ment minden. Megkaptam az engedélyt, így 1985. április 2-án mentem ki, és 1986. április 3-án jöttem haza.

– *Mekkora volt az ösztöndíj, és hogyan éltél belőle?*

– A galéria tizenötezer dollárt adott. Ez ott kevés egy évre, de azért meg lehetett élni belőle. Béreltem New Yorkban egy lakást, ez vitte el az összeg jelentős részét. Szerencsére az élelem rendkívül olcsó, és így sikerült még festéket és vásznat is vennem.

– *Hogyan vitted ki itthon készült képeidet?*

– Az Alappal lezsűrítettem, és a Nemzeti Galéria és a Nemzeti Bank engedélyével. A vásznakat felcsavartam egy kartonhengerre, és egy ládában feladtam air cargoval. Három hét alatt megérkezett. Vinni kellett a vakramákat is, mert ott inchben másképp alakulnak a méretek, nem lehetett volna újra felfeszíteni őket. Festéket és vásznat is hazulról vittem, elég sokat dolgoztam kint.

– *Hogyan sikerült kapcsolatba kerülni a többi galériával?*

– Valamennyire tudtam angolul. Európaiakkal nagyon jól el tudtam beszélgetni. Amerikában aztán rá kellett jönnöm, hogy ezzel a nyelvtudással ott nem sokra megyek. Szerencsére a galériákban nem kellett sokat beszélni. Megvettem a Gallery Guide-ot, és jártam a galériákat a diáimmal. Kéthárom ezer galéria van New Yorkban. Mindegyiknek más a profilja. A Gallery Guide-ban benne van az is, hogy kik a kiállítók. Szinte minden irányzat képviselve van, csak geometrikus absztraktokat nem láttam sehol. Elindultam vaktában. Amikor bemegy az ember – a kelet-európai – egy ilyen galériába, ég a füle, és dadog. Azonban kellemes meglepetés éri, megnézik a munkáit; hivatalból érdekli őket, amit csinálsz. Persze legtöbbször az a reakció, hogy köszönik, van elég művészü. Minden galéria igyekszik kialakítani egy kört, akikkel dolgoznak. Amennyiben elutasítanak is, tanácsot adnak, hova menj tovább. Azt is megmondják

nyíltan, ha nem tetszenek a munkáid. Nem sokat köntörfalaznak. Ezt elég nehéz is nekünk megszokni. Így aztán nem túl sok helyre mentem, mert nekem ez kínos volt. Egy barátnőmet kértem meg, menjen házalni helyettem a dolgaimmal. Azt tapasztaltam, hogy csak nálunk van ez a félelem; a kintiek egész természetesen tartják az elutasítást, és sokkal határozottabb a fellépésük. Otthonosabban mozognak ebben a közegben. Bennünk – akiket a hivatal már annyiszor megalázott – sokkot alakított ki az állandó félelem. Legtöbbet Győry Eszter festőművésznő segített. Ő hozott össze Ladányi Imre kint élő (sajnos azóta elhunyt), magyar származású festőművésszel, akivel az első perctől fogva kölcsönösen szimpatizáltunk. Megnézte a képeimet. Azt mondta, nem tudja most megmondani, hogy ezek a képek jók vagy rosszak, de ő hatvan éve él New Yorkban, és ilyeneket még nem látott, még csak hasonlókat sem. Másnap reggel felhívott. Azt mondta, annyira foglalkoztatják a munkáim, hogy most már egészen biztos benne, hogy nagyon jó képek. Bemutatott egy olasz orvosnak, aki galériát vezetett, ahol Ladányinak már korábban volt kiállítása. Ez egy kezdő galériás volt. New York egyik leggazdagabb elővárosában, Scarsdale-ben volt ez a galéria: Brucato Art Gallery. Brucatonak tetszetek a képek, kiállította őket. Szeptemberben az Art Speakben megjelent rólam egy ismertető cikk, és a helyi napilap is írt a kiállításról. A galériás megvette két képemet. Azt mondta: Nézze, Németh úr, én nem tudom, híres lesz-e Ön, vagy sem, de ennyi kockázatot vállalok. Azóta is tartjuk a kapcsolatot. Kiállított még egyszer egy úgynevezett group show-ban, ami elég vegyes anyag volt.

– *Azt mondtad, Brucato úr kezdő galériás. Hogy indul egy ilyen galéria, és milyen körülmények közt marad életben?*

– Nehezen indul, és még nehezebben egzisztál. Nagyon magasak a helyiségbérleti költségek, drága a propaganda, a hirdetések, a katalógusok stb. Van egy szervezet, a Galériák és Gyűjtők Szervezete. Ebbe öt év után léphet be a galériás. Ezt az öt évet kell valahogy túlélni; ez egyébként nagyon kevés galériának sikerül. A Galériák és Gyűjtők Szervezetébe belépett galériás bekerül a nem-

zetközileg jegyzett galériák hálózatába, ami rendkívül sok előnnyel jár. Ehhez viszonyítva is igen magas tagdíjat kell fizetni.

– *Nyilván olvastad Tom Wolfe Festett malaszt című könyvét. A könyv tíz évvel ezelőtt született – mi a különbség az akkori és a mostani New York között? Steinberg, Greenberg, Roosenberg – mondanak-e neked ezek a nevek valamit?*

– Olvastam Wolfe-ot. Nagyon élveztem, de nem nagyon hittem el, azt, amit írt. Túl szubjektívnek tartottam. Ő csak az elitől írt, a galériások legszűkebb és legelitebb rétegéről. Ebbe a körbe nem tudtam belemélni. Amit viszont láttam, és amiről Wolfe nem ír, hogy az egész műkereskedelem nagyon széleskörű és nagyon demokratikusan épül fel. Nagyon széles bázisról indul. A perifériákról jönnek a jelzések. Mennél feljebb kerül az ember, annál szűkebb világban forog. Piramis. Az egész művészeti életet befolyásolja a domináns ideológia. Egy háziasszony is bármikor beviheti a festményeit valamelyik galériához – ugyanolyan feltételekkel indul, mint a legjobb akadémiáról kikerült művész. A munka a döntő! Amikor bevittem a diáimat, nem kérdeztek semmit – persze azért táncos egy portfiliót bemutatni. Bár én nem láttam értelmét annak, hogy húsz itthoni, visszhangtalan kiállításomat dokumentáljam.

– *New Yorkon kívül próbálkoztál-e más városokban kiállítani? Be lehet-e kerülni a művészeti köztudatba például Minneapolisból, San Franciscóból vagy, teszem azt, Dallasból?*

– Nem is kísérleteztem más városokban. Bár minden városnak van saját méretére szabott művészeti élete, műkereskedelme és galériahálózata. Azonban azt tapasztaltam, az ottani történeteket hallva, hogy a nyugati partról még talán nehezebb bekerülni a New York-i művészeti életbe, mint Európából. Ennek ellenére nem mindenki gondolja úgy, hogy feltétlenül New York-ba kell menni. A piac többé-kevésbé jól működik, és képes eltartani a festőit még egy kisvárosban is. New Yorknak mégis világviszonylatban központi szerepe van a művészetben, és nemcsak a képzőművészetben, hanem például a zene területén is. Ennek az egyik oka gazdasági: egyszerűen el tud tartani sok művészt. New York nem Amerika – tartják az ameri-

kaiak. A másik okát abban látom, hogy az ott élők teljesen nyitottak, nincsenek előítéleteik az idegekkel szemben. (A város mindenkit befogad.) És ami még külön érdekes, hogy ez nem vonatkozik Bronxra, Brooklynra vagy Queensre, csak Manhattanre. Manhattan körülbelül négyszer húsz kilométeres terület. Itt történnek a dolgok, itt zajlik az élet.

– *Milyen egy vernissage közönsége? Kik járnak kiállításokra?*

– Van egy elég nagy réteg, akik mindenhol ott vannak. Egy részük az ingyen italért és a szendvicsekért. Minden galériának van saját címlistája. Eleinte vaktában szétküldenek öt-hat ezer meghívót, orvosoknak, mérnököknek, üzletembereknek. Aki eljön, az beírja a nevét és a címét a vendégkönyvbe; ezzel jelzi, hogy igényt tart a további kapcsolattartásra. Ez a másik része a közönségnek. A harmadik csoportot a művész hozza magával, az ő vevőköre, ismeretsége. Minden galéria alkalmaz egy vagy több ügynököt saját üzletkörrel (kritikusok, művészettörténészek, gyűjtők stb.); ők alkotják a negyedik csoportot. Ezeken kívül sok véletlenszerűen betérő is akad. Megnyitóbeszédet tartani általában nem szokás, a meghívóra ezt írják: Artist Reception, plusz a dátum és azt, hogy este nyolctól tízig. Ha az ember barátkozós, három-négy ilyen vernissage után már sok ismerőse van. Egyébként is mindenki érdeklődő és jóindulatú. Bizalommal vannak egymás iránt is. Nem az az első gondolatuk, hogy messziről jött ember azt hazudik, amit akar, nem kell bemutatnod a diplomádat és a reputációdát ahhoz, hogy elfogadjanak. A képekkel ugyanígy vannak. A vendégkönyvekben nincsenek olyan baromságok, amilyeneket nálunk gyakran olvashatni: „Vigyék elmegyógyintézetbe azt a marhát, aki ilyeneket mázol!” vagy „Hogy engedhetik meg ezt a förtelmet?!” stb. Visszafogottabbak a vélemények.

– *Milyen a művész státusa? Van-e Művészeti Alap? Ki lehet művész, és ki dönti el, hogy ez igen, az nem?*

– Nem tudok róla, hogy ilyesmi létezne. Olyan biztos nincs, hogy elvégez valaki egy művészeti iskolát, és attól már biztosított a karrierje. Mindenki művész, aki annak mondja magát. El kell hinni, hogy aki ott ezt a lehetetlen szakmát választja, an-

nak komoly a szándéka. Bárhol sokkal kisebb erőfeszítéssel többet lehet keresni – ez hitelesíti a választást. Vannak nagy cégek által kiírt pályázatok vagy állami megrendelések. Ezeket mindig választott bizottság értékeli. Minden nagyobb cégnek van egy vagy több művészeti tanácsadója (art director). A cégek a kulturális kiadásaikat leírhatják az adójukból. Van az úgynevezett PS 1. nemzetközi és nemzeti művészeti fórum. APS 1. ösztöndíjat ad belföldi és külföldi művészeknek. Ebbe a szervezetbe beléphetnek különböző országok, cirka negyvenezer dollár az évi tagság. A tagországok ezért évente egy vagy két művészt küldhetnek New Yorkba. A queensi PS 1. műteremház a nemzetközi művészek nagy kommunája. Egy volt iskolát alakították át, műtermeket alakítottak ki, azonkívül több kiállítótermet létesítettek. Vasárnaponként minden műterem nyitott. Az ott dolgozók a falnak támasztják készülő munkáikat; alkalmi kiállítások ezek. Rengeteg az érdeklődő. Nézelődnek, beszélgetnek. Lakner László is egy ilyen PS 1. ösztöndíjjal volt New Yorkban – Nyugat-Berlin adta neki.

Ha galériatulajdonos rendez kiállítást valakinek, akkor ő dönti el, hogy mit állít ki. Az ő pénze fekszik a kiállításban. Minden kiállításkor többoldalas szerződést kötnek, ami tartalmazza a kiállítás időtartamát, a területet, azt, hogy a reklámról ki milyen arányban gondoskodik, eladás esetén milyen arányban oszlik a bevétel. Általában negyven százalék körül részesedik a galériatulajdonos.

– *Hogyan rétegződnek a galériák?*

– Vannak galériák, ahol nagyszériás nyomtatásokat és poszttereket árulnak, valamint kereteznek is. Azután vannak, amelyek giccset árulnak – mindenfélét. Van ott cica, szentkép és rafinált absztrakt giccs; közös vonásuk a könnyen eladható sztereotípiák. Vannak úgynevezett kooperációs galériák (Coop Gallery). Ez azt jelent, hogy tíz-húsz művész összeáll, és mindenki befizet annyi pénzt, amiből fent lehet tartani a galériát, és fizetni lehet egy ügyvezető művészeti igazgatót. Ezek a galériák valamelyest megvédik a művészeket a piac „farkastörvényeitől”, de még sincs olyan súlyuk, mint a magángalériáknak. Nincs mögöttük a profi magángalériák kockázatvállalása.

Van, aki bérbe adja a galériáját, azonban kevés

művész él ezzel a lehetőséggel, mert igen költséges. A Madison Avenue-n tizenötezer dollár körül van a kétheti bére egy ilyen galériának.

Elhelyezkedés szempontjából a Madison Avenue-n, a 80. utcától délre az 57. utcáig – a Whitney Múzeum körül – sok előkelő galéria található. Ezek elsősorban 19. századi és a 20. század eleji európai és amerikai művészekkel foglalkoznak, tehát a klasszikusokkal. A 71. utca és a Madison Avenue sarkán található a magyar Kövesdy Pál galériája is, aki a század eleji magyar művészekkel, főleg Kassákkal és körével foglalkozik. Húsz évvel ezelőtt ez a környék volt a művészeti nyüzsgés centruma, ma már azonban igen drága galériák ezek. Az 57. utca fiatalabb és izgalmasabb – élőbb. A Madison Avenue-től a 6. Avenue-ig tart. Az 57. utcában van Tibor de Nagy galériája. Ez igen jó nevű galéria, de magyarokkal nem foglalkozik. Amikor nála jártam, nagyon udvarias volt, megnézte a diáimat, és azt mondta: „Össze vagyok omolva, de magyarokkal elvből nem foglalkozom.” Tartotta magát a fogadalmához.

Ezen a környéken mai művészeket állítanak ki, de már nevesebbeket. Ide nagyon nehéz bejutni. Az a galériás, aki itt bemutat egy festőt, esetleg több százezer dollárt fektet a vállalkozásába. Ez a magas bérleti díjat, a szinte kötelező reklámokat, az adminisztrációt és az egyéb járulékos költségeket foglalja magában. A legfontosabb hely ma a Soho, ahol több száz galéria van. Itt könnyebben vállalnak kockázatot egy kezdő bemutatásához.

A jövő, ami felé megy a dolog, úgy néz ki: a Lower East Side. Itt jelenleg pincékben és kis, tizenöt négyzetméteres lyukakban vannak olcsó kiállítások. Nagyon érdekes, vad dolgok. Ma már érdemes itt kiállítani, azonban estefelé meggondolandó erre merészkedni, mert elég kemény hely. Sok a kábító és a kétes figura.

– *Vannak-e domináns irányzatok, csoportok?*

– Nem nagyon. Sandro Chia és Clemente új expresszionizmusa után, azt beszéljük, jön vissza a geometrikus absztrakt – sokkal több részlettel, díszítéssel. Geometria – meglágyítva. Egyébként pedig minden egymás mellett létezik, nagy békeségben. Nem befolyásolják egymás érdekeit. Látam ortodox analitikus kubizmust is – mindent el

lehet adni. Elsődleges kérdés a képpel való közvetlen, személyes kapcsolat; ez adja az értéket. Hogy azután ez realizmus, fotorealizmus, absztrakt, szürrealista – ez másodlagos kérdés.

– *New Yorkban kell-e élni ahhoz, hogy részt vegyél az ottani művészeti életben, vagy lehet „levezető” úton eredményt elérni?*

– Fontos a jelenlét, mert nagy a tülekedés a kiállításokért. Ha nem vagy ott, elfelejtenek. A másik ok: ha egy ügynök akar venni a galériától húsz, általad festett képet, és nem tudod azonnal szállítani, mástól vesznek. Akkor is elestél az üzlettől, ha, mondjuk, Párizsban élsz, és két hét alatt szállítasz. Persze ez csak addig van így, amíg nincs akkora neved, hogy azt már veszik.

– *Milyenek a jövedelmek, az adózás, az árak?*

– Egységes az adózás a jövedelem után. Viszont az összes indokolt kiadásaidat levonhatod a jövedelmedből. A művészek egészen abszurd címeken is. Például munkád érdekében Japánba kell utaznod, shinto szentélyeket tanulmányozni. A jövedelmek nagyon széles határok között mozognak. A képek kilencven százaléka ezer dollár körül van árazva, azonban egy nevesebb művész munkáinál az ár felmehet száz–kétszáz ezer dollárra is. Clemente munkái Leo Castelinél hetven–száz ezer dollár körül mozogtak, a nyomatai is négyezerért keltek el. Az East Side-on már háromszáz dollárért is lehet szobrot venni, különböző applikált téraplasztikákat például. És egészen jókat is.

– *Melyek azok a lapok, folyóiratok, amelyek eligazítják az érdeklődőket ebben a dzsungelben?*

– Mindenekelőtt a New York Times pénteki, vasárnapi számai közöl olyan művészeti kritikákat, amelyek nagyon szakszerűek és tárgyilagosak. Ezeket a rovatokat nem lehet „megvásárolni”. Van még a Village Voice című, igen színvonalas kulturális hetilap, film, zene és képzőművészeti tárgyú írásokkal. Az Art Speak és az Art World kéthetente megjelenő tájékoztatók. Ezekben száz–százötven művészről írnak esetenként. Sorolhatnám még; Manhattan Art, Art News, Art in Amerika, Flash Art stb. Mindenki odafigyel, tájékozódik, azonban mindenkinek privát ügye, hogy mit olvas.

Botero elmondta, hogy amikor New Yorkba érkezett, annyira utálták a munkáit a kritikusok,

hogy egy alkalommal az egyik újságíró, aki felment a műtermébe, egész este háttal állt a képei-
nek, csak hogy ne kelljen néznie őket. Hat-nyolc
évig nyomorgott New Yorkban, míg azután Mary
Bonne felfedezte, de igazán Párizsban futott be.

– Azért a „dolgoz” máshol is megtörténhetnek!

Kecskeméti Kálmán:

Festő a padláson

1989

A műterem, ahol Németh Géza festőművésszel beszélgetek, a Moszkva tér egyik öreg házának padlásterében található. Az átalakítást a festő maga tervezte, hiszen építész diplomája is van. Nemrég tért vissza Amerikából, ahol egy ösztöndíjnak köszönhetően közel két évet töltött. Ő is megpróbálta, amit manapság egyre többen próbálnak: bekerülni a nemzetközi művészeti életbe. Hiszen mostoha sors ma magyar festőnek lenni. Műkereskedelem még nem, állami mecenatúra már nem létezik. Egyébként is Németh Géza nem az a művész, akit támogatott vagy akárcsak eltűrt volna az aczéli művészetpolitika. Indulása így azután meglehetősen nehéz volt. A '60-as évek végének, a '70-es évek elejének jellegzetes szubkultúrájából emelkedett ki ő is. Különböző klubokban, művelődési házakban állítja ki munkáit, majd a Galántai György által vezetett balatonboglári Kápolna Galériában, amit Szabó László emlékezetes Népszabadság-beli cikke miatt betiltottak. 1979-ben felvették a Művészeti Alap tagjai közé, de kiállítási lehetőséget ezután sem kapott sokáig.

1985-ben ezután elindul szerencsét próbálni az Óperenciás-tengeren túlra – egyenesen New Yorkba. Az első időszakban nagyon sokat dolgozik, a városba jóformán ki se teszi a lábát. Nagyméretű vásznakat fest. Korábbi, még itthon festett munkáin egy elsüllyedt kultúra romjai voltak láthatóak. A pusztulás képeit festette. Az amerikai képek különös világot mutatnak. Ezek a képeken kozmikus történések láthatók: elemi erejű gyűrdései az anyagnak, spirituális térgörbületek, belülről fénylő hatalmas formák. Nem voltak ezek a képek előzmény nélkül. Szitanyomatokon, grafiká-

kon már fel-feltűntek a különös rajzolatok, amiket a művész a homokban fedezett fel, vagy kövületek őslenyomataiban, gyökerek gyűrdései. A képeken megjelenő világot magamban organikus vagy mágikus metaforáknak neveztem el. A mágikus metaforák jellemzik Németh Géza Amerikában festett képeit. Különös paradoxona ennek a pályának, hogy ezek az érett munkák – dacára annak, hogy Amerikában készültek – felidézik a sámánok, varázslók, manók különös világát: egy nép ősi emlékezetének helyszíneit. A mítosz tájai e képek, az őstörténeté, a kezdeteké, a kultúra születéséé. Olyanok ezek a „tájképek”, mintha épp most lépett volna ki belőlük a két magyar mondai figura, a Fanyúvó és a Sziklagörgető.

Ezután sorba veszi a galériákat. Az Egyesült Államokban kialakított adózási rendszer előnyösen befolyásolta a kulturális célú beruházásokat, alapítványokat, ösztöndíjakat. Így azután hihetetlenül fellendült a műkereskedelem. Európa lassan elveszítette azt a prioritását, amit évszázadokon át a művészet területén szerzett. Amerika lett a műkereskedelem központja, onnan diktálják a „divatot”, az árakat. New Yorkban közel 3000 galériás működik. Szinte minden irányzat képviselve van, nincs stílusdiktatúra.

Persze nagyon nehéz bekerülni magyar festőnek egy galériába. A műkereskedelem üzlet – méghozzá jó üzlet. A műkereskedő elég sokat kockáztat, ezért nagyon megnézi, hogy kitől vásárol vagy kit mendedzsel. Nagyon magasak a helyiségbérleti díjak, drága a propaganda, a hirdetések, a katalógusok.

Németh Gézának szerencséje volt. Közös ismerősök révén megbarátkozott az azóta elhunyt magyar származású festőművésszel, Ladányi Imrével. Ladányinak nagyon tetszettek Németh Géza képei, és bemutatta őt egy olasz orvosnak, akinek galériája volt New York egyik gazdag elővárosában, Scarsdale-ben, a Brucato Art Gallery. Itt volt 1985-ben az első amerikai kiállítása Némethnek. A kiállításnak sikere volt, az Art Speak kedvezően mutatta be a festőt, több más lap is írt a kiállításról. Ha a galériás rendez kiállítást valakinek, akkor ő dönti el, hogy mit állít ki. Az ő pénze fekszik a kiállításban. Minden kiállításakor többoldalas szerződésben rögzítik a kiállítás időtartamát, területét,

azt, hogy a reklámról ki milyen arányban gondoskodik, és eladás esetén milyen arányban oszlik meg a bevétel. Általában 40% a műkereskedő haszonrészese. Van, aki bérbe adja a galériáját, azonban kevés művész élhet ezzel a lehetőséggel, mert ez igencsak költséges. A Madison Avenue-n 15 ezer dollár körül van a kétheti bére egy kisebb galériának.

Több magyar származású galériás is található New Yorkban. A leghíresebb az 57. utcában Tibor de Nagy galériája. A 71. utca és a Madison Avenue sarkán található Kövesdy Pál galériája, aki a századelő magyar művészeivel foglalkozik, főleg Kassákkal és körével.

Németh Géza hamarosan tagja lesz az Art Gallerynek, és 1987-ben megnyeri a Világbank nemzetközi képzőművészeti pályázatát. A Világbank washingtoni központjában önálló kiállítást rendez képeiből 1988-ban. Ugyanebben az évben Budapesten a Duna Galériában láthatók azok a festmények, amelyeket Amerikában festett. Ezt az anyagot azután 1989-ben Kecskeméten és Egerben is kiállították.

Sajnos az itthoni mostoha viszonyok miatt nemcsak orvosok, mérnökök, hanem egyre nagyobb számban művészek is külföldön próbálnak érvényesülni. Magyarország mindig mostohán bánt a művészeivel. Az elmúlt évtizedekben egy-két kiemelten támogatott művész példájával azt a látszatot keltették, hogy a művészek kivételezett társadalmi helyzetet és anyagi támogatást élveznek, szinte eltartja őket az állam. Nos, a statisztikák mást mutatnak. A Művészeti Alap képzőművész tagjai közül közel 40%-nak semmiféle jövedelme nincs a művészetéből.

Németh Géza hazajött – itthon dolgozik. Azt reméli, hogy a megélénkülő gazdasági életben a műkereskedelem is újraszerveződik, és bekapcsolódik a nemzetközi vérkeringésbe. Akkor talán az értékrend is átalakul majd. A három rosszlelkű T – a támogat, túrt és tilt – helyett egy negyedik T, a tehetség kap több lehetőséget és teret.

**Kálmán Kecskeméti:
A Painter in the Attic (manuscript)**

1989

The studio, where we are having this conversation, is located in the attic of one of the old buildings on Moszkva Square. The attic was converted into a studio by the painter himself, who also has a degree in architecture. He has recently returned from the United States, where he had spent two years on an arts scholarship. He, too, wanted to achieve what seems to be the ambition of so many other artists nowadays – to make a name for himself on the international art scene. It is not easy to be a Hungarian painter these days: on the one hand, the system of art dealership in Hungary is not yet fully functional, and on the other hand, state sponsorship is no longer available. In any case, Géza Németh is not the type who would have qualified as a „tolerated artist”, and much less as a „sponsored artist”, under the reign of György Aczél, the all-powerful cultural commissioner during the Kádár regime. As a consequence, he encountered some difficulties, when he started out in his career. Németh, too, emerged from the subculture of the late 1960s and early 1970s. First he displayed his works in various clubs and culture centres; then he was invited to exhibit in György Galántai’s Chapel Gallery of Balatonboglár, a venue that was subsequently banned after László Szabó had published his venomous article in Népszabadság. In 1979 Németh was admitted to the members of the Art Fund, although that helped him very little in terms of exhibition opportunities.

In 1985 he set out for the New World to find fame and fortune in New York, of all places. In the early days he was so engrossed in his work that he hardly ever set foot in the city. He produced large compositions. The works he had earlier completed in Hungary bore witness to a sunken culture. He painted the pictures of destruction. The compositions he made in the United States allow a glimpse into a strange world. These works depict cosmic events: warped matter of elementary power, curved surfaces in spiritual spaces,

huge forms radiating light from within. These compositions were not without precedence. Some of his earlier silk-screens and graphical works had already featured strange linear formations, with which the artist had come across sometimes while watching the sand or some fossilized impressions and sometimes while studying the curiously twisted roots of trees. Organic or magical metaphors – this was how I liked to call the world emerging from the paintings. The use of magical metaphors continued to characterize Géza Németh's compositions made in the United States. By a strange twist of fate, it was through his mature works made in the United States that he discovered the mysterious world of shamans, sorcerers and goblins: the ancient toposes of the collective memory of a people. These paintings make up the „landscapes“ of the myth – of a nation's legendary origin, of a beginning, of a culture. Watching these „landscapes“, one has the feeling that the two legendary figures of Hungarian folklore, Woodripper and Rockroller, have just stepped out of the scene a short while ago.

Next, Géza Németh turned his attention to the art galleries. The tax system adopted by the United States has a favourable influence on investments in cultural projects, as well as on art funds and grants. As a result, the system of art dealership in the United States has enjoyed a terrific boost. Europe has gradually lost the advantage that it had gained in art over the previous centuries. America has become the centre of art dealership: this is the place that dictates in terms of both „fashion“ and prices. New York alone has nearly 3,000 art galleries. With almost all the trends and schools being represented, it is impossible to talk about the „dictatorship“ of any particular style.

It is, of course, extremely difficult for a Hungarian painter to engage the attention of an art gallery. Art dealership is a business – a rather lucrative one, as a matter of fact. Since art dealers take serious risks, they deliberate a great deal before they make a decision about promoting a particular artist. The rental rates paid by the galleries are very high, and so are the costs associated with advertizement and catalogues.

Géza Németh was blessed with good luck. Through some of his acquaintances he got to know Imre Ladányi, a Hungarian-born painter who has sadly died since then. Greatly impressed by the paintings of his fellow Hungarian, Ladányi introduced Géza Németh to an Italian physician who owned an art gallery in one of New York's more affluent suburbs, Scarsdale. Brucato Art Gallery, as it was called, gave home to Németh's first exhibition in America. The event proved successful, with the magazine *Art Speak* presenting the artist in a favourable light and with many other journals also reporting on the exhibition. When a gallery owner offers an artist with the chance to exhibit, he is the one who decides what to hang up on the walls. He is the one who risks his own money in the venture. In preparation for any exhibition, the duration and the floorspace are carefully specified in the contract, along with the precise percentage that the advertizement costs are spilt and the proceeds from the sale of the paintings are shared. Ususally, the dealer takes forty percent. There are gallery owners who rent out their venues, but only very few artists will ever avail themselves to this opportunity, as the associated costs could be very high. Renting out a small gallery on Madison Avenue for two weeks could cost as much as \$15,000.

New York has a number of gallery owners of Hungarian descent. The most famous of them is Tibor de Nagy, whose gallery is on 57th Street. Pál Kövesdy's gallery is located on the corner of 71st Street and Madison Avenue. The latter is primarily interested in early-19th-century Hungarian artists, most notably Lajos Kassák and his circle. Géza Németh soon became a member of the Art Gallery; then in 1987 he won the international fine art competition of the World Bank. He had a one-man show at the Washington centre of the World Bank in 1988. Still in the same year the paintings he had made in the United States went on display in Duna Galéria of Budapest. The same material was later exhibited in Kecskemét and Eger in 1989.

Physicians and engineers are not the only ones who take their business to abroad in response to the adverse conditions in Hungary; sadly, there are an increasing number of artists, too, who try to earn

a livelihood abroad. Hungary has always treated its artists poorly. Through the example of a few lavishly sponsored artists the authorities in the past couple of decades have tried to convey the impression that artists in Hungary enjoy exceptional social and financial support, verging on state employment. Well, the statistics paint a different picture. Approximately forty percent of the Art Fund members draw no income whatsoever from their artistic activities.

Géza Németh came back to Hungary – he wanted to work in his native country. His ardent hope is that future economic growth will be conducive to the reorganization of art dealership, eventually fostering a link-up to the international market. That could help transforming our system of values. Perhaps Aczél's infamous rule of the triple „T” – támogat (sponsor), tűr (tolerate) and tilt (ban) – will at last give way to a fourth „T”: talent.

Biografía / *Biography*



Életrajz

- 1944 Született: Budapest (Rákoshegy)
 1959 Képző- és Iparművészeti Gimnázium festő szaka
 1962 Ideológiai és egyéb okok miatt eltanácsolják, magántanulóként érettségizik
 1963 Szegedi Tanárképző Főiskola, rajz–matematika szak
 1969 Építész diploma az Ybl Miklós Műszaki Főiskolán
 1971–1982 Magántervező
 1979 A Magyar Népköztársaság Művészeti Alap tagja
 1982 Grafikai gmk. vezetője
 1984 Alkotóközösség vezetője
 1985–1986 New York, az Ariel Galéria tagja, megjelenik a szitamappa
 1987 Megnyeri a Világbank (Washington) nemzetközi pályázatát
 Egy év Washingtonban, New Yorkban
 1991 Ars Una Stúdió képeslap-kiadó vezetője
 1994 Létrehozza az Arthis Alapítványt és Könyvkiadót
 A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének tagja
 A Magyar Szépműves Társaság tagja
 2001–2002 Róma, tanulmányút 3 hónap
 2002–2003 New York

Önálló kiállítások

- 2008 Németh Géza, Körmendi Galéria, Budapest
 2007 Géza Németh, La galerie Art Present, Párizs
 2006 A múlt születése, Árkád Galéria, Budapest
 2005 Imaginárius terek, Olasz Kultúrintézet, Budapest
 2004 Próféciaák, Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest
 2003 Metamorfosi di Roma, Accademia D'Ungheria in Roma, Róma
 2003 Próféciaák, Reinhold Brown Gallery, New York
 2001 Sziget Galéria, Budapest
 2000 Arc-Tér, Vigadó Galéria, Budapest
 2000 Szoboszló Galéria, Hajdúszoboszló
 1996 Arizona, USA, Northern Arizona University Art Museum and Galleries, USA
 1995 Körmendi Galéria, Budapest
 1995 Art-East Galéria, Balatonfüred
 1995 Újpest Galéria, Budapest
 1994 Arizona, Northern Arizona University Art Museum and Galleries, USA
 1994 Magyar Kulturális Központ, Moszkva
 1993 Balassi Kiadó, Galéria, Budapest
 1993 Ifjúsági Ház, Eger
 1991 World Trade Center, Bécs
 1989 Képtár, Kecskemét
 1988 Duna Galéria, Budapest
 1988 New York City, Nippon Gallery

- 1988 The World Bank Art Society, Washington D. C.
- 1988 University Club, Washington D. C.
- 1987 Ariel Gallery, Soho, New York
- 1986 Esta Robinson Contemporary Art, New York
- 1986 City, Ariel Gallery, Soho, New York
- 1986 Scarsdale, Brucato Art Gallery, New York
- 1985 Scarsdale, Brucato Art Gallery, New York
- 1983 Bástyá Galéria, Budapest
- 1982 Fiatal Művészek Klubja, Budapest
- 1982 Budapest, Vizivárosi Galéria, Budapest
- 1977 Gimnázium, Gyoma
- 1975 Kassák Galéria, Budapest
- 1972 KFKI Galéria, Budapest
- 1970 Eötvös Klub Galéria, Budapest
- 1968 Művelődési Ház, Rákosliget

Csoportos kiállítások

- 2007 Tendenciák 2005 Festészeti Biennále, Szekszárdi Művészetek Háza, Szekszárd
- 2006 Cul-des-Sarts (Couvin)12. „Petit format de papier”, Nemzetközi Biennále, Belgium
- 2005 Salon 2005 de la Société Nationale des Beaux-Arts, Párizs
- 2005 Néprajzi Múzeum, 2005, „Három megye határán” fotó, Budapest
- 2005 Tendenciák 2005 Festészeti Biennále, Szekszárdi Művészetek Háza, Szekszárd
- 2005 IV. Szekszárdi Festészeti Triennále (Farkas István emlékezete) 2005, Szekszárd
- 2005 Dialógus 2005, A fotó mint médium, Millenium Szalon, Budapest
- 2004 Kortárs Magyar Képzőművészet, Szoboszlói Galéria, Hajdúszoboszló
- 2003 Marseille Méditerranée, Salon International du Monde de la Culture et des Arts
- 2002 Museo de Belles Artes, Buenos Aires, Argentína
- 1999 Sala Expositiones Kommunikationes Caracas, Venezuela
- 1998 Universidad Simon Bolivar Museum, Galeria de Arte Caracas, Venezuela
- 1998 EAN Universidad Manadger Conferenc and Exhibition, Bogota, Kolumbia
- 1998 Festival International de la Cultura en Boyaca, Palacco Gubernamental, Tucha, Kolumbia
- 1998 ART-MA Művészeti Alapítvány, Budapest?
- 1998 United Nations Office in Vienna, Humanity and Values, Bécs
- 1997 Körmendy Galéria, Budapest
- 1995 Körmendy Galéria, Budapest
- 1994 Grafikai Biennále, Miskolc
- 1988 Art Expo, New York
- 1987 Gateway Center, Newark, New Yersey
- 1987 Ariel Gallery „Another reality” Group Show, New York
- 1987 Cul-des-Sarts (Couvin) 4. nemzetközi „Petit format de papier”, Nemzetközi Biennále, Belgium
- 1986 Ariel Gallery, New York
- 1986 Open Competition Group Show, New York
- 1986 Ariel Gallery, New York

- 1985 Scarsdale, Brucato Art Gallery, New York
 1983 Garafikai Biennále, Miskolc
 1983 Múcsarnok, Budapest
 1983 Budapest, Vizivárosi Galéria, Budapest
 1982 Óbuda Galéria, „Fotóhasználat a grafikában“, Budapest
 1980 Fiatal Művészek Stúdiója (Klubja), Budapest
 1979 Kassák Galéria, Budapest
 1977 Fiatal Művészek Stúdiója, Budapest
 1976 Képzőművészeti Főiskola, Budapest
 1976 Műszaki Egyetem, Budapest
 1975 Kassák Galéria, Budapest
 1973 Kápolna tárlat, Balatonboglár
 1972 ELTE Eötvös Klub, Budapest
 1971 Átkelő étterem, Visegrád
 1971 Fiatal Képzőművészek Klubja, Budapest
 1971 VI. ker. Hazafias Népfőnt, Budapest
 1971 Hunyadi János Művelődési Ház, Budapest
 1970 Rákosliget, Művelődési Ház, Budapest
 1970 Műszaki Egyetem Kollégium, Budapest
 1970 Hess András Kollégium, Budapest
 1969 ELTE Eötvös Klub, Budapest

Írások

- 2005 Soós Klára: *Németh Géza: Imaginárius terek*. Kláris, 2005. 05/4. sz.
 2005 Szendi Horváth Éva: *Képzletbeli terek*. Diplomata Magazin, 2005. 04. sz.
 2005 TV-műsor, Kultúrpercek, 03/18.
 2004 Osko Judit műsora, MTV 1
 2003 Il Giornale d'Italia, 2003. 10. 10.
 2003 Corriere della Sera, 2003.10. 10.
 2002 Szepesi Attila: *Monstrumok*. Magyar Szemle (október)
 2002 Szemethy Imre: *Római variációk*. Mozgó Világ (május)
 2000 TV-műsor, Art Review, Ch.2. (április) Budapest
 1999 Mezei Ottó: *Kortárs anyag mecénálása – tűnődéssel magunkról*. Magyar Művészeti Fórum
 1997 Kortárs magyar Művészet
 1995 Jávorszky Szilárd Béla: *A vászon előtt megnyugszik az ember*. Új Magyarország (december)
 1995 Vadas József: *Németh Géza kiállítása*. Magyar Hírlap (december)
 1995 Wehner Tibor: *Semmi sem biztos*. Figyelő, (június)
 1995 Wehner Tibor: *Sejtelmességekből szőtt képek*. Élet és Irodalom (november)
 1994 Lánicz Sándor: *Németh Géza festészetéről*.
 1994 Alan Petersen: *Artist portrays human spirit*. Arizona Daily Sun (november)
 1990 Kecskeméti Kálmán: *Festő a padláson*. Képes 7 (november)
 1989 Isabelle Bernard, Ca M'Intéresse (december)
 1989 Bakonyvári M. Ágnes: *Élménynyomok*. Művészet, 7. sz.
 1989 Károlyi Julianna: *Jelek és lenyomatok*. Petőfi Népe, október 28.

- 1989 *Németh Géza festményei.* Népújság, március17.
 1988 The New York Yomiuri, I. sz.
 1988 Nippon Club News, 2. sz.
 1988 U.S. Japan Business News, 2. sz.
 1988 Israel Shelanu, 3. sz., New York
 1986 Art Speak, (június), New York
 1986 *Hungarian artist.* Art World, (május), New York
 1986 Edward Rubin: *Do the Galleries and skip the shrink.* Art Speak, február16, New York
 1985 Leona Fein: *Earth colors.* Art Speak, szeptember1, New York
 1984 Dr. Szilágyi Péter: *Szitamappa.*
 1970 Pernecky Géza, *Élet és Irodalom* (április)
 1970 Dévényi Iván képzőművészeti jegyzetei, *Vigilia* (április)

Katalógusok

- 2007 Szeptembet 11, la galerie Art Present, Párizs, szöveg: Dr. S. Nagy Katalin
 2006 A múlt születése, Árkád Galéria, Budapest, szöveg: Wehner Tibor
 2005 Imaginárius terek, Olasz Kultúrintézet, Budapest, szöveg: László Csorba, Arnaldo Dante Marianacci
 2004 Proféciák, Budapest Galéria, Budapest, szöveg: Szepesi Attila
 2003 Római átváltozások, Accademia d'Ungheria, Róma, szöveg: Mengyán András
 2003 Prophecies, Reinhold Brown Gallery, New York, szöveg: Jonathan Goodman
 2001 Stációk, Sziget Galéria, Budapest, szöveg: Papp György, Kecskeméti Kálmán, Charlie Farkas, Gerzson Pál, Wehner Tibor, Thury Levente, Rózsahegyi György
 2000 Arc-Tér, Vigadó Galéria, Budapest, szöveg: Szemethy Imre
 1998 Körmendi Galéria, szöveg: Dr. S. Nagy Katalin, könyv és CD
 1995 Újpest Galéria, szöveg: Wehner Tibor
 1995 Körmendi Galéria, szöveg: Dr. S. Nagy Katalin, könyv
 1994 Hungarian Cultural Center, szöveg: Thury Levente, Moszkva
 1993 Budapest–New York 1979–1993, kiadó: Arthis Alapítvány, szöveg: Dr. S. Nagy Katalin
 1989 Kecskeméti Képtár, szöveg: Takács Ferenc
 1988 Washington, The World Bank Art Society, szöveg: Gerrit Henry
 1986–1987 Paper works
 1986 Recent Works, New York, szöveg: Kecskeméti Kálmán
 1982 Óbuda Galéria, szöveg: Lóska Lajos
 1972 ELTE Eötvös Klub, Budapest
 1970 ELTE Eötvös Klub, Budapest

Munkái közgyűjteményekben

- Flagstaff Museum, Arizona
 American School Benefit
 Musée du Petit Format, Belgium
 Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Bács-Kiskun Megyei Múzeum, Kecskemét
 The Foundation for Education in Human Relations, New York
 Modern Magyar Képtár, Pécs
 Ferenczy Múzeum, Szentendre
 Magyar Nagykövetség, Washington D. C.

Munkái magángyűjteményekben

Bicskey Gábor, Budapest
 Csipkés József & Matkó Katalin, Budapest
 Gabay László, Budapest
 Janovics János, Budapest
 Körmendi & Csák-gyűjtemény, Budapest
 Lóska Lajos, Budapest
 Molnár Péter, Budapest
 Németh Gabriella, Budapest
 Dr. Papp György, Budapest
 Pozsgai László, Budapest
 Sárik György, Budapest
 Starmann Ákos, Budapest
 Szabó Magdolna, Budapest
 Thury Levente, Budapest
 Takács Zsuzsa, Budapest
 Köből Vera, Budapest
 Benyó Zoltán, Budapest
 Dr. S. Nagy Katalin, Budapest
 Szendi Horváth Éva, Budapest
 Csorba László, Budapest
 Mengyán András, Budapest
 Hegyi Pál, Eger
 Ariel Gallery, New York
 Bodnár Attila, New York
 Brucato Art Gallery, New York
 Láng Gábor, New York
 Noga Garrison, New York
 Esta Robinson, New York
 Donald Halasz Allison, New York
 Yves Gellie, Párizs
 Pierre Bernar, Theoule, Franciaország
 Ibi Farkas, Róma
 Oláh Béla, Magyarország és Svédország
 Wehner Tibor, Budapest

Biography

- 2005– Budapest
- 2002–2003 Living and working in New York City
- 2001–2002 Rome, Italy, study renaissance art
- 1994 Member of the Hungarian Artists' Association
Member of the Hungarian Fine Arts Association.
Founder of Arthis Foundation and Publishing House
- 1991 Founder and Director of Studio Ars Una
- 1987 Winner of the World Bank International Award for Art One year in New York City and Washington, D.C.
- 1985–1986 New York, Ariel Gallery SOHO, Seriograph portfolio completed
- 1984 Art director of an Artists' Group
- 1982 Art director of a Graphic Studio
- 1979 Member of the Artists' Association of the People's Republic of Hungary
- 1971–1982 Architect
- 1969 Graduated as an architect from the Miklós Ybl Technical College
- 1963 Teacher Training College of Szeged, Hungary, Majored in art and mathematics
- 1959 Studied at Fine Arts School, Budapest Specialized in painting
- 1944 Born in Hungary

One man shows

- 2008 Géza Németh, Körmendy Gallery, Budapest
- 2007 September 11, Galerie ART PRESENT, Paris, France
- 2006 Birth of the past, Árkád Gallery, Budapest
- 2005 Imaginery Spaces, Italian Cultural Center, Budapest,
- 2004 Prophecies, Budapest Galéria, Budapest, Hungary,
- 2003 Metamorfosi di Roma, Accademia d'Ungheria, Rome, Italy
- 2003 Prophecies, Reinhold Brown Gallery, New York
- 2001 Sziget Gallery, Budapest
- 2000 Face-Space, Vigadó Gallery, Budapest
- 2000 Szoboszló Gallery, Hajdúszoboszló
- 1996 Art Museum and Galleries, Northern Arizona University, Flagstaff
- 1995 Körmendy Gallery, Budapest
- 1995 Újpest Gallery, Budapest
- 1995 Art-East Gallery, Balatonfüred
- 1994 Hungarian Cultural Center, Moscow
- 1994 Art Museum and Galleries, Northern Arizona University, Flagstaff
- 1993 Balassi Publishing House, Gallery, Budapest
- 1991 World Trade Center, Vienna
- 1989 Bács-Kiskun County Museum, Kecskemét
- 1988 Duna Gallery, Budapest
- 1988 University Club, Washington, D.C.
- 1988 The World Bank Art Society, Washington, D.C.

- 1988 Nippon Club Gallery, New York
- 1987 Ariel Gallery, Soho, New York
- 1986 Brucato Art Gallery, Scarsdale, New York
- 1986 Ariel Gallery, Soho, New York
- 1986 Esta Robinson Contemporary Art, New York
- 1985 Brucato Art Gallery, Scarsdale, New York
- 1983 Bástya Gallery, Budapest
- 1982 Vizivárosi Gallery, Budapest
- 1982 Young Artists' Club, Budape
- 1975 Kassák Gallery, Budapest
- 1972 KFKI Gallery, Budapest
- 1970 Eötvös Klub Gallery, Budapest
- 1968 House of culture, Rákosliget

Group exhibitions

- 2007 Tendencias, 2007 Art Biennial, Szekszárdi Művészetek háza, Szekszárd
- 2006 Belgium, Cul-des-Sarts (Couvin) 13. Biennale Internationale "Petit format de papier"
- 2005 Salon 2005 de la Société Nationale des Beaux-Arts, Paris, France
- 2005 Néprajzi Múzeum, 2005, "Három megye határán" photo, Budapest
- 2005 Tendencias, 2005 Art Biennial, Szekszárdi Művészetek háza, Szekszárd
- 2005 IV. Art Triennial of Szekszárd (for the memory of István Farkas) 2005, Szekszárd
- 2005 Dialogue 2005, Photo as medium, Millenium Salon, Budapest
- 2004 Hungarian Contemporary Art, Szoboszlói Galéria, Hajduszoboszló
- 2003 Marseille Méditerranée, Salon International du Monde de la Culture et des Arts
- 2002 Museo de Belles Artes, Buenos Aires, Argentina
- 1999 Sala Exposiciones Kommunikaciones Caracas, Venezuela
- 1998 Universidad Simon Bolivar Museum, Galeria de Arte Caracas, Venezuela
- 1998 EAN Universidad Manadger Conferenc and Exhibition Bogota, Columbia
- 1998 Festival International de la Cultura en Boyaca, Palacco Gubernamental Tucha, Columbia
- 1998 ART-MA Művészeti Alapítvány, Budapest
- 1998 United Nations Office in Vienna, Humanity and Values, Vienna
- 1997 Körmendy Gallery, Budapest
- 1995 Körmendy Gallery, Budapest
- 1994 Grafikai Biennálé, Miskolc
- 1988 Art Expo, New York
- 1987 Gateway Center, Newark, New Jersey
- 1987 Ariel Gallery „Another reality” Group Show, New York
- 1987 Belgium, Cul-des-Sarts (Couvin) 4. nemzetközi "Petit format de papier" kiállítás, Belgium
- 1986 New York Ariel Gallery, New York
- 1986 Open Competition Group Show, New York
- 1986 Ariel Gallery, New York
- 1985 Scarsdale, Brucato Art Gallery, New York
- 1983 Garafikai Biennále, Miskolc
- 1983 Budapest, Műcsarnok, Budapest

- 1983 Budapest, Vizivárosi Galéria, Budapest
 1982 Óbuda Galéria, "Fotóhasználat a grafikában"
 1980 Fiatal Művészek Stúdiója (Klubja), Budapest
 1979 Kassák Galéria, Budapest
 1977 Fiatal Művészek Stúdiója, Budapest
 1976 Képzőművészeti Főiskola, Budapest
 1976 Műszaki Egyetem, Budapest
 1975 Kassák Galéria, Budapest
 1973 Kápolna tárlat, Balatonboglár
 1972 ELTE Eötvös Klub, Budapest
 1971 Átkelő étterem, Visegrád
 1971 Fiatal Képzőművészek Klubja, Budapest
 1971 VI. ker. Hazafias Népfőnt, Budapest
 1971 Hunyadi János Művelődési Ház, Budapest
 1970 Rákosliget, Művelődési Ház, Budapest
 1970 Műszaki Egyetem Kollégium, Budapest
 1970 Hess András Kollégium, Budapest
 1969 ELTE Eötvös Klub, Budapest

Reviews

- 2005 Klára Soós: *Géza Németh: Imaginary Spaces*. Kláris, 2005. 05/4.
 2005 Éva Szendi Horváth: *Imaginary Spaces*. Diplomata Magazin, 2005. 04.
 2005 TV-show, Kulturpercek 03/18.
 2004 TV-show presented by Osko Judit, MTV1
 2003 Budapest Il Giornale d'Italia, 2003/10/10.
 2003 Corriere della Sera, 2003/10/10.
 2002 Attila Szepesi *Monstrumok*. Magyar Szemle, (oct.) p.184–194.
 2002 Imre Szemethy: *Rome/Remix*. Mozgó Világ (may)
 2000 Hungarian TV-show, Art Review, Ch.2. (apr.) Budapest
 1999 Ottó Mezei: *Kortárs anyag mecénálása- tünődéssel magunkról*. Magyar Művészeti Fórum, Budapest
 1997 Contemporary Hungarian Art, Budapest
 1995 Tibor Wehner: *Semmi sem biztos*. Figyelő (jun.)
 1995 Tibor Wehner: *Sejtelmességekből szőtt képek*. Élet és Irodalom, (nov.)
 1995 Béla Szilárd Jávorszky: *A vászon előtt megnyugszik az ember*. Új Magyarország (dec.), 1995.
 1995 József Vadas: *Németh Géza kiállítása*. Magyar Hírlap (dec.)
 1994 *Artist portrays human spirit*. by Alan Peterson Arizona Daily Sun, (nov.)
 1994 Láncz, Sándor: *Németh Géza festészetéről*. Budapest
 1994 *Artist in the Attic*. by Kálmán Kecskeméti, Képes 7 (nov.)
 1989 Art by Ágnes M. Bakonyvári, Művészet (july)
 1989 *Ça M'Interesse*. Text by Isabelle Bernard (dec.)
 1989 *Signs and Prints*. By J.Károlyi, Petőfi Népe (oct.)
 1989 *Németh Géza festményei/Paintings by Géza Németh*. Népújság (march).
 1988 Israel Shelanu, New York, (march)

- 1988 U.S. Japan Business News, (febr.)
 1988 Nippon Club News, (febr.).
 1988 The New York Yomiuri, (jan.)
 1987 *Ahol a dolgok történnek / Where Things Happen*. Interview with painter Géza Németh on art trade in New York, *Mozgó Világ* (july)
 1986 Studio Ars Una, Budapest
 1986 Art Speak, New York (jun)
 1986 *Hungarian Artist*. Art World, New York (may)
 1986 *Do the Galleries and Skip the Shrink*. By Edward Rubin, Art Speak,(febr.), New York
 1985 *Earth Colors* by Leona Fein, Art Speak, New York (sept.)
 1984 Serigraph Portfolio, text by Péter Szilágyi
 1970 Németh Géza by Géza Perneczky, *Élet és Irodalom* (apr.)
 1970 Notes on Art by Iván Dévény, *Vigilia*

Catalogues

- 2005 Imaginary Spaces, Italian Cultural Center, Budapest, text by László Csorba, Arnaldo Dante Marianacci
 2004 Prophecies, Budapest Galéria, Hungary, text by Attila Szepesi
 2003 Metamorfosi di Roma, Accademia d'Ungheria, Rome, text by András Mengyán
 2003 Prophecies, Reinhold Brown Gallery, New York, text by Jonathan Goodman Stations, Sziget gallery, Budapest, text by György Papp, Kálmán Kecskeméti, Charlie Farkas, Pál Gerzson, Tibor Wehner, Levente Thury, György Rózsahegyi
 2000 Face-Space, Vigadó gallery, Budapest, text by Emory Szemethy
 1998 Körmendi Gallery, text by Dr. Katalin S. Nagy, book and CD
 1995 Újpest Gallery, text by Tibor Wehner
 1995 Körmendi Gallery, text by Dr. Katalin S. Nagy, (book)
 1994 Hungarian Cultural Center, text by Levente Thury, Moscau
 1993 Budapest–New York 1979–1993, publish by Arthis Foundation text by Katalin S. Nagy
 1989 Kecskeméti Képtár, text by Ferenc Takács
 1988 Washington, The World Bank Art Society, text by Gerrit Henry
 1986–1987 Paper works
 1986 Recent Works, New York, text by Kálmán Kecskeméti
 1982 Óbuda Galéria, text by Lajos Lóska
 1972 ELTE Eötvös Klub, Budapest
 1970 ELTE Eötvös Klub, Budapest

Works in Public Collections

Flagstaff Museum, Arizona
 American School Benefit, New York
 Musée du Petit Format, Belgium
 Hungarian National Gallery, Budapest
 Bács–Kiskun County Museum, Kecskemét
 The Foundation for Education in Human Relations, New York
 Modern Hungarian Gallery, Pécs
 Ferenczy Museum, Szentendre
 Hungarian Embassy, Washington, D.C.

Works in Private Collections

Gabor Lang, New York,
 Noga Garrison, New York,
 Robert Harvey, Garrison, N.Y
 Joel Weisser, Garrison, N.Y
 Attila Bodnar, New York
 Donald Halasz Ellison, New York
 Esta Robinson, New York
 Ms. & Mr. Farkas, Rome
 Gábor Bicskey, Budapest
 József Csipkés & Katalin Matkó, Budapest
 Ida Matkó, Budapest
 László Gabay, Budapest
 János Janovics, Budapest
 Vera Köböl, Budapest
 Körmendi & Csák Collection, Budapest
 Lajos Lóska, Budapest
 Péter Molnár, Budapest
 Gabriella Németh, Budapest
 György Papp, Budapest
 László Pozsgai, Budapest
 György Sárík, Budapest
 Magdolna Szabó, Budapest
 Ákos Starmann, Budapest
 Levente Thury, Budapest
 Zsuzsa Takács, Budapest
 Szendi Horváth Éva, Budapest
 László Csorba, Budapest
 András Mengyán, Budapest
 Béla Oláh, Hungary and Sverige
 Tibor Wehner, Budapest



NYOMÁS / *PRINTED BY*
Szó-Kép Nyomda

