



Földényi F. László

Jade Niklai

Záborszky Gábor











## Földényi F. László

A gyökerek nyomában

In search of the roots

## Jade Niklai

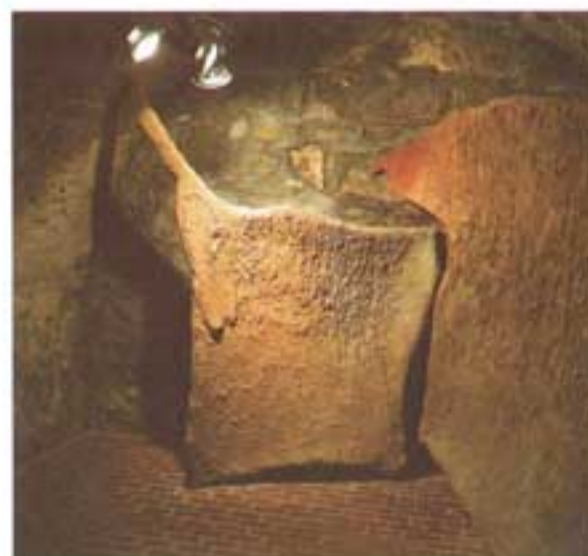
Tisztelet Záborszkyknak

Tribute to Záborszky



A festői életpályákhoz a kiállítások sorsa és története is hozzátartozik. Záborszky Gábor is kiállításról kiállításra építette fel a pályáját. Az első, 1976-os egyéni bemutatkozását követően a legfontosabb kiállításait úgy is lehetett nézni, mint amelyek művészetének pillanatnyi állapotán túl arról is képet adnak, hogy a festő hogyan építi tovább addig elért eredményeit; mi az, amit megtart, és mi az, amin túllép. Ráadásul Záborszky esetében kiállításainak helyszínei is meghatározóak voltak, sőt néha kifejezetten ösztönzőnek bizonyultak. Utólag visszatekintve úgy tűnik, mintha egy-egy kiállító hely „szelleme” sokszor nemcsak a későbbi művekre hatott volna inspirálóan, hanem eleve predesztinálta volna azt is, hogy mi kerüljön az adott helyen bemutatásra. Maga Záborszky így nyilatkozott erről: „Munkáim kezdetben dongaboltozatú pincékben szerepeltek (Pécs, Óbuda, Stockholm). Majd később barokk kolostorok következtek (Róma, Lienz, Frankfurt). Végül 98-ban a megrendítő erejű templomtér, Kiscell.” Korántsem tartom véletlennek, hogy tucatnyi önálló kiállítása közül éppen ezeket a tereket említi: a (katakombákra emlékeztető) pincék, a barokk kolostorok, valamint a fantasztikus légtérű, egy katedrálissal felérő Kiscell egyaránt a szentséget szolgálják. Művészete alakulását figyelve elmondható, hogy művészetében éppúgy fölismerhető a katakombák művészetének nyoma, mint az arra irányuló törekvés, hogy a színekkel és formákkal égbe nyíló katedrálisokat teremtsen, vagy legalábbis a végtelenbe kitérő terek hatását ébressze.

Egyelőre azonban tekintsünk el a „szentség” szó használatától, különösen pedig annak keresztény vonatkozásaitól, noha, mint látni fogjuk, Záborszky munkásságában bőven akadnak a keresztény mitológiára utaló nyomok is. Az archaikus építészetre, a lascaux-i barlangrajzokra vagy a távol-keleti művészetre irányuló utalások, vagy ezeknek akár közvetlen megidézései a szentség közhasználatú jelentéskörét ugyanis jócskán kitágítják. Ráadásul a „szentség” szó könnyen elterelheti a figyelmet arról, hogy Záborszky elsősorban nem eszméssel, ideákkal foglalkozik, hanem mindenekelőtt az anyagok megmunkálásának technikai megoldásain töpreng, azon, hogy miként lehet bizonyos immanens művészi problémákat érzékelhetővé tenni, hogyan lehet adott kérdéseket a kézművesség szintjén megoldani, vagy akár azon, hogy miként lehet bizonyos eljárások alkalmazása során más alkotókkal párbeszédbe elegyedni, vagy más művészeti irányzatokhoz viszonyulni. Korai grafikai munkássága



Új szenzibilitás III. / New Sensibility III  
Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest 1965

#### LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI: IN SEARCH OF THE ROOTS

The tales and fortunes of exhibitions are all part of a painter's career. Like all artists, Gábor Záborszky, too, built his career from exhibition to exhibition. Following his solo debut in 1976, his major exhibitions were, in effect, status reports which, over and above the current state of his art, spoke about how the artist elaborated the results previously achieved—what was it he preserved and what he surpassed. In Záborszky's case the exhibition locations assumed a seminal role, and, in fact, often proved to be inspiring. In retrospect, it would seem that the “spirit” of each exhibition locale often not only affected inspiringly the later works, but predestined the works displayed there. As Záborszky once remarked, “At the start my works were exhibited in barrel-vaulted cellars (Pécs, Óbuda, Stockholm). Baroque monasteries followed (Rome, Lienz, Frankfurt). Then, in 1998, the astoundingly powerful church space, Kiscell.” I think it is no mere accident that of the dozens of solo shows he has had, it is these spaces he considers worthy of mention—the cellars (reminiscences of catacombs), the baroque monasteries, and the fantastically proportioned, cathedral-like space of the Kiscell Museum. Seeing

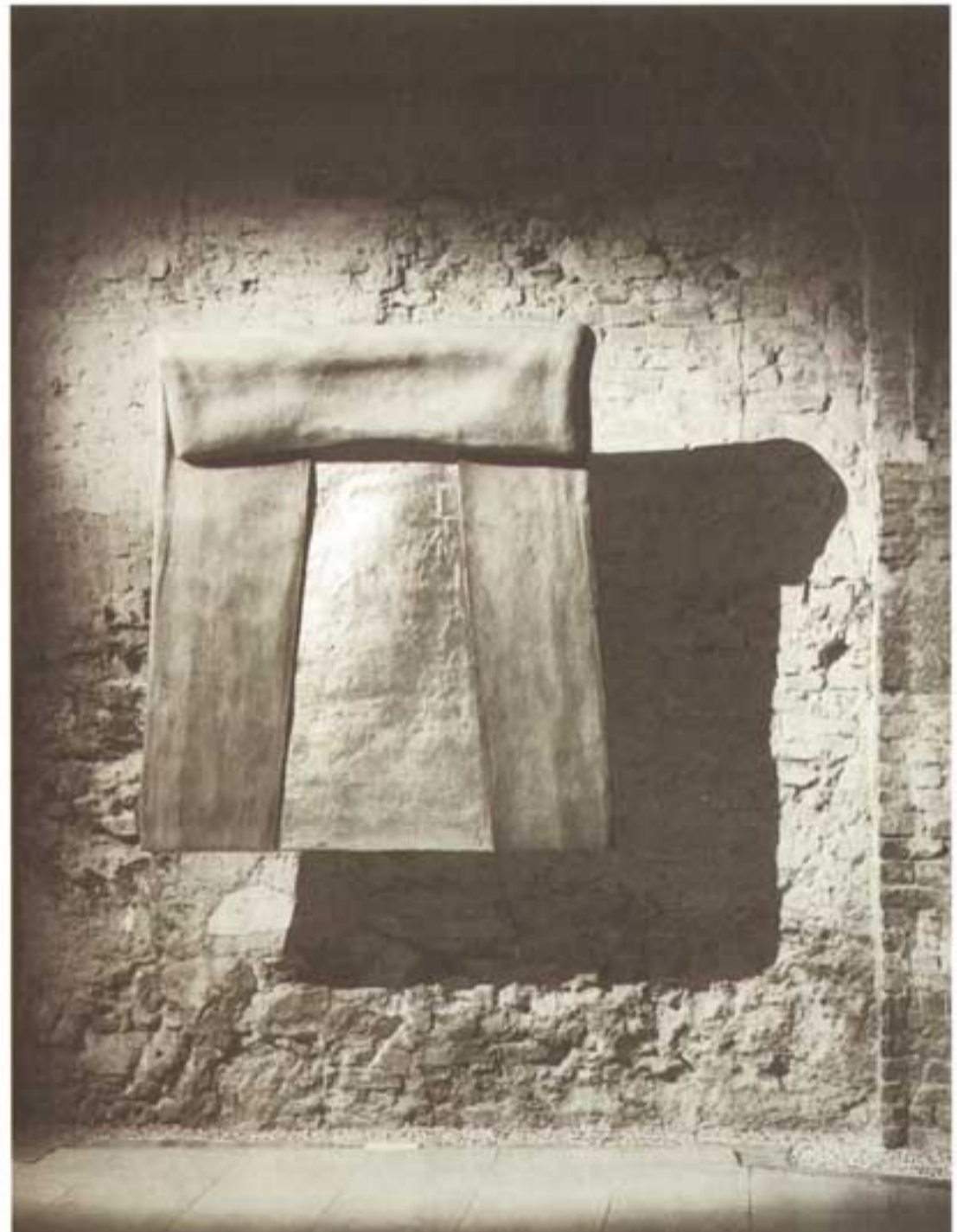


the development of Záborszky's art it can be said that it features traits of catacomb art, as well as a tendency to create—by means of colour and form—sky-high cathedrals, or at least create an effect of spaces opening on to infinity.

Although, as we shall see, Záborszky's oeuvre has plenty of references to Christian mythology, we shall avoid using the term "sacred" (its Christian implications certainly) for the time being, because the artist's allusion to—or direct evocation of—archaic architecture, the cave drawings at Lascaux, or oriental art would considerably broaden the common-use meaning of "sacred." Moreover, the term "sacred" can easily divert the attention away from the fact that Záborszky's prime area of interest is not ideas, but the technical aspects of treating materials; for instance, how to render perceptible certain immanent artistic problems, how to give handicraft answers to certain questions, or how to converse with other artists in the course of certain processes, or how to relate to other trends of art. His early efforts in graphic art give the impression that technical problems were, above all, his primary concern. That is not the case, as we shall see. It is no mere chance, however, that sacredness is not the first thing that comes to mind when looking at his early work. With the benefit of hindsight it is easy to identify the symptoms of sacredness in his early works. But there is much more to them. One would hesitate to call his later works exclusively sacred. The treatment of material in the glass-fibre-reinforced paper works, the continuous interplay of 2D and 3D, the equilibrium of colours, or the witty play with surfaces are on a par with the fact that these works clearly approach transcendence.

Záborszky's art is characterised by a love of handicraft, a propensity to delve into transcendence, and the dialogue between technique and sacredness. His entire work features a special consistency. Step by step, from work to work, he remains faithful to his former conditions and results on the one hand, and on the other he keeps modifying them. As a consequence, after having perfected one particular technique, or exploited every possibility a particular structure

például eleve olyan benyomást kelt, mintha mindenekelőtt technikai problémák foglalkoztatták volna. Látni fogjuk, hogy erről szó sincsen. De azért nem véletlen, hogy a kezdeti műveket nézve elsősorban mégsem a szakralitás jut a néző eszébe. Utólag, a 2000-ben készült művek felől visszatekintve persze már ezekben a korai munkákban is fölismerhetőek a jelek; a szentség lehetősége már bennük is ott lappangott. De nemcsak ez. Mint ahogyan a késői munkák sem nevezhetők kizárólag szakralisoknak. Hiszen az üvegszállal erősített papírmunkákban is legalább annyira csodálatra méltó az anyag megmunkálása, a két, illetve három dimenzió folytonos



**Barna – arany / Brown—Gold, 1998**

170 x 150 cm

üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating

Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest

egymásba játszása, a színek egyensúlya vagy a felületekkel való rafinált játék, mint az, hogy ezek a művek már-már leplezetlenül a transzcendencia felé nyílnak meg.

A kézművesség szeretetének és a transzcendencia felé irányuló vizsgálódásnak, a technikának és a szakralitásnak a dialógusa jellemzi Záborszky művészetét. Egész eddigi munkásságában különös következetesség figyelhető meg: lépésről lépésre, munkáról munkára haladva nemcsak hű marad saját korábbi állapotaihoz és elért eredményeihez, hanem állandóan módosítja is azokat. Ennek köszönhető, hogy amikor egy-egy technikai megoldást tökéletesített, vagy bizonyos szerkezeteknek minden kínálkozó lehetőséget kiaknázták, akkor továbblépett, de úgy, hogy az új munkákba megszüntetve-megőrizve áttemelte a korábbiak számos sajátosságát. Talán ezzel magyarázható, hogy bárhol találkozunk a műveivel, azok már messziről felismerhetők. Pedig művésze távol áll attól, hogy harsányan figyelemfelkeltő legyen; Záborszky mindig is tartózkodott a kizárólag expresszív, túlföntül spontán, reflektálatlan és kinyilatkozó gesztusoktól. Művésze kapcsán Hegyi Lóránd joggal említette a „rejtett érzelmeket”. Ehhez azonban hozzátenném, hogy Záborszky az érzelmeit úgy rejt el, hogy azok közben nagyon is láthatóak maradnak. Mint ez az 1984-ben készült *Rejtve önmagam* címéből is kiderül, úgy leplezi az érzelmeit, hogy közben az elrejtés gesztusát láthatóvá is teszi. Az érzelmekre nála – nemcsak ebben a műben, hanem az egész életművében – a művek konstrukciói alapján lehet következtetni, a konstrukciók viszont egy rendkívül összetett, sokszorosán rétegzett érzelmi geometrián alapszanak. Ezt láthatjuk a legújabb, 2001-ben készült műveiben; de már ilyesmivel szembesülhettünk negyedszázaddal ezelőtt is, pályája kezdetén, az első munkák kapcsán, amelyek a későbbi aránylag könnyen átlátható munkákkal összevetve időnként labirintusok benyomását keltették.

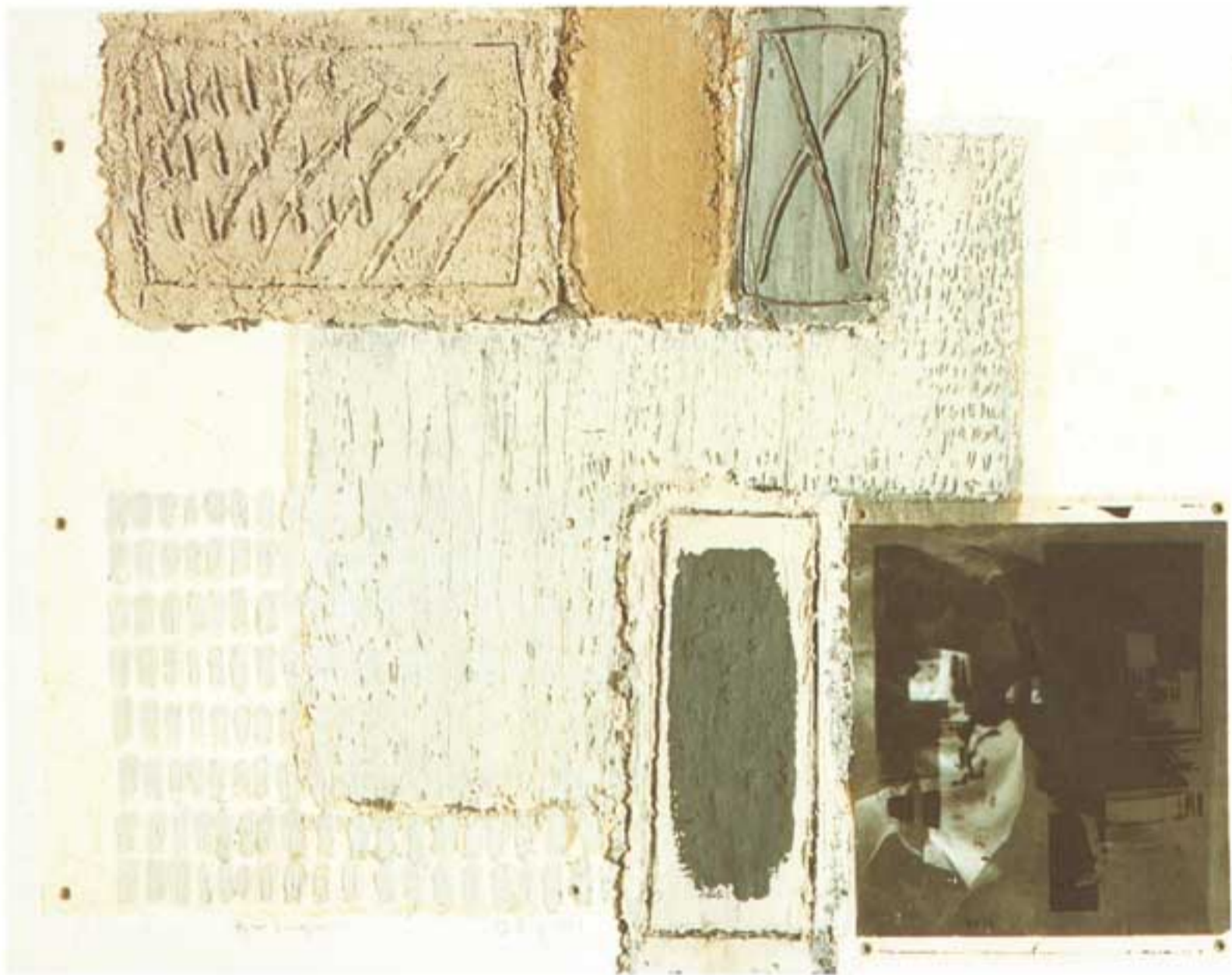


Függöny / Curtain, 1977

30 x 20 cm, szitanyomat / silkscreen print

could offer, he succeeded in moving on and transferring many features of the previous works to the new ones. Which explains why we recognise his works wherever they are. At the same time, his art is far from being ostentatious; Záborszky has always avoided solely expressive, overly spontaneous, unreflecting, and demonstrative gestures. Lóránd Hegyi has rightly talked about “concealed emotions.” I should add, though, that Záborszky conceals his emotions in a way that they nevertheless remain very much visible. The title of a 1984 work, *Hiding Myself*, speaks for itself: he conceals his emotions, yet makes the gesture of concealment visible. The artist's emotions can be deduced from the construction of his works—not only in this one, but his entire oeuvre. These constructions, however, are rooted in a hugely complex, compositely stratified emotional geometry. This is apparent in the works he created in 2001, but also a feature we come across quarter of a century back, at the beginning of his career. His first works gave the impression of being labyrinths—at least in comparison with the relatively straightforward works of the subsequent years.





Rejtve önmagam / Hiding Myself, 1984  
72 x 102 cm, vegyes technika / mixed media  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



Érdemes idézni, amit Záborszky az indulásáról vall egy beszélgetésben – annak a légüres térnek a kapcsán, amit a főiskoláról kikerülve érzett maga körül: „Világunk fogalmait két zsákba lehet bedobálni. Az egyikbe az érzelmi-organikus, a másikba a logikus-mechanikus fogalmak kerülnek. Ennek megfelelően születnek meg a mechanikus és biológiai formák. Ezek azután asszociációs mezőket nyitnak meg. E két mezőnek a kontrasztját kell valahogy előállítani. Az egyiknek a gesztus a legszemléletesebb megjelenése, a másiknak a geometria (a koordináta-rendszer, a raszterháló). E kettőt próbáltam ütköztetni sok szitanyomaton, később képeken. Azt hiszem, így született az első rám jellemző, sajátos sorozat.” A szerves és a szervetlen, illetve a mechanikus és a biológiai kettőssége természetesen nem az egyedül kínálkozó lehetőség egy pályája kezdetén álló művész számára. Abban, hogy Záborszky éppen ezt említi, legalább három tényező játszik szerepet.

Először is nyilvánvalóak a közvetlen hatások, amelyek a főiskolán érték. 1974-ben szerezte meg diplomáját a Képzőművészeti Főiskola festő szakán, Kádár György, Kokas Ignác, valamint Kocsis Imre tanítványaként. Kádárnál, mint maga vallja, „a konstruktív szemléletmód volt az irányadó”, Kokas a „bensőségesebb és romantikusabb” karakterével hatott rá, Kocsis Imrétől pedig az új technikáknak és az újabb anyagoknak a használatát sajátította el – itt ismerkedett meg a különböző üvegtechnikákkal, a kerámiával, a gipsszel, a betonnal.

Ezek a közvetlen hatások azonban nem érték volna el céljukat, ha – s ez a második ok, amelyre a fenti kettősség visszavezethető – nem egy olyan típusú érzékenységgel találkoznak, amilyen Záborszky sajátja volt, és amelyet az imént említett „leplezve feltárás”, vagy „feltárva leplezés” jellemez. Ez az érzékenység akkor is eleven maradt, amikor Záborszkyt már kevésbé foglalkoztatta a geometria és mechanikusság kérdése. S ennek az érzékenységnek köszönhető, hogy eddigi életműve a változások ellenére is koherens, és olyan benyomást kelt, mintha Záborszkyt alapvetően mindig is egyetlen nagy kérdés foglalkoztatott volna.

Harmadik tényezőként pedig azt a szűkebb-tágabb közeget kell említeni, amely pályája kezdetén igen kedvezett ennek az érzékenységnek. Korántsem véletlen, hogy generációjából hozzá hasonlóan többen is ezzel a kettős szemléletmóddal vértették fel magukat. El Kazovszkij a szigorú szerkesztésmódot kezdettől fogva a szenvedélyes önkifejezéssel társította; Barabás Márton a szerves és a szervetlen formákat



Meszélő / Whitewashing, 1976  
57 x 43 cm, szitanyomat / silkscreen print

#### THE LABYRINTH OF TIME

When asked about the first steps, and the vacuum he experienced after leaving the art college, Zabolcs said, “The notions of the world can be collected in two bags, one of which will contain logical-mechanical notions; the other emotional-organic ones. Mechanical and biological forms are brought into being accordingly. Next, relevant fields of association are opened. The task is to create a contrast of the two fields. The most vivid representation of the one is the gesture; and geometry (coordinate systems, grids, networks) of the other. I sought to contrast the two in many a silk-screen print, and later in paintings. I think this just about sums up the making of the first series that bears my own hallmark.” The duality of the organic and the inorganic, of the mechanical and the biological are, naturally, not the only opportunities the young artist had. The fact that it is these that Zabolcs chose to mention is justified for three reasons.





**Gondolkodó / Philosopher, 1978**

120 x 120 cm, farost, gipsz, olaj, fotóvászon  
wood-fibre, plaster, oil, photo canvas  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Firstly, he was clearly influenced by his masters at art college. He took a degree in painting at the Budapest Academy of Fine Arts, under György Kádár, Ignác Kokas, and Imre Kocsis, graduating in 1974. Záborszky admits that Kádár represented a "primarily constructive attitude," while Kokas influenced him with his "more intimate and romantic" trademark, and learnt the treatment of new techniques and materials from Imre Kocsis—such as different glass techniques, ceramics, plaster, and concrete.

These direct influences would have missed target—and this brings us to the second reason—had they not encountered the type of sensitivity which was Záborszky's own, and which was characterised by the afore mentioned "concealingly revealing" or "revealingly concealing." This sensitivity persisted even when Záborszky was no longer interested in the issues of geometry and mechanics. It was due to this sensitivity that, despite the many changes, his oeuvre remains coherent and gives the impression that Záborszky has always ever been interested in one great question.

Thirdly, mention must be made of the environment that greatly favoured his sensitivity early in his career. It is no accident that many artists of his generation steeled themselves with the same dual outlook. El Kazovszkij married a strict

űtköztette előszeretettel; Károlyi Zsigmond térkonstrukciók segítségével a kép és a látás filozófiájára kérdezett rá; Trombitás Tamásnál a geometrikus szerkezetek a megfoghatatlan érzelmek megragadására voltak hivatottak. Záborszky az 1970-es évek második felében és a nyolcvanas évek elején készült munkáiból sugárzik a kor szelleme, anélkül, hogy ez a művek egyedi gazdagságát és érzékenységét csorbítaná. E korszak rágadásul nemcsak Magyarországot jellemezte. Záborszky 1976-os amerikai útja során, majd ezt követő európai utazásai alkalmával közvetlenül szembesült azzal a festői látásmóddal, amelynek képviselői közül Rauschenberg, Jaspers Johns és Warhol gyakorolt rá különleges hatást. E látásmódot az egyidejű közvetlenség és közvetlenség jellemezte: egyfelől meg kell szólítani a nézőt, s primer hatást kell gyakorolni rá; másfelől viszont – az absztrakt expresszionizmussal ellentétben – mind ezt mégis távolságtartóan, idézőjelesen, ironikusan kell megtenni. A kor valamennyi jelentős művészeti irányzata – a pop arttól a konceptig, a minimalizmustól a performance számos képviselőjéig – az érzelmeket a rációval társította, a spontán önkifejezést pedig úgy gyakorolta, hogy közben tudatosan reflektált a művészet ontológiai státuszára is. Ennek a kornak a művészete a művészet nyelvét kutatta (a hatvanas évek közepétől angliai művészek egy csoportja ezt a nevet vette föl: Art & Language), kísérletező és fogalmi indíttatású volt, ugyanakkor (az európai művészet történetében talán utolsóként) változatlanul nyitott volt a metafizikai kérdésekre, és nemcsak politikailag, hanem transzcendentálisan is elkötelezett volt.



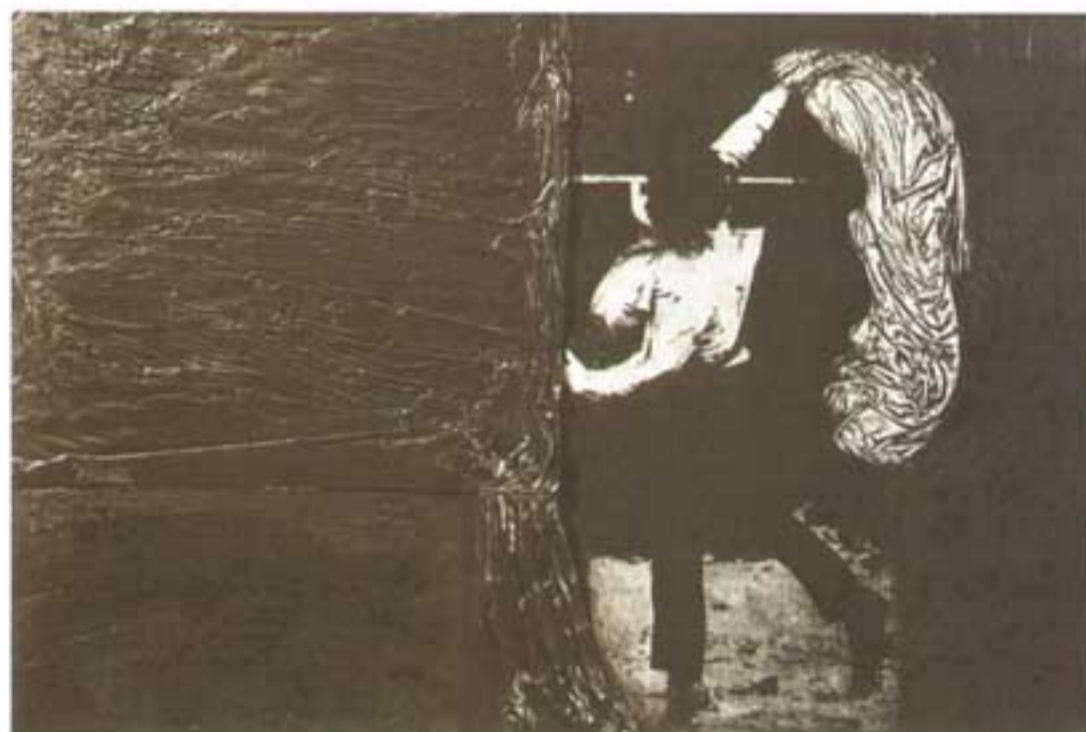
**Leporello, 1978**

100 x 140 cm, farost, gipsz, kőtel, fotóvászon / wood-fibre, plaster, rope, photo canvas  
Ilyés-Bodó Gyűjtemény, Budapest



A korszellem, a művészeti közeg és a személyes érzékenység e szerencsés találkozásából születtek meg Záborszky ekkori legfontosabb munkái. Fékezhetetlennek tetsző spontán gesztusok jelennek meg a szitanyomatain, amelyeknek mégis határt szabnak az őket befogadó geometrikus formák. Ugyanazon a művön belül előszeretettel alkalmaz különböző anyagokat (vászon, poliészter, sóder, föld, fotó, szitanyomat, kő, fa). Ezek egyrészt gyökeresen eltérő asszociációkat ébresztenek, s ha egymással társítják őket, akkor óhatatlanul azt a „jelentéskiooltást” gyakorolják, amelyet éppen a hetvenes évek végén Erdély Miklós a műalkotás egyik legfontosabb előfeltételeként határozott meg. Másrészt azonban az anyagok nem semmisítik meg egymást, hanem feszültséget teremtenek. Harmadrészt pedig más és más szerkezetet hoznak létre: a vászonra ragasztott homok vagy sóder inkább a két-dimenziós hatást fokozza, a faágak viszont a háromdimenziózt. A poliészternek szeretlen és mechanikus karaktere van, még gyűrött állapotában is, a vászonra felvitt fénykép ezzel szemben teret varázsol a felszínre, s az organikus hatást erősíti.

E korai művek alapvetően kétpólusúak, anélkül, hogy ettől megmerevednének. Záborszky e korai művein több mindennel kísérletezik. Először is a mozgással: az anyagok változatossága, illetve a művek állandóan módosuló szerkezete azt sugallja, hogy bármennyire zártak is az egyes alkotások, alapvetően mégis az elmozdulásról, az ide-oda villódzásról, az ismétlődésről szólnak. Másodszor a tárgyiasság fellazításával: megjelenik egy spontánnak tetsző gesztus, ám azzal, hogy ugyanez a gesztus



**Ünnepelő / Celebrator, 1978**

100 x 145 cm, farost, gipsz, olaj, fotóvászon / wood-fibre, plaster, oil, photo canvas  
Ilyés-Bodó Gyűjtemény, Budapest



**Napok hordaléka / Remaining of Days, 1979**

120 x 120 cm

vegyes technika / mixed media

Irányi Alapítvány, Budapest

structural approach with passionate self-expression; Márton Barabás confronted organic and inorganic forms head-on; Zsigmond Károlyi questioned the philosophy of image and seeing via 3D constructions; and in Tamás Trombitás geometric structures served to grasp intangible emotions. The works Záborszky created in the latter half of the seventies and the early eighties radiate the spirit of the times; this, however, does in no way take away anything from the individual richness and sensitivity of his works. This Zeitgeist was not only characteristic of Hungary. It was during his trip to America in 1976 and his European travels that Záborszky came face to face with the painterly outlook which made a significant impression—the art of Rauschenberg, Jaspers Johns, and Warhol. Their art featured a quality of concurrent directness and indirectness, that is to say it sought to address and have a prime effect on the viewer on the one hand, and—unlike abstract expressionism—to preserve reservation and irony on the other. All of the significant trends of art of the time—from pop art to concept, and minimalism to performance—coupled emotions with rationality, and practised spontaneous self-expression, while in the meantime consciously reflecting on the ontological status of art. The art of this period was in search of the language of art (indeed, a sixties





Stúdió Galéria, Budapest, 1980



Stúdió Galéria, Budapest, 1980

egy másik képen is feltűnik, spontaneitása idézőjelbe kerül. Ráadásul az a geometrikus struktúra, amely ezt a gesztust befogadja (vagy behálózza), maga sem állandó. A spontaneitás megdermed, a geometria viszont élni, lélegezni kezd. Harmadszor pedig a látással kísérletezik: az elforgatott formák a vizuális memóriát teszik próbára, a színvilág redukciója a még érzékelhető fehérig pedig magának a látványvilágnak a természetével szembesíti a befogadót.

Mindennek eredményeként egy olyan produktív és kreatív feszültség alakul ki a képeken, amely már túlmutat a geometrikus és organikus, mechanikus és biológiai ellentétpáron. Hiszen ez az ellentét csak látszólagos: az esetlegesség és spontaneitás e korai képeken éppúgy formateremtő, mint a szabályosság és kiszámítottság. Mintha egy és ugyanazon problémának kétféle megnyilvánulásáról lenne inkább szó. Ez pedig túlmutat a spontaneitás és a geometria kérdésén, s magának a változásnak, az alakulásnak a kérdésére irányítja a figyelmet. Más szóval: a keletkezés és az elmúlás, vagyis az idő témájára. Záborszky korai fotografikái az idő labirintusába vezetik be a nézőt, s az idő természetét fogják vallatóra. A spontán gesztusoknak és a geometrikus kiszámítottságnak hasonló a rendeltetése: a maga módján mindkettő az idő és a véletlen önkényével hadakozik. A jelenetek, amelyeket a fototechnika eredetileg a rögzítettség, a maradandóság, az időtlenség állapotába igyekezett átmenteni, az őket környező spontán gesztusok révén átalakulnak: a kézzelfoghatóság és időtlenség helyett a múltkonyság, sőt néha a mindent fölemészítő semmi érzetét keltik. Ám a műveknek ez csupán az egyik rétege. Mert a gipsz vagy a vászon, amelyre a fotók rákerültek, olyan állandóságot sugall, amely ellentmond a fényképek keltette hatásnak. Az állandóság és a múltkonyság, vagy – tágítva a kört – a semmi és a valami: ezek azok a pólusok, amelyek eleven feszültséget teremtenek a képeken, és amelyek fényében a spontaneitás és a geometria ellentéte másodlagosnak látszik.

A korai fotografikákon az időből kiragadott „most” emlékműszerű megörökítése volt a cél. A *Régi dolgok nyomai*, a *Képkapcsolás I-II.*, az *Egy régi produkcióra emlékezve* vagy a *Penészekben áttűnő emlék* (1978-1981 között) című műveken bonyolult térbeli szerkezetek és emberi figurák vagy gipszszobrok együttese látható. Ezeknek az alkotásoknak a rácsszerkezetei nem idegenek Bódy Gábornak ugyanezekben az években készült, célkeresztrel felszerelt kamerával forgatott filmjeitől (*Négy bagatell*, *Látásgyakorlatok*): a Balázs Béla Stúdióban ekkor folytak a legintenzívebb vizuális kísérletek. A gipszből készült, megkövültnek látszó emberi alakok pedig Jovánovics György tíz évvel korábbi gipszfiguráit idézik meg (*Ember*, *Fekvő*).



Képkapcsolás II. / Picture Connection II, 1983  
100 x 150 cm, fotóvászon, homok / photo canvas, sand  
Janus Pannonius Múzeum, Pécs





Képkapcsolás I. / Picture Connection I, 1979

110 x 180 cm, fotóvászon, poliészter, föld / photo canvas, polyester, earth  
Szombathelyi Képtár, Szombathely





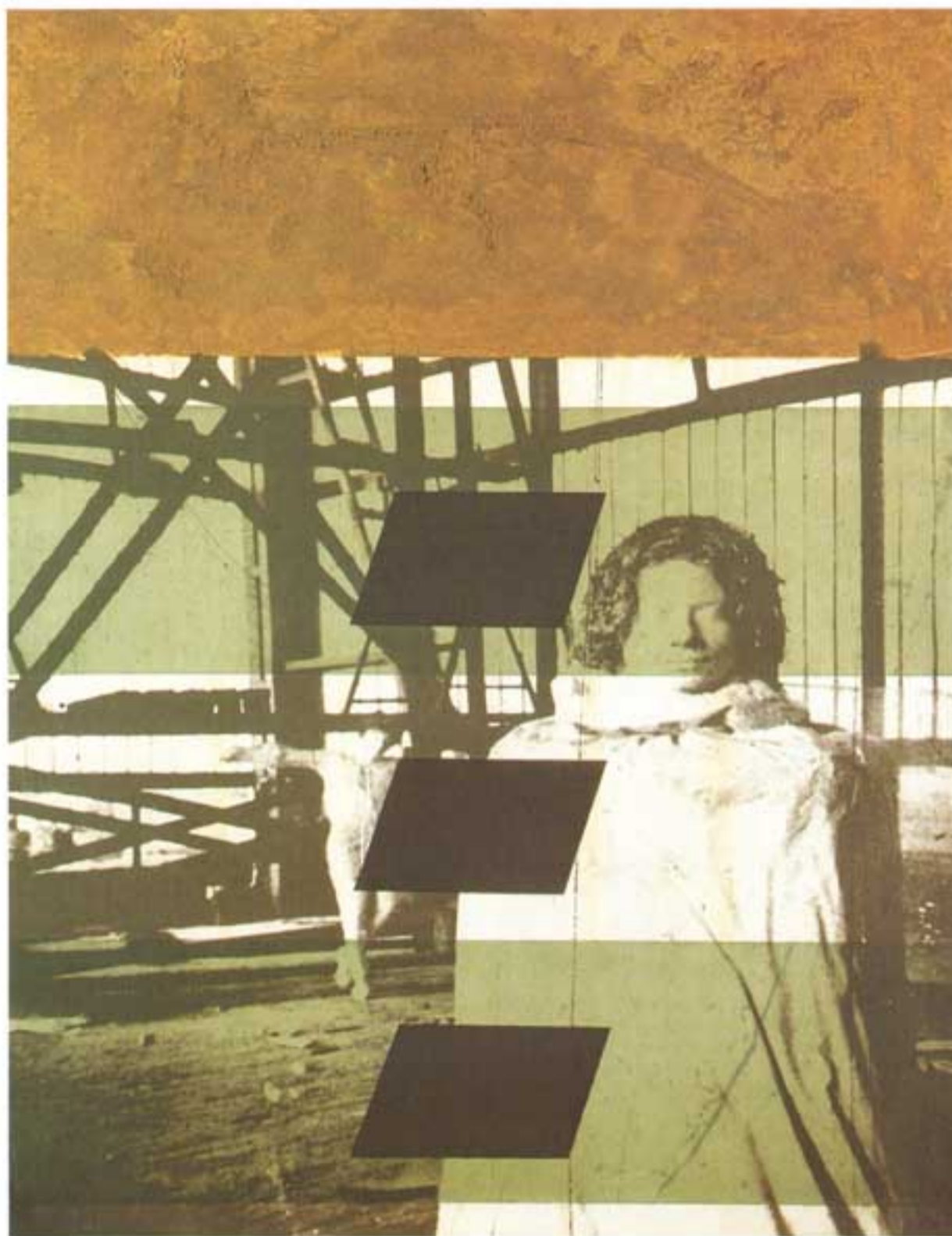




Szállj le a felhőmről / Get off My Cloud, 1978

110 x 130 cm, fotóvászon, poliészter, gipsz, sóder, föld / photo canvas, polyester, plaster, gravel, earth  
Szombathelyi Képtár, Szombathely





Régi dolgok nyomai / Prints of Old Things, 1978

140 x 110 cm, fotóvászon, homok, plextol / photo canvas, sand, plextol

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



Régi dolgok nyomai / Prints of Old Things, 1978  
100 x 70 cm, szitanyomat / silkscreen print



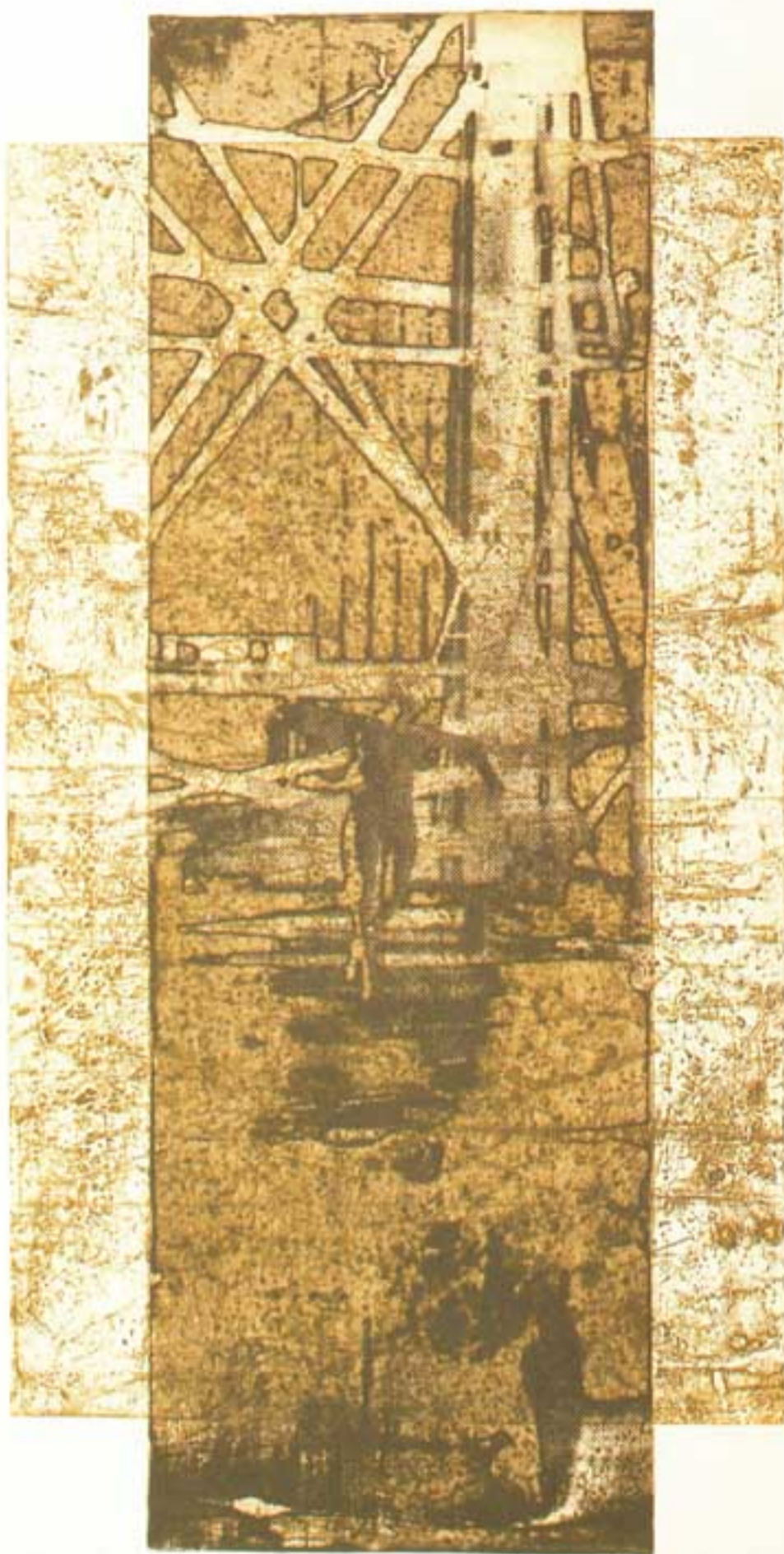


Hintaszékben szemlélődve / Looking Round in a Rocking Chair, 1980  
100 x 70 cm, szitanyomat / silkscreen print.



Egy régi produkcióra emlékezve / Remembering an Old Event, 1981  
60 x 30 cm, rézkarc / etching





Penészekon áttűnő emlék / Dissolving Memory Throught Mould, 1981  
60 x 30 cm, rézkarc, alumínium nyomtat / etching, alu print



A nagy varázslat / The Big Magic, 1980

130 x 140 cm, fotóvászon, poliészter, föld, papír / photo canvas, polyester, earth, paper

National Museum, Szczecin



Záborszky a romantikus emberábrázolást, illetve a hűvös és távolságtartóan kísérletező látásmódot egyesíti ezeken a képeken. A magyar avantgárd két irányzatát ötvözi, de közben tovább is viszi azokat. Ezeken a képeken az emberi alakok olyanok, mintha rá lennének feszítve a bonyolult konstrukciókra. *Keresztre feszítéseket* ábrázolnak ezek a művek, noha semmiféle mitologikus-vallásos utalás sem fedezhető fel rajtuk. A kereszt ebben az esetben a pillanatnyiség és az örökkévalóság összeegyeztethetetlenségének az élményét jelenti. A képeken megjelenő emberi alakok szemmel láthatóan élnek, miközben mégis élőhalottak benyomását keltik. Önmaga emlékműve mindegyik. A rejtélyes konstrukciók pedig, amelyek körülveszik őket, éppúgy emlékeztetnek természetes élettérre, mint természetellenes ketrecre.

Ezek a korai művek olyan benyomást keltenek, mint amikor egy sötét szobában hirtelen megvillan a fényképezőgép magnéziumfénye. Egy pillanatra megvilágosodik a szoba, ám a berendezés a pillanatnyiség hatására ismeretlenné válik, s egy új világ tűnik elő. A bútorok többé nem bútorok, hanem tömegek, a tárgyak megfejthetetlen jelképek, a szoba pedig ismeretlen rendeltetésű tér, amely elveszítette fizikai realitását. Ennek az időszaknak egyik legösszetettebb és legtöbb réteggel rendelkező műve, az *Eső után kőpányeg* (1978) a teret oly módon változtatja ismeretlenné, sőt kísértetiesé, hogy közben nem hagy kétséget afelől, hogy a reális, fizikai, részleteiben még rekonstruálható tér elválaszthatatlan a belső, pszichikai, vizuálisan elképzelhetetlen, mégis jól érzékelhető tértől. A mechanikusságnak és a szervességnek az ütköztetése révén e mű azt a semmit idézi meg, amely minden emberi gesztus mögött ott munkál.

Ezek a képek egy filmhez készült gipszöntvények nyomán születtek meg. Lányi András 1978-ban forgatta *Tíz év múlva* című filmjét, amelyben 1968 sokszorosos jelképes időszakára emlékszik vissza. Záborszkyt kérte fel, hogy teremtsen olyan képzőművészeti környezetet, amelyet a hatvanas évek végén lehetett látni. Záborszky a szereplőkről gipszöntvényeket készített, Schaár Erzsébet, Konkoly Gyula, Lakner László, Haraszty István stílusában. A gipszszobrok a forgatás után a filmgyár üres hangárjában maradtak, s Záborszky a róluk készített fényképeket vitte föl később nagyméretű vászra. Lányi András e fotográfiák első, 1980-as bemutatója kapcsán találóan írta róluk: „A fotográfia egy film kinagyított képkockája, olyan film részlete, amely egy nem létező múltbeli filmet imitál, amely egykorú híradással szolgált volna a létre nem jött műalkotás keletkezésének körülményeiről. A nem létező film kockáiról Záborszky átmásolja képeire a képzelt modell rekonstruált gesztusának gipszlenyomatát, ráadásul így a saját rekonstrukcióját rekonstruálja, és a saját



**S közben szép dolgokról álmodom**  
**Meanwhile I Am Dreaming of Beautiful Things**  
 1980, 140 x 160 cm  
 fotóvászon, olaj, szőrme / photo canvas, oil, fur  
 Lengyelország / Poland

art group in England took the name Art & Language), was experimental and conceptual, nonetheless—perhaps for the last time in the history of European art—it remained open to metaphysical issues, and was dedicated not only politically, but also transcendently.

It was the fortunate encounter of the Zeitgeist, the artistic environment, and personal sensitivity that contributed to Záborszky's most significant works of that period. Rampant, spontaneous gestures appeared in his silk-screen prints, which were nevertheless constrained by the encompassing geometric forms. The artist was fond of using different media within the same work (canvas, polyester, gravel, earth, photographs, silk-screen print, rope, wood). Firstly, these create utterly different associations, and, combined, they contribute to the kind of "cancellation of meaning" that Miklós Erdélyi, in the seventies, defined as one of the most significant prerequisites of a work of art. Secondly, these media do not actually cancel each other out, but create tension. And thirdly, they bring into being lots of different structures. For example, sand glued to canvas increases the 2D effect, but twigs enhance a 3D effect. Polyester has an inorganic and mechanical character, even when created; however, a photograph mounted on canvas generates space on the 2D surface, reinforcing the organic effect.



These early works are basically bipolar but not inflexible. Záborszky experimented with many things. Movement was one; the sheer variety of media, and the perpetually changing structure of these works suggests that however closed they are individually, as a whole they speak of movement, of swaying to and fro. Another thing was the slacking up of objectivity: a seemingly spontaneous gesture appears, but the fact that the same gesture crops up in another picture raises doubts about that very spontaneity. Moreover, the geometric structure, which contains (or nets) this gesture, is not permanent itself. Spontaneity freezes; the geometry, however, comes to life and starts breathing. The third thing Záborszky experimented with was seeing, arguing that rotated forms tested the visual memory, while the reduction of the colour spectrum to barely perceptible white confronted the viewer with the nature of the visual world itself.

The outcome was such a productive and creative tension in Záborszky's pictures, which was well beyond the geometric-organic and the mechanical-biological opposites. For they are only seemingly opposites: randomness and spontaneity in these early works were as form-creating as were regularity and calculation. More likely, it is about the two manifestations of the same problem. Which, in turn, points beyond the issues of spontaneity and geometry, and focuses attention on the issues of change and transformation. In other words, the theme of creation and passing—the passage of time. Záborszky's early photo collages introduce the viewer to the labyrinth of time, and bring the nature of time under close scrutiny. Spontaneous gestures and geometric design serve similar purposes—in their own way they both vie with the tyranny of time and fortuity. The scenes that photographic technology initially sought to transform into the state of fixedness, permanence, and timelessness, metamorphose as a consequence of the surrounding spontaneous gestures. Instead of palpability and timelessness they give the impression of ephemerality, and sometimes even a feeling of all-consuming nothingness. However, that is only one aspect of

imitációját imitálja, hiszen a gipszfigurát is ő készítette, amely ezzel a többszörösen fiktív közvetítéssel egy imaginárius múlt kísérleteként jelenik meg előttünk.”

Az *Eső után köpönyeg* bonyolult térszerkezete azonban nemcsak a képzeletbeli múltat idézi meg, hanem már előre is mutat. Feltűnik rajta a föld, amely ekkoriban egyre gyakrabban jelenik meg Záborszky képein, s a térbeliségre utal, noha



*Eső után köpönyeg / Raincoat After Rain, 1978*

140 x 110 cm, fotóvászon, poliészter, nejlon, föld / photo canvas, polyester, nylon, earth  
Lengyelország / Poland



egyelőre még vissza van szorítva a két dimenzióba. A föld plasztikus felülete erős feszültséget képez a poliészter egészen más jellegű plaszticitásával: a szerves és a szervetlen is egymásnak feszül. A háttérben pedig egy olyan távlat nyílik meg, amelyről nehezen dönthető el, hogy külső vagy belső térhez tartozik-e. E távlat ugyan még nem a transzcendencia felé nyit utat, mégis, már itt fölsejlik a későbbi papírteker-csek szerkezete. De nemcsak a szerkezet, hanem az anyaghasználat is előre mu-tat: az, ahogyan a poliészter ellentétet képez a földdel, vagy a *Képkapcsolás* című műben a falevéllal, a természet és a nem-természet, a materiális és a virtuális el-entétére utal. De közben a föld mintegy készül is „leválni” a felszínről. A harmadik dimenziót idézi meg, amely hamarosan meg is jelenik Záborszky műveiben. De eze-ken a műveken a tér még nem bomlik ki; a kötelek, faágak mintha arra is szolgál-nának, hogy összekössék a teret, két dimenzióba kényszerítsék, úgy, hogy közben persze ők maguk háromdimenziósak maradjanak (*Együtt vagy egyedül*).

Ezek a feszültségek nem mentesek az erőszaktól. Záborszky korai művein gyá-koriak az éles vágások, amelyek a szerves és a mechanikus találkozásából óhatat-lanul következnek. A különféle anyagok, illetve motívumok sokszor szinte viaskodnak egymással, s olyan benyomást keltenek, mintha az egyik ki akarná szorítani a másikat



**Dokumentáció, Ősz / Documentation, Autumn, 1980, 140 x 110 cm**  
 vászon, poliészter, föld, szitanyomat  
 canvas, polyester, earth, silkscreen print  
 magántulajdon / private property



**Együtt vagy egyedül / Together or Alone, 1982**  
 100 x 142 cm, fotóvászon, homok, köté, faágak / photo canvas, sand, rope, wood  
 Fiatal Művészek Stúdiójának Archívuma, Budapest



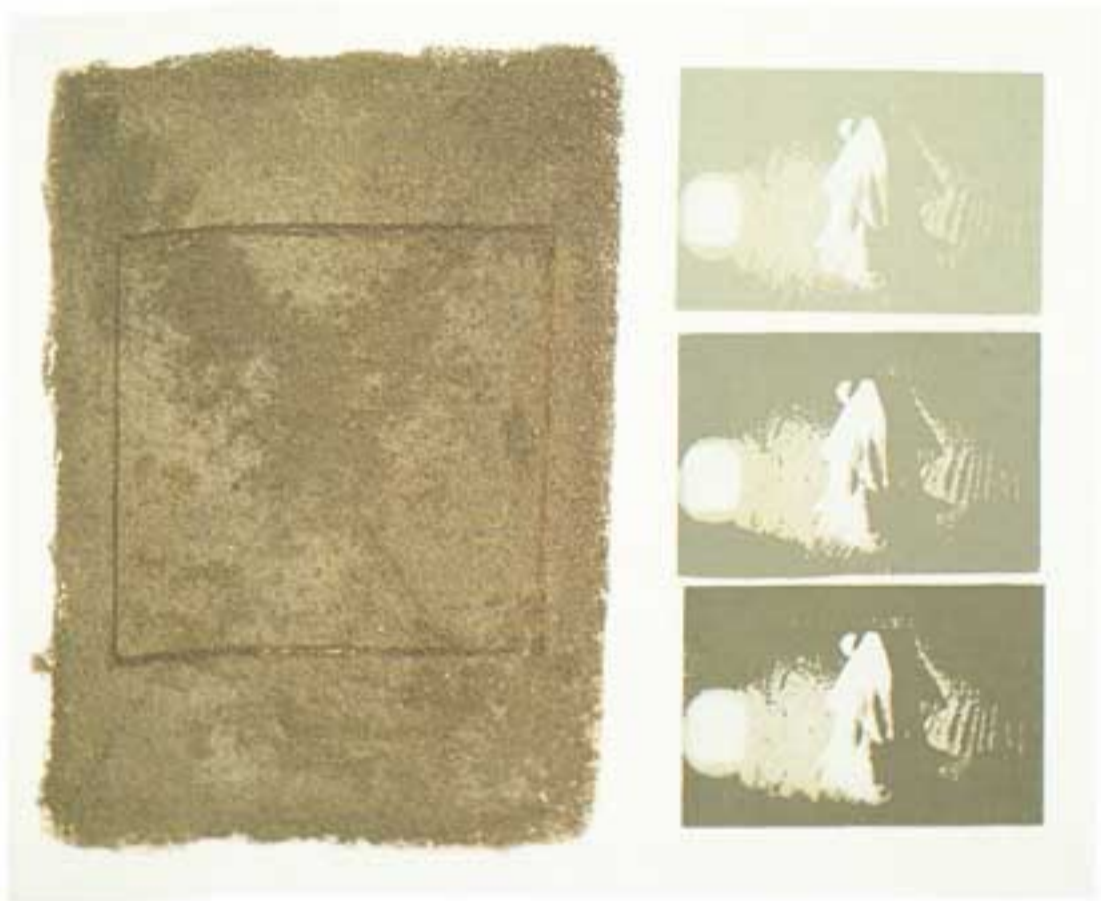
**Terek / Spaces, 1980**  
 100 x 120 cm, vegyes technika / mixed media  
 magántulajdon / private property

these works. For the plaster or canvas, on which the photographs are mounted, radiate a kind of permanence which contradicts the effect created by the photographs. Permanence and transitoriness, or—to broaden the circle—nothing and something, are the poles that are able to create vigorous tension in the pictures, and in the light of which the opposition of spontaneity and geometry seems secondary.

With his early photo collages the artist sought to erect a memorial-like perpetuation of isolated "now" moments. *Prints of Old Things, Picture Connection I-II, Remembering an Old Event, or Dissolving Memory Through Mould* (1978–1981) feature ensembles of complicated 3D structures, and human figures or plaster sculptures. The lattices of these works bear a resemblance to the films Gábor Bódy shot with a camera equipped with a target cross (*Four Bagatelles, Exercises in Seeing*)—during the same period, which was a time when visual experiments were really hotting up. The plaster-cast, solidified human figures are reminiscences of György Jovánovics's plaster figures from a decade before (*Man, Lying*). In these pictures Záborszky unites a romantic portrayal of man with a cool and standoffishly experimental viewpoint. He merges two trends of Hungarian avant-garde, but further develops both. Human figures in these pictures look as if they were nailed to the elaborate constructions—these works depict crucifixions, albeit there is no trace of any mythological or religious references. The cross in this context signifies the experience of the incompatibility of momentariness and eternity. The human figures appearing in the pictures are visibly alive, yet they still give the impression of being living corpses. Each is its own memorial. And the mysterious constructions that surround them resemble a natural living environment and an unnatural cage.

Záborszky's early works bring to mind the situation when the magnesium light of a camera flashes up in a dark room. The room brightens for a moment, but, owing to momentariness, the furnishings become unfamiliar as a new world emerges. Furniture is no longer furniture, but a pile

a műalkotás teréből. A földkéreg egyre gyakrabban van összekarcolva (*Rejtve önmagam, Leltár, Csendélet*), úgy, ahogyan a kenyér vagy a tészta a sütés előtt. Itt azonban a karcolás kevésbé kelt békés képzeteket; mintha nem arra szolgálna, hogy a nedvesség minél jobban elpárologhasson, hanem fordítva: hogy a kiszáradt föld még töredezettség és esendőbb legyen. Mint a fotó, vagy mint az elforgatott gesztusok, ezeken a műveken a föld is a manipuláció tárgya. Ám azokkal ellentétben archaikus képzeteket is kelt. Az élet szimbóluma. És ezzel együtt a keletkezése és az elmúlása is.



**Területek / Sites, 1980**

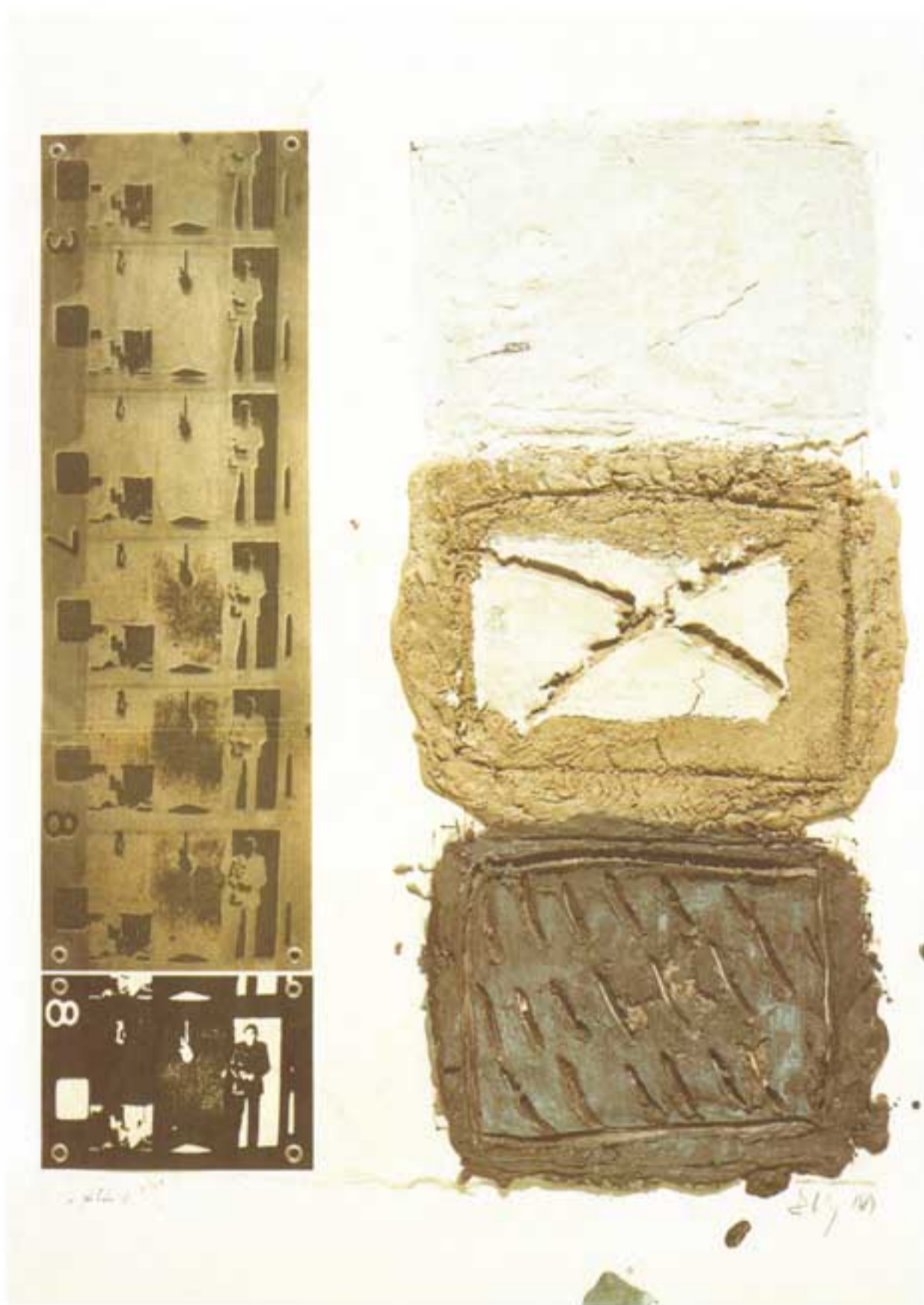
100 x 120 cm

vászon, sóder, poliészter, szitanyomás / canvas, gravel, polyester, silkscreen print  
István Király Múzeum, Székesfehérvár





Dokumentáció, szemléltetés / Documentations, Demonstrations, 1980  
140 x 110 cm, vászon, sóder, poliészter, szitanyomás / canvas, gravel, polyester, silkscreen print  
Janus Pannonius Múzeum, Pécs



Leltár / Inventory, 1984  
70 x 50 cm, vegyes technika / mixed media



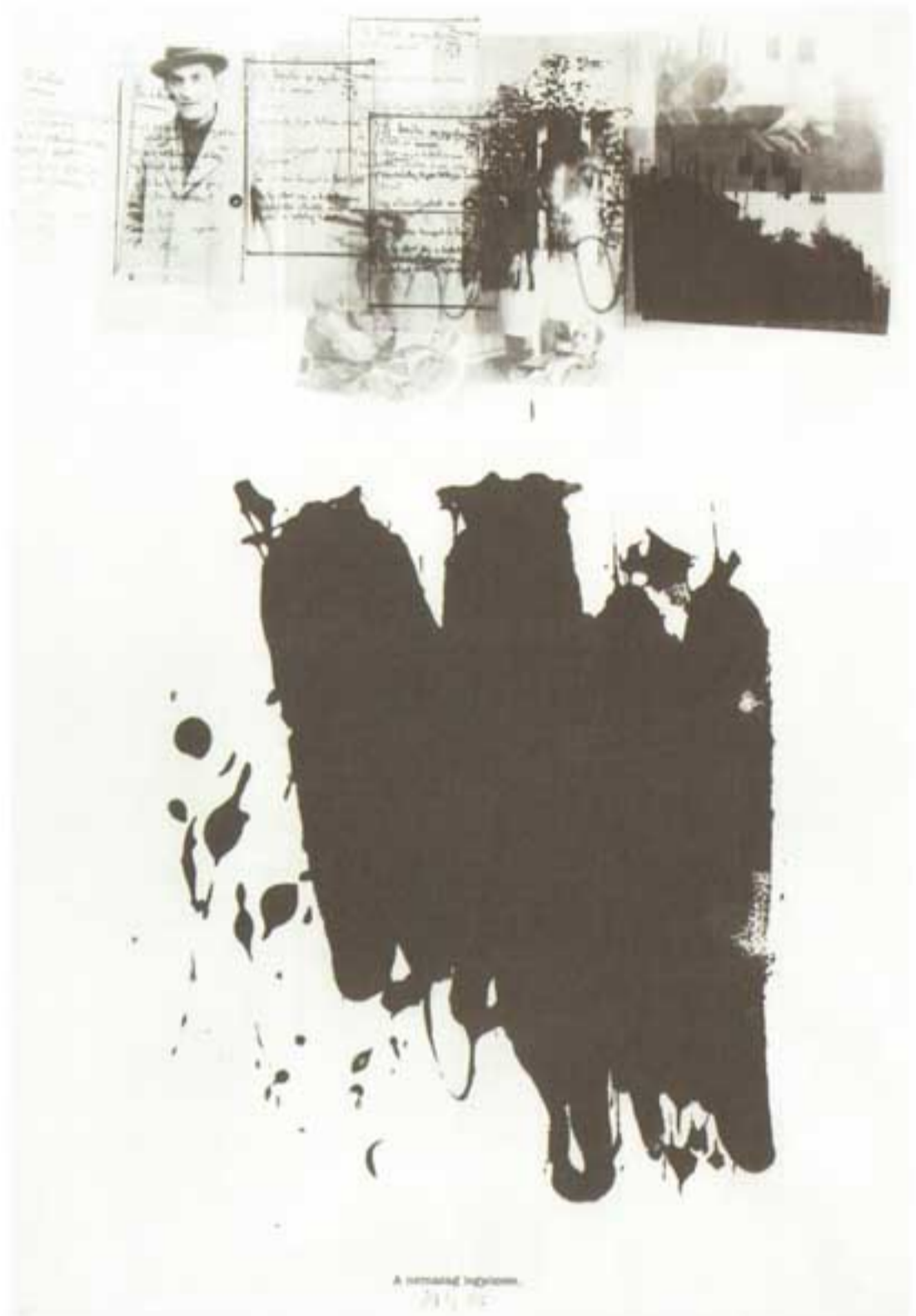


Csendélet / Still Life, 1984  
80 x 60 cm, vegyes technika / mixed media  
Gyárfás Gyűjtemény, Budapest

of solids; objects become undecipherable symbols; and the room a space of unidentified function, devoid of physical reality. One of the period's most complex and most multi-layered works, *Raincoat after Rain* [Crying over spilt milk] (1978), makes its space strange, indeed ghoulish, but never for a moment leaves any doubt about the fact that the actual, physical, reconstructable space is inseparable from the intimate, psychic, visually unimaginable, yet perceptible space. Confronting mechanicalness and organicness, this work conjures up the nothingness at work behind every human gesture.

These pictures were created in the wake of a series of plaster-casts made for a film called *Ten Years Later*. Shot in 1978, András Lányi's film remembers the multiply symbolic times of 1968. The director invited Záborszky to create a late-sixties artistic environment. So Záborszky made plaster casts of the actors in the film, in the style of Erzsébet Schaár, Gyula Konkoly, László Lakner, and István Haraszty. After the shoot the plaster sculptures were left in the empty hangar of the film factory, and it was the photographs taken of these that Záborszky mounted on large canvases. After these photo collages were exhibited in 1980, András Lányi appropriately wrote, "These photographs are enlarged frames of a film; they are excerpts of a film which imitates a non-existent old movie, and might have served as footage of the making of a non-created work of art. Záborszky has copied to his pictures from the frames of the non-existent film the plaster imprint of the imaginary model's reconstructed gesture. Doing so he reconstructs his own reconstruction, too, and imitates his own imitation—after all, it was he who made the plaster figure in the first place which, by means of multiply fictitious mediation, appear as an experiment in an imaginary past."

The complex 3D structure of *Raincoat after Rain* [Crying over spilt milk], however, not only evokes an imaginary past, but points ahead. It features the earth, which keeps appearing in Záborszky's pictures and implies spatiality, albeit it is limited to two dimensions. The supple surface of the earth forms a strong contrast with the wholly



**Babits — A némaság legyőzése / Babits—Overcoming Dumbness, 1983**  
 100 x 70 cm, kollázs / collage  
 Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest



A földnek ez az egyszerre élvezetes és érzéki, ugyanakkor mégis rettenetes, néha már halálos jellege rendkívül szuggesztíven jelenik meg az 1983-ban, illetve 1984-ben készült *Babits-* és *Radnóti-sorozat*okon. Záborszky itt az egész eddigi pályáján belül is példátlan közvetlenséggel idéz föl olyan élethelyzeteket, illetve belső tapasztalatokat, amelyekre a fotográfikák esetében inkább csak következtetni lehetett, és amely a későbbi tekercsképekből is többnyire csak közvetítés útján hámozható ki. A halálosan beteg Babits, illetve az elhurcolt, majd meggyilkolt Radnóti fényképei, illetve a tőlük kiválasztott szövegek eleve egy egzisztenciális határhelyzetre utálnak. A látványvilág pedig, amelybe mindez bele van ágyazva, olyan összetett és vizuálisan olyannyira rétegzett, hogy a néző, aki elmélyed bennük, joggal érezheti úgy, mintha egy labirintusba került volna be. A labirintus közepe pedig – a rettenetes és félelmetes Minotauros számára kijelölt hely – az említett határhelyzettel azonos. Maga Záborszky is elismeri, hogy e sorozatok elkészítése egyfajta belső próbatételt jelentett számára: „A Radnóti-kollázsokon a félelmet próbáltam megragadni. A súlyos föld és a rávetített-nyomtatott szöveg és kézírás átfedi egymást. Ebbe a kollázs-sorozatba, az alkotásba egészen belebetegedtem. Hiszen én is félek. Nyilván mástól, de a félelem közös.” A fotográfikák bipoláris szerkezete ezeken a sorozatokon is felfedezhető. A spontán gesztusok, amelyek egyébként a félelemmel ugyancsak intenzíven küszködő absztrakt expresszionistákat, illetve Arnulf Rainert is megidézik, a korábbi művektől eltérően nemcsak a belső szabadságnak és az önkifejezésnek a határtalan vágyát közvetítik, hanem a minden életben ott rejlő tragikum tapasztalatát is. Nyilvánvaló, hogy Babits, illetve Radnóti élete kivált alkalmas e tapasztalat érzékeltetésére. Záborszkyknak azonban sikerült elkerülnie az *illusztráció* csapdáját, amely többnyire vizuális elszegényedést szokott eredményezni. A bonyolultan rétegzett sorozatokban nem Radnóti vagy Babits személyes tragikuma az elsődleges, hanem az a drámai tapasztalat, amely minden ember számára elkerülhetetlen. A tragikum, amelynek megragadásával Záborszky ilyen leplezetlenül se korábban, se később nem próbálkozott, művészetének legmélyebb gyökereire is ráirányítja a figyelmet. A fotográfikák egyik központi kérdése a jelenbeli pillanat és az örökkévalóság viszonya volt – más szavakkal: miként kísérti meg az időbe bezárt embert az időtlenség, s ez milyen végzetes, feloldhatatlan ellentmondásokkal jár együtt. A Babits-Radnóti sorozatok mélyén ugyanez a kérdés lappang, de úgy, hogy a

different suppleness of the polyester—the organic up against the inorganic. The background opens a new type of horizon; it is difficult to say whether it belongs to the external or internal space. This new horizon does not lead directly to transcendency, but has hints of the structure of the artist's paper scrolls. The structure is progressive, then—and so is the appropriation of various materials: the way polyester forms an opposition with the earth, or, in *Picture Connection*, a leaf refers to the oppositions of nature and non-nature, the material and the virtual. In the meantime, however, the earth prepares to “come off” the surface. It has anticipations of the third dimension, which soon crops up in Záborszky's works. Space in these works does not, however, unfurl; the ropes and branches serve to bind the space, forcing it into two dimensions, while they, of course, remain three-dimensional (*Together or Alone*).

These tensions do not lack violence. Sharp cuts are not infrequent in Záborszky's early works—a feature that follows naturally from the encounter of the organic and the mechanical. The different materials and motifs often almost come to blows, giving the impression of the one wanting to drive the other out of the work's space. The crust of the earth is frequently scratched (*Hiding Myself, Inventory, Still Life*) in the same way as bread and pastry are slit before being baked. Scratches in this case, however, have no peaceful connotations. They probably do not serve to help the juices evaporate, but quite the contrary: to make the parched earth even drier and fragile. Like the photographs or the twisted gestures, earth, falls victim to manipulation in these works. But, unlike its forerunners, it creates archaic connotations. It is the symbol of life. And, at the same time, of creation and passage.

The pleasing and sensual, yet terrible and frequently funereal character which the artist assigns to the earth manifests itself extremely suggestively in the Babits and Radnóti series (1983 and 1984). Záborszky gives intimate accounts of life episodes and experiences—a very rare instance indeed, in view of the rest of his oeuvre—which the early photo collages barely hinted at, and even the later scroll-pictures only very indirectly implied. The photographs of the fatally ill Babits and the deported and murdered Radnóti, coupled with quotations from the two poets, establish an existential limit from the outset. The imagery into which all this is embedded, is so elaborate and so layered visually, that the viewer can rightly assume he has entered a labyrinth. The centre of the labyrinth—the place assigned to the terrible Minotaur—is identical with the above mentioned limit. Záborszky admits that these series really put him to the test. "My Radnóti collage was an attempt to come to grips with my fears. The heavy layer of earth, and the projected/printed text and handwriting overlap. The creation of this collage-series really got me down. Because I, too, have fears. Fear of other things, of course, but the sense of fear is still the same." The bipolar structure of the early photo collages is apparent in these series, too. Unlike in previous works, the spontaneous gestures—which otherwise evoke Arnulf Rainer and the abstract expressionists, who were also embroiled in an intensive struggle with fear—not only mediate the boundless desire for inner freedom and self-expression, but also the experience of tragedy intrinsic to every life. Babits and Radnóti's lives are especially appropriate examples of the experience. Záborszky was able to avoid the pitfall of illustration which more often than not results in visual impoverishment. In the elaborately layered series tragic experience which nobody can avoid takes priority over the personal tragedies of Radnóti and Babits. Never before or after did Záborszky make so obvious an attempt to grasp the type of tragedy which, sheds light on the

hangsúly a korábbi művekhez képest jobban a *belső tapasztalat irányába tolódott el*.

Azért fontos állomás ez a két sorozat, mert Záborszky itt nyíltan vetett föl olyan kérdéseket, amelyek a később készült műveiben is ott lappanganak – noha nem ennyire nyíltan és közvetlenül. A két sorozatban megnyilvánuló tragikum tapasztalattól szem előtt tartva a tíz évvel később készült papírmunkákat is differenciáltabban lehet értelmezni – végül is azok majd éppúgy a transzcendencia kérdésével viaskodnak, mint ezek a sorozatok. De azok az egy-két évvel később készült plasztikus munkák is nehezen lennének érthetőek, amelyek egészen újszerű, bár nem előzmények nélküli fordulatot jelentenek Záborszky pályáján. Az új anyagok – plextol, homok, fa, szalma, vászon, faágak – alkalmazása egyre gyakoribbá válik, s ezzel párhuzamosan művei három dimenzióba terjeszkednek ki. Áruklodó, hogy ezek a rendkívül *érzéki* anyagok éppen az említett *belső tapasztalat* elmélyülésével egyidőben jelennek meg. Pontosabban: ezek az anyagok segítik a belső tapasztalat elmélyülését. Ha a 80-as évek derekán született műveket egybevetjük a korábban készűttekkel, megfigyelhető, hogy az új anyagok alkalmazása nemcsak a vizualitással való kísérletezéssel függ össze, hanem Záborszky a lélek állapotait is a segítségükkel igyekszik érzékletessé tenni. Az idő és időtlenség kérdése a 80-as évek derekára a személyes és személyen túli tapasztalatok kérdésévé módosul. A geometrikus szerkezet és az organikus forma feszültsége annak kérdését veti föl, hogy az egyéni tapasztalatok gyökeréig leásva milyen ősi, archaikus rétegekhez juthat az ember.

Újfént utalni kell a homok és a föld alkalmazására. A Radnóti- és Babits-sorozatokon a föld mint vérrel összekevert sár jelenik meg, és határozottan a halál képzetével van társítva. Ugyanakkor vitathatatlan, hogy a föld a teremtésnek, a születésnek, a keletkezésnek is előfeltétele, minden élet hordozója. A föld ad lehetőséget arra, hogy a tragikumot ne csak pusztulásként érzékeljük, hanem az élet maximumát is meglássuk benne. A föld: a halál helyszíne, a halottak befogadója – ugyanakkor az élet gyökere és fenntartója. A földdel szembesülve az ember a saját emberi mivoltában érzi fenyegetve magát. A föld mintha éppen attól fosztaná meg, amitől embernek érzi magát: a szellemtől, s egyfajta ember-állattá minősítené vissza. Ugyanakkor a föld a bőség helyszíne is: a keletkezésé, a teremtésé, sőt a nemzésé is. A föld egyszerre félelmetes és izgató, taszító és vonzó. Határhelyzetet teremt az ember számára, rákényszeríti, hogy lépjen valamilyen irányba. A francia író-filozófus, Georges Bataille így írt a határátlépés állapotáról: „Azt javaslom, a határátlépést ne a félelem hiányával vagy a kellő érzékenység hiányával azonosítsuk, hanem ellenkezőleg, a félelemmel való szembeszegülést lássuk benne. A valódi



határátlépéskor a félelem érzése mély, de az életérzés mámorító fokozódása során az ember ezt legyózi és megszünteti. A határátlépés, amelyre gondolok, vallásos jellegű, az érzékenység eksztatikus fokozódásával jár együtt, s ez minden vallás alapja; óhatatlanul az ünnephez kötődik, akár az áldozat, vagy a paroxizmus pillanata... Rendkívül fontos utalni arra, hogy ezt az érzést a maga sűrűségében egyedül a művészet képes kifejezni... Bizonyos, hogy a határátlépés attól a pillanattól fogva létezik, hogy a művészet megszületett.”

Bataille e sorokat 1955-ben írta, a könyvnek pedig, amelyben olvashatóak, ez a címe: *Lascaux, avagy a művészet születése*. Nem véletlenül e könyvből idézem őket. A nyolcvanas évek derekán utazásai során Záborszky a franciaországi Lascaux-ba is eljutott, s megnézhetette az 1940-ben feltárt barlangrajzokat. A lascaux-i barlangrajzok mindenekelőtt az archaikumra irányítják a figyelmet. De nemcsak erre. Bataille azon az állásponton van, hogy a barlangrajzok nemcsak a haláltól való félelmet jelenítik meg, hanem a halálon való felülemelkedést is. A nevezetes állatábrázolások rendeltetése elsősorban nem az, hogy az ember – mágikus praktikákkal – sikeresen vadászhasson, hanem hogy az állatok révén megtapasztalhassa, mi az, ami benne emberi, és mi az, ami már túl van az emberin. Az állatok Lascaux-ban az ember kivételései: azt az állapotot jelenítik meg, amelyben az ember éppen általa tudatosítja önnön emberi mivoltát, hogy föltárja magában azt, ami már nem emberi. Záborszky-nak a lascaux-i élmények hatására készített plasztikai tematikusan is kapcsolódnak az ott látott rajzokhoz és festményekhez: az állatok nála is stilizált lények, amelyek úgy tudnak szorongató hatást kelteni, hogy közben megformálásuk révén vonzóak, sőt néha kifejezetten kedvesek és elragadóak is. Az állat Záborszky-nál a nem-emberi kiteljesedése, egyszerismind pedig az érzékiségnek, az esztétikumnak a hordozója. Úgy nő túl az emberen, hogy közben társa marad az embernek. A Babits- és Radnóti-sorozatokon tapasztalható tragikum tapasztalata jelenik meg itt, de úgy, hogy immár az ünnepnek, sőt a teremtésnek és a nemzésnek az örömeivel is egybekapcsolódik.

Archaikus benyomást keltő, soha nem létezett állatok tűnnek fel (*Ósmadár, Leonardo kis szörnye*), és ugyanakkor létező, mégis tökéletesen elvont formában megjelenő lények (*Duett: A kis tyúk és az öreg cet, Vaddisznó*), amelyek sokszor csak áttételesen nevezhetők állatoknak: néha akár címereknek vagy felhőábrázolásnak is nézhetjük őket. A látványok úgy absztrahálódnak, hogy közben tág teret engednek az asszociációknak – anélkül, hogy ezek parttalanná válnának. Az állat időnként felhővé változik (*Felhősarok, Felhőállat*), máskor a földdel azonosul



Radnóti emléklap I. / Radnóti Memorial Sheet I,  
1984, 80 x 60 cm, kollázs / collage  
Bujdosó Gyűjtemény, Bécs / Vienna



Radnóti emléklap II. / Radnóti Memorial Sheet II,  
1984, 80 x 60 cm, kollázs / collage  
Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest

deepest roots of his art. At the heart of the artist's early photographic collages was the relation of the present moment with eternity—in other words, the question of how time-bound man was tempted by timelessness, and what tragic, irresolvable contradictions were involved? The same question arises in the depths of the Babits and Radnóti series, but by comparison with the artist's earlier works, the emphasis has shifted towards intimate experience.

The reason why the two series are an important milestone is because in them Záborszky brings up a number of questions which are there in his later works, too, but never so openly and directly. Awareness of the experience of tragedy manifested in these two series can offer a lot more subtle an assessment of artist's paper works of ten years later, which, just like these series, tackle the issues of transcendency. It would be equally difficult to understand the plastic works he created a couple of years later, which lead to a new but not unprecedented turn in Záborszky's career. He began to use new materials—plexiglas, sand, wood, straw, canvas, and twigs—more often than before, and, simultaneously, his works became three-dimensional. The fact that these highly sensual materials emerged just when the above-mentioned intimate experience was deepening, is very telling. To be precise, these materials contributed to the deepening of intimate experience. Comparing Záborszky's mid-eighties works with the previous ones, it can be established that the use of new materials is not only linked to his experimenting with visuality, but also with his efforts to enunciate



**Föld-fény / Earth—light, 1983**  
220 x 135 cm, vegyes technika / mixed media  
Irányi Alapítvány, Budapest



**Jel-kép / Symbol, 1985, 80 x 120cm**  
vászon, homok, oldott pvc / canvas, sand, pvc  
T-ART Alapítvány, Budapest

**Jel-kép / Symbol, 1984**  
200 x 110 cm, vászon, homok, oldott PVC / canvas, sand, pvc  
István Király Múzeum, Székesfehérvár









Land art otthonra / Land Art for Home, 1984  
82 x 80 cm, farost, homok, plectol / wood-fibre, sand, plectol  
Janus Pannonius Múzeum, Pécs









A föld meséi / Tales of the Earth, 1985

165 x 195 cm, vászon, plextol, homok, fa / canvas, plextol, sand, wood

Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, Budapest



(A föld meséi). Ez utóbbi, illetve a későbbi *Aranykor* vagy az *Emlékmű Joseph Beuysnak* az archaikus kultúrák felé tereli a gondolatot anélkül, hogy valamilyen konkrét utalással találkoznánk.

Az „állat-művek” készítése során Záborszky egyre gyakrabban hozott létre háromdimenziós alkotásokat. Ezek nem mondhatóak festményeknek, viszont szobroknak is csak fenntartással lehet nevezni őket. Körösey Tamás kezdett el ugyanebben az időben *Illeszkedések* címen úgynevezett „tájszobrokat” készíteni, amelyek több rokon vonást mutatnak fel Záborszky műveivel. S említeni kell Henry Moore szobrait is, amelyeknek Záborszky művei szintén távoli rokonai. Alapvető különbség azonban, hogy e szobrászok alkotásával ellentétben Záborszky művei nem feltétlenül igénylik a minden oldalról való nézetet. Beállíthatóak ugyan a tájba, ugyanakkor a falnak is lehet támasztani őket, sőt akár fel is akaszthatóak. Van testük, plaszticitásuk; mégis, a kiállítótermekben vagy múzeumokban olyan benyomást keltenek, mintha egy színjáték kellékei lennének. Egy olyan színjátéké, amely róluk szól, és amelynek ők az egyedüli szereplői is. Egy ősi színjáték ez, amely a kultúrának egy olyan állapotát hivatott megidézni, amely a történelemnek majdnem minden korszakában, és a Föld majdnem minden vidékén létezett, de amely éppen a mi korunkból fájóan hiányzik.

A lascaux-i barlangrajzokkal való megismerkedéssel nagyjából azonos időben vált meghatározóvá Záborszky számára Tapiés művészete. A katalán festő számára éppen annak az ősiségnek a megragadása a legfőbb tét, amellyel Záborszky is egyre behatóbban kezdett foglalkozni. Tapiés kapcsán az érzéki festésmódot kell említeni, s azt, hogy festészete úgy tud intenzív élményeket ébreszteni, hogy közben lemond mindenfajta tematikusságról és narrativitásról. Záborszky sokat hasznosított ebből a festésmódból; de Tapiéstól eltérően műveiben bőségesen alkalmaz tematikus utalásokat, sőt némelyeik alkotását akár figuratívnak is lehet mondani. Ennél fontosabb azonban az, hogy mind Tapiés, mind pedig Záborszky úgy fordul az ősiség, az archaikum felé, hogy művészetük egyetlen pillanatra sem válik múltba nézővé. Művészetükben nyoma sincsen a nosztalgiának, sem pedig a mesterkéltnél tradicionálisnak. Az ősiségre vonatkozó kérdéseiket a huszadik század végének vizuális nyelvén teszik fel. Ennek köszönhető, hogy a „múlt”, amely műveikben megjelenik, nem az „elmúlnak” a megidézése. A múlt náluk úgy jelenik meg, mint a szellem jelenbeli állapota, amely ráadásul a jövő reménye is.

Ugyancsak említeni kell a művész ősi építészeti technikákkal való találkozását az Őrségben, New Mexicóban, a pueblo indiánoknál, illetve a görög falvakban.



**Old Santa Fe Trail, 1987**

155 x 122 cm, funérilemez, plextol, homok, fa veneer, plextol, sand, wood  
Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest



**Találkozás / Meeting, 1987**

200 x 125 cm, funérilemez, plextol, homok, fa veneer, plextol, sand, wood  
Frodell Collection, Stockholm

the conditions of the soul. The problem of time and timelessness was shifted to the question of personal and trans-personal experiences. The tension between geometric structure and organic form raises the question, what kind of archaic layers one can reach by digging down to the roots of individual experiences?

Again, mention must be made of the application of sand and earth. Earth in the Radnóti and Babits series materialises as a mixture of blood and mud, and is clearly linked to the notion of death. Yet it cannot be doubted that earth is also a prerequisite of creation, birth, genesis; it is the bearer of all life. Earth gives us the opportunity not to perceive tragedy solely as destruction, but to see in it the maximum of life. The earth is where death takes place; it is a receptacle for the dead—yet also, it is the root and sustainer of life. Face to face with earth, man senses a threat to his human condition. Earth appears to deprive him of all the things that make him feel human—the spirit—and demote him to the state of man-beast. In spite of that, the earth is the environment of plenty, too—of genesis, creation, and even procreation. The earth is terrifying and exciting, repulsive and attractive at the same time. It creates man a limit, forcing him to transgress the limits one way or the other. Writing on the condition of transgression the French writer-philosopher, Georges Bataille, said, "I propose we identify transgression not with the lack of fear or sufficient sensitivity, but quite the contrary, with a resistance to fear. At the moment of true transgression the feeling of fear is deep, but during the intoxicating intensification of the experience man will conquer and eliminate it. Transgression, in my terms, is of a religious character, it is accompanied by the ecstatic upsurge of sensitivity—and that is the basis of every religion; it is essentially related to festivity, whether it be sacrifice or the moment of paroxysm [...] It is essential to point out that only an artist is capable of expressing this feeling in its entirety [...] Without doubt, transgression only exists from the moment art itself appears."

Bataille wrote this in 1955 in his book *Lascaux, ou, La Naissance de l'art*, (*Lascaux; or, The Birth*



**Leonardo kis szörnye / Leonardo's Little Monster, 1986**

65 x 120 cm, vászon, plextol, homok, fa / canvas, plextol, sand, wood  
Tobias Hallwart Gyűjtemény, Bécs / Vienna

Az a hatás, amely itt érte, a maga módján éppúgy a legjobb pillanatban jött, mint tíz évvel korábban a New York-i festészettel való találkozás. Záborszky a mindenütt megtalálható tapasztott házak kapcsán a kollektív tudatalatti megnyilvánulására figyelt fel: „Ez azt jelenti, hogy különböző helyeken – ahol a környezet hasonló, tehát hasonló anyagokat lehet találni – az emberek hasonló módon használják föl a megmunkálásra alkalmas anyagokat.” Utólag visszatekintve ez azzal egészíthető ki, hogy Záborszky nem a népi építészet iránti érdeklődése miatt figyelt fel az ottani épületekre, hanem a plasztikus megmunkáláshoz, a rusztikussághoz, a földdel rokon anyagok alkalmazásához való vonzódása miatt. Nem az etnográfusnak, és főleg nem az ideológusnak (a „népiesség” szószólójának), hanem a művésznek a szemével talált rá arra, amire éppen szüksége volt. A népi építészet számára ennyiben belső igényt elégített ki. Élményeinek a huszadik század végi vizualitás nyelvén adott hangot, és emiatt a nép művészetét összehasonlíthatatlanul élőbbnek és szuverénebbnek mutatta be, mint az a fajta nosztalgikus, múltba révedő művészeti irányzat, amely Magyarországon ekkor – részben az építészetben – úgy próbált teret nyerni, hogy a nép művészetét mintegy „karanténba” zárta, s egzotikumként kezelte.





Ösmadár / Ancient Bird, 1987

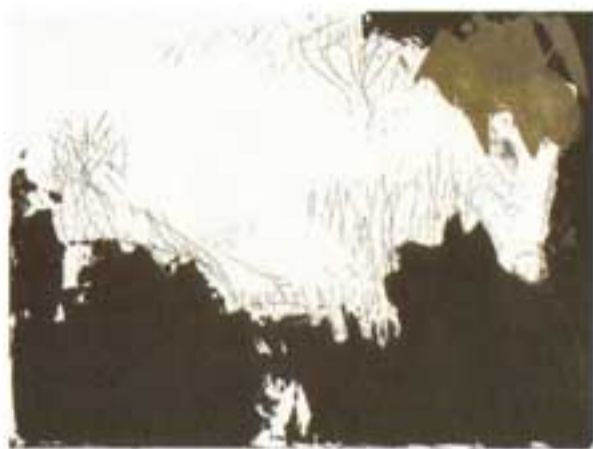
76 x 54 cm, aluminium carborandum / alu-carborandum

Az „állat-szobrokhoz” hasonlóan ezeknek a műveknek is meghatározó eleme a szín – a barna, a bordó vagy a sötétvörös. De legalább ennyire fontos az alkalmazott anyagok plaszticitása, az, hogy több rétegből állnak, hol domborúak, hol homorúak, karcoltak, rongáltak, tapasztottak. A népi építészet hatása pedig az úgynevezett „tapasztás” technikájában érhető tetten. A formák hol simák, szinte simogatni valók, hol puhák és párnaszerűek, hol élesek és szakadozottak, és az is gyakori, hogy hegyesre faragott tövisek, karók, tüskék tűnnek elő, akár szexuális szimbólumként, akár nyugtalanító ornamensként. Előszeretettel alkalmaz faágakat, amelyek

of Art). My quoting this particular work by Bataille was no whim on my part. In the mid-eighties Záborszky's travels took him to Lascaux in France, where he had the opportunity to see the cave drawings discovered in 1940. The cave drawings at Lascaux call attention, first and foremost, to archaism. But not only that. Bataille takes the view that the painted figures not only depict man's fear of death, but also man's rising above death. The famous animal figures do not primarily serve to enhance hunting prospects (by magic), but rather, they help man experience the human aspect, and that which is beyond human nature. The animal figures of Lascaux are the projections of man; they depict the state wherein man develops an awareness of his human condition by exposing that which is no longer human. Záborszky's plastic works inspired by the Lascaux experience are thematically related to the cave drawings and paintings; his animals, too, are stylised creatures, which, despite their appealing—indeed, often gentle and charming—form, can be terrifying too. Animals, in Záborszky's terms, are the epitomes of non-human and the bearers of sensuality and aesthetics. An animal “outgrows” man while remaining his companion. The experience of tragedy found in the Babits and Radnóti series is evoked in these works; however, it is connected to the joy of festivity, and even creation and procreation.

Some of Záborszky's animals are pseudo-archaic, imaginary (*Ancient Bird*, *Leonardo's Little Monster*), while some are existing, yet completely abstract creatures (*Duet: The Little Hen and the Old Whale*, *Wild Boar*). Frequently, they are very indirect representations of animals, and look more like heraldic figures or depictions of clouds. The images may be abstract, but leave plenty of leeway for association, and do not become extraneous in the process. One animal metamorphoses into a cloud (*Corner of Cloud*, *Cloud Animal*), the other identifies with the earth (*Tales of the Earth*). The latter, as well as *Golden Age*, a later work, and *Memorial for Joseph Beuys* point to archaic cultures despite the lack of direct references.

During his “animal period” Záborszky created



Fehérlófia / Son of the White Horse, 1987  
58 x 76 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

a number of three dimensional works. One would hesitate to call them paintings, but would not wholeheartedly call them sculptures either. It was roughly around the same time that Tamás Körösenyi started making his "landscape sculptures," entitled Interconnections, which are related to Záborszky's works in many respects. Mention must also be made of the sculptures of Henry Moore, also distant relatives of Záborszky's works. One fundamental difference is that, unlike the works of these artists, Záborszky's works do not necessarily have to be viewed from every angle. They can be set in a landscape, but equally propped against a wall, or even hung up. They have body and plasticity, yet in the context of a gallery or a museum they give the impression of being stage props. The props of a play which tells their story, and which they are the only actors of. It is a primeval drama which is intended to conjure up one particular stage of culture—that which has existed in almost every era in history in almost every corner of the world, but which our own age is sadly lacking in.

No sooner than Záborszky became acquainted with the Lascaux cave drawings than the art of Tapes began to assume considerable importance in his works. The Catalan artist made it his ambition to portray primordality, which Záborszky took a deep interest in. Tapes is characterised by a sensual manner of painting, and the ability to provoke intensive experiences, while altogether lacking thematic and narrativity. Although

több jelentésréteggel rendelkeznek. Egyrészt túlnyúlnak a kép vagy a plasztika szélein, s úgy alkotnak keretet, hogy valójában „anti-keretek”. Ahol hegyesre faragottak (*Indián kerítés*), ott agresszivitást is sugallnak: úgy védik (fogják „körbe”) a vászontól, homoktól és plexitől készült felületet, hogy közben el is riasztják a közeledőt. Taszítva zárják be a mű világát. A *Találkozás* esetében a faág a mű belső mezőinek az érintkezési pontjánál merevedik ki, a termékenységnek, a vonzó-taszító sexualitásnak a képzetét keltve. A faágak emberi szerszámokra utalnak, ugyanakkor emberi testrészekre is. És emellett állati szarvak is: éppúgy a nem-emberi jelképei, mint az állatokat megidéző alkotások esetében.

Ami feltűnő ezekben a művekben: semmilyen utalás sincsen az ember jelenlétére. Pedig minden egyes mű az ember lakóhelyével áll valamilyen összefüggésben, sőt az emberi lélek valamilyen állapotát jeleníti meg. Az ember úgy „tűnt el”, hogy közben mindvégig intenzíven érezteti a jelenlétét. Egyszerre megfogható és megfoghatatlan. A mágiának is ez az egyik előfeltétele. Záborszky művei nem hiába hatnak mágikusnak: az állatok, a felhők, a földképek, a kerítések attól olyan súlyosak, hogy érezhetően az a rendeltetésük, hogy megidézzenek valamit, miközben eldönthetetlen, mit is kellene pontosan megidézniük. A transzcendenciával való kapcsolatfelvétel „eszközei” ezek az alkotások, úgy, hogy a transzcendencia bennük magukban bomlik ki és válik érzékelhetővé.

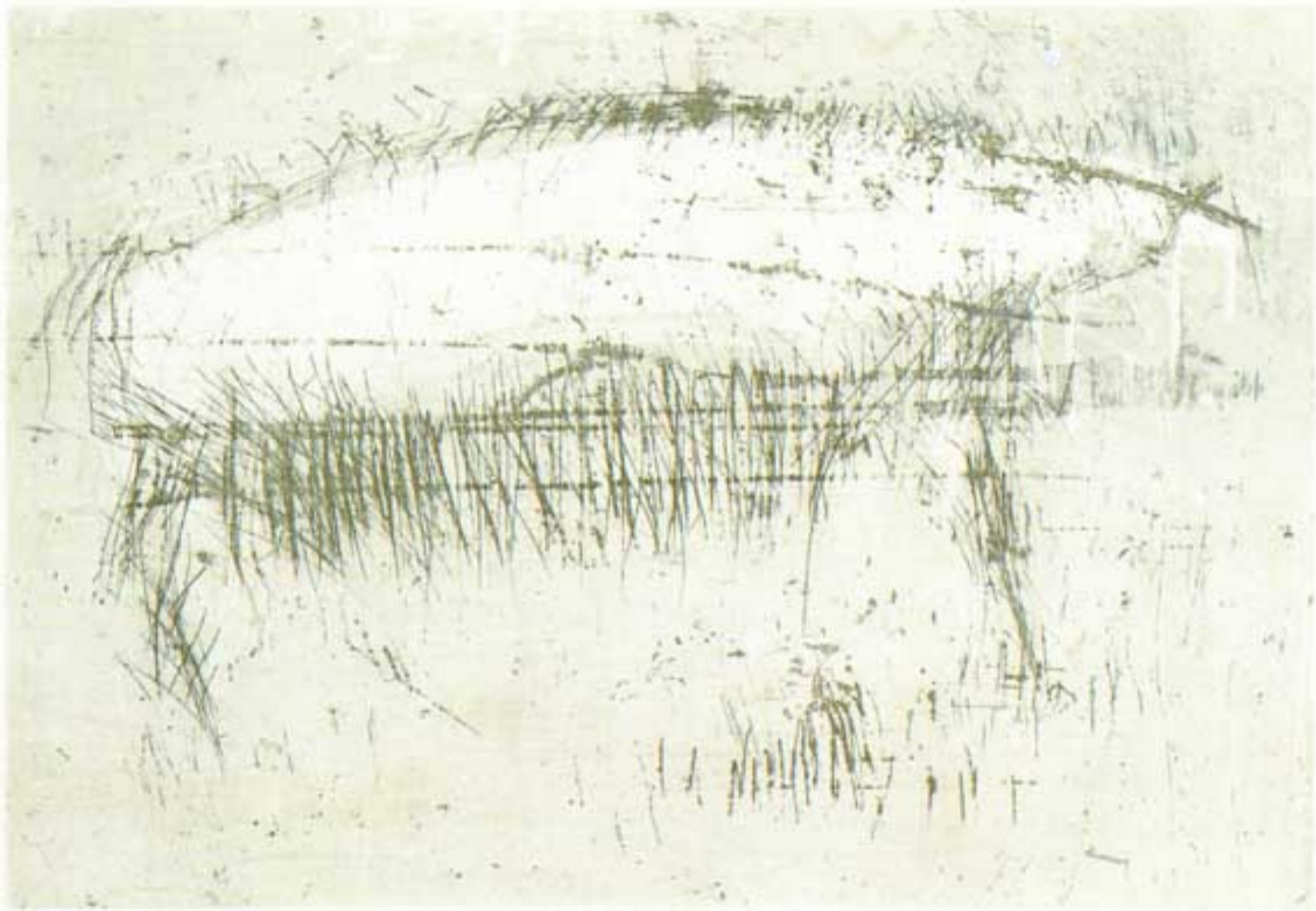
A műveknek ez az egyszerre immanens és transzcendens, emberi és embe- ren túli jellege rendkívül összetett módon jelenik meg három triptichonban, amelyek 1988 és 1991 között készültek. Az 1988-89-ben született nagy triptichont (*Süss fel nap, A változás kora, Eljő a barokk*) a formáknak, alakzatoknak, anyagoknak, szerkezeteknek és színeknek a hihetetlen sűrítettsége jellemzi. Éppúgy fordulópont ez a mű, mint korábban a Babits- és Radnóti-sorozat. Záborszky ezzel a triptichonnal jutott el oda, hogy a végletekig feszített ellentmondások és konfliktusok különös, korábban nem sejtett harmóniája előtt nyitják meg az utat. Ez egyfelől a konkrét utalás-töredékekkel magyarázható (a kozmoszra, az égitestekre, a halálra, a keresztre, a megfeszítésre, a templomi épületre, a feszületre, valamint – *A változás kora* műcím esetében – a politikára is). Másfelől pedig az alkalmazott anyagok és színek nyugalmat árasztó, a korábbi durvább, sötétebb és tragikus benyomást főlváltó derűsebb és békésebb hatásával.

Záborszky e mű kapcsán a következő gondolatot fogalmazta meg: „Szent István nagyot fordított a világ kerekén. Európához tartozásunkat alapozta meg tűzzel-vas-sal. Mégis az utóbbi negyven évben több ősi hagyomány pusztult el, mint a megelőző





Madár / Bird, 1985  
100 x 100 cm, vászon, plexitol, homok, fa / canvas, plexitol, sand, wood  
Paksi Képtár, Paks



Szuperpatkány / Super Rat, 1985  
50 x 70 cm  
aluminium nyomtat / alu-etching

Duett / Duet, 1985  
A kis tyúk és az öreg cet / The Little Hen and the Old Whale  
270 x 250 cm, vászon, plexitol, homok, fa / canvas, plexitol, sand, wood  
Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, Budapest







Ósmadár / Ancient Bird, 1988  
100 x 70 cm  
vegyes technika / mixed media





Vaddisznó / Wild Boar, 1988  
70 x 100 cm  
vegyes technika / mixed media



Indián kerítés / Indian Fence, 1986  
120 x 100 cm, vászon, plexitol, homok, fa / canvas, plexiglass, sand, wood  
Janus Pannonius Múzeum, Pécs





Címer / Coat-of-Arms 1987

110 x 100 cm, vászon, plexitól, homok, fa, üveg / canvas, plexiglass, sand, wood, glass

Janus Pannonius Múzeum, Pécs



Felhősarok / Corner of Clouds, 1987  
155 x 155 cm  
funérialemez, plextol, homok, fa / veneer, plextol, sand, wood





**Felhőállat / Cloud Animal, 1987**

155 x 155 cm, funérlemez, plextol, homok, fa / veneer, plextol, sand, wood  
Spicchi dell'Est Galeria d'Arte, Roma



Kerítés / Fence, 1986

70 x 100 cm, vászon, homok, fa, / canvas, sand, wood  
magántulajdon / private property

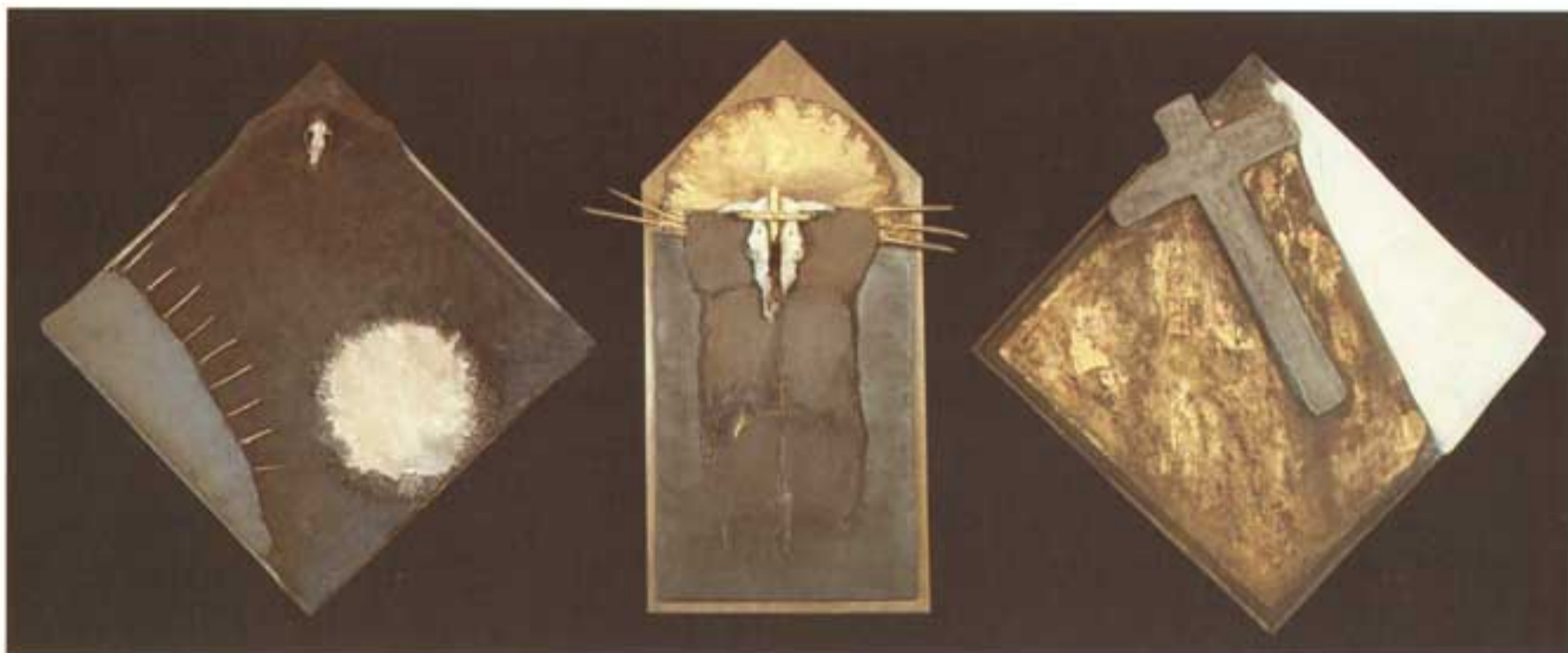




Süss fel nap / Sun, Rise, 1988-89

220 x 220 cm, vászon, homok, fa, aranyfüst, / canvas, sand, wood, metal coating

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



A változás kora / The Age of Change, 1988–89, 270 x 600 cm, vegyes technika / mixed media

1. Süss fel nap / Sun, Rise

2. Változás kora / The Age of Change

3. Eljő a barokk / The Baroque is Approaching

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Záborszky did draw on this style of painting, unlike Tapes, he employed ample thematic reference, often to such an extent that some of his works might even be termed figurative. More importantly, however, both Tapes and Záborszky turned to primordiality in such a way that not for a moment did their art become retrograde. Their art has no traces of either nostalgia or contrived traditionalism. They put their questions in the visual language of the end of the twentieth century. As a consequence, the past summoned up in their works is not a past beyond recall. Their brand of past consists of the present condition of the intellect/mind, which is also the hope of the future.

Mention should be made of Záborszky's encounter with primitive building techniques in the Órség [downland in south-west Hungary], in New Mexico among the Pueblo Indians, and in Greek villages. The experience came at a crucial moment, like ten years before when he met New York painting. The manifestations of the collective unconscious caught Záborszky's eye in connection with ubiquitous adobe dwellings. "What this means is that people will use workable materials similarly in different places—that is, where the environment

évszázadban. 1988-ban és 89-ben egy nagyméretű triptichonon dolgoztam, mely a változás és túlélés – talán romantikus – megfogalmazása." A „romantikus” jelző helytálló; de hozzá kell tenni, hogy a triptichon egy modellhelyzetet is bemutat, amelynek különböző elemei sajátos feszültséget alkotnak: részben kölcsönösen erősítik, részben viszont kioltják egymást. Egyfelől látni a sötét, kozmikus háttér előtt lebegő Napot (*Süss fel nap*), amelyet a korábbiól ismert tűskék kiszűrni, vagy megsemmisíteni próbálnak. Másfelől feltűnik egy aranyló háttér előtt lebegő fehér feszület (*Eljő a barokk*), amely az előző képpel ellentétben kifejezetten harmóniát, mennyei békességet sugall – azzal együtt, hogy a feszület az áldozat és a halál képzetét is rávetíti a képre. A triptichon középső darabja (*A változás kora*) a két szélső darabnak egyfajta szintézise: a sötétben fortyogó kozmikus űr és az aranyló háttér találkozik, ugyanakkor az aranyló Nap és a fehér feszület is érinti egymást. S közben két világkorszak is egymásra vetül: a pogányság és a kereszténység. (1995-ben a *Barokk idézet* című mű nemcsak a barokkot idézi majd meg, hanem az *Eljő a barokk*-ot is.) Az első a mindenség ciklikusságát hangsúlyozza, s az embert elsősorban a kozmosz egy részének tartja, akinek a létezése nem kitüntetettebb, mint bármely más létezőé. A második az embert – mint áldozati lényt – kiemeli a kozmoszból, azzal mintegy szembeállítja, s a létezést célirányosnak, teleologikusnak igyekszik felmutatni. Nappal és éjszaka, öncélúság és célirányosság, halál és üdvözülés, kozmikus



feloldódás és kilépés a kozmoszból; ilyen ellentétpárok alkotják azt a feszültség-hálót, amely a triptichont jelentős művé varázsolja.

E triptichon közvetlen kapcsolatba állítható az 1990-ben készült *Emlékmű Joseph Beuysnak* című nagyméretű alkotással, amelyet térbeli triptichonnak neveznék, és amely ugyancsak az előző évek számos kérdését összegzi. A két nagy, homokkal borított vászonfelület a mögöttük elhelyezett lécek kilátszó végeivel egy sárral tapasztott, vesszőfonatos kerítésre emlékeztet. A díptichon előtt elhelyezett plasztikus alkotás pedig az állatszobrokat idézi. Lehetne madár vagy cet, de – Beuys-ról lévén szó – leginkább mégis nyúl, amely Beuys egyik akciójának volt a halott szereplője: *Hogyan kell megmagyarázni a képeket egy halott nyúlnak?* (Düsseldorf, 1965), illetve több Beuys-plasztika modellje (*Két nyúl és húsvéti tojás, A legyőzhetetlen*). Beuys, aki a mágia iránt mindig is különös érdeklődést mutatott, és a sámánizmussal egész életében behatóan foglalkozott, hitt az állatok rendkívüli erejében, és meg volt győződve arról, hogy az emberekkel ellentétben az állatok tetszés szerint tudnak vándorolni a létezés különböző szintjei között. Az állat szerinte az embernek a túlvilággal való kapcsolatfelvételét segíti, s ezért az állatban nem egyszerűen a létezők egyikét látta, hanem magának az egyetemes káosznak a képviselőjét. Egy 1987-ben befejezett hatalmas installációjában (*Villámcsapás fényárba burkolódó szarvassal*) a mennyezetről egy nagyméretű kőtömb lóg le, amelyre a Záborszky-mű állatfigurája is emlékeztet. Beuysnál a hegyes végű kőtömb egyszerre jeleníti meg az állatot és a villámot – vagyis az életet és a pusztítást, amely maga is újabb életet teremt. Záborszky-nál az állatfigura úgy helyezkedik el a díptichon előtt, mintha abból lépett volna ki. A két vászon közötti rés a maga szabálytalanságával az erőszakos roncsolás, tépés, szakítás képzetét kelti. De közben olyan, mintha ezen a résen keresztül két különböző világ között lehetne ide-oda közlekedni. Ráadásul ha női nemi szervnek látjuk, akkor az előtte lévő állatban vagy egy fallikus lényre ismerhetünk, vagy pedig egy olyan teremtményre, amely ebből a nemi szervből bújt elő. Bár hogyan nézzük is, a háttér és az előtér viszonya egyszerre kelti föl az erőszaknak és a szülésnek, illetve a befogadásnak és a kitaszításnak az ellentétes képzetét. A kétféle aktus rokon egymással, mégsem ugyanaz. Ez a feszültség jelenik meg a homokkal fedett vásznon látható, leheletszerűen finom aranyfüst, illetve az őt hordozó durva felszín ellentétében is. Az aranyfüst (amely az *Eljő a barokk képi világát is eszünkbe juttatja*) ráadásul egy geometrikusan szabályos mintát képez, amely élesen elüt a két vászon, illetve az állatfigura durva és archaikus szabálytalanságától. Ismét mintha a kultúra két aspektusa ütközne össze egymással: az archaikus, amelynek

is similar, and consequently yields similar materials.” In retrospect, it should be added that it was not his interest in folk architecture that drew him to those buildings, but his attraction to plasticity, rusticity, and earth-like materials. It was Záborszky the artist—not the ethnographer or populist ideologist—who discovered for himself what he was lacking. In this respect, folk architecture satisfied a private demand. He voiced his experiences in that same end-of-twentieth-century visual language, and as a consequence, his understanding of folk art was incomparably livelier and more autonomous than that of the type of nostalgic, past-glamorising trends fashionable in Hungary at the time, which—partly in architecture—sought to gain ground by “quarantining” folk art, and treating it as exotica.

Similarly to the “animal sculptures,” one of the crucial features of these works is colour—brown, crimson, or dark red. Equally important, however, is the plasticity of the applied materials; the fact that they are now multi-layered, now concave, then convex, now grooved, ruined, or plastered. The effect of folk architecture is most clearly manifested in the technique of “daubing.” The forms are sometimes smooth and call to be stroked, at other times soft and pillow-like, and often sharp and frayed. Sometimes carved, sharp thorns, skewers, and prickles spring up, either as sexual symbols or as soothing ornaments. Záborszky is particularly fond of branches, which have multiple layers of meaning. For example, they overlap the edges of the picture or sculpture, forming frames that are, in effect “anti-frames.” In works where they are sharpened (*Indian Fence*) they radiate aggressiveness; they protect (“encircle”) the surface made of canvas, sand and piexol, and frighten away anyone who approaches. They repellently lock the world of the work. In *Meeting* the branch protrudes at the intersection of the inner fields of the work, suggestive of fertility, and notions of appealing/repulsive sexuality. The branches signify human tools, as well as human body parts. And animal antlers—they are symbols of non-humanness, as were the works evoking animals.







durvasága elemi erőt és nyers életet sugall, valamint az éterien finom, amely az emberi tervezésre és számításra utalva a szellemet idézi meg.

És végül a harmadik triptichon, az 1991-ben keletkezett *Hommage à El Greco* a színek, illetve az anyagok elrendezése által szembesíti a nézőt hasonló kérdésekkel. Záborszky vérbeli festőként társítja az aranyat, a kéket és a szuroksötétet; ugyanakkor szobrászként hoz létre egy olyan szerkezetet, amely a színeknek nemcsak festői, hanem plasztikus minőséget is ad. A monokróm színmezőknek éppúgy tere és mélysége van, mint az úgynevezett colour field painting nagy képviselőinek a művei esetében. Viszont a monokrómia csak látszólagos: az egyes színmezőkön belül ugyanannak a színnek igen sok változata jelenik meg, s ráadásul áttűnik rajtuk az alapul szolgáló vászon is, amelynek homokos felszíne keretként is szolgál. A triptichon egyes darabjai, ahelyett, hogy be lennének keretezve, önmagukat keretezik be. Az egyes részleteknek így olyan hatása van, mintha önálló, zárt univerzumok lennének – előlegezve az 1997-es *Bezárt tér* című művet, ahol a tér a szó szoros értelmében bezárul: a mű ott már nemcsak keretezi, hanem be is „csomagolja” önmagát. A Greco-triptichonon a monokróm felületek, mivel sok árnyalatból tevődnek össze, nemcsak „átszínezik” ezt az univerzumot, hanem annak mintegy a testét alkotják. A hármasság, illetve a három rész elhelyezkedése archaikus jelleget ad a műnek; a színek ugyanakkor az 1988-89-es triptichon színeit is variálják, s ezzel a keresztény kultúrát is megidézik. A sötét és az arany tág asszociációkra ad lehetőséget; mindazonáltal ezek mégis a lent és a fent, az anyagi és az immateriális feszültségmezőjében helyezkednek el. A kék pedig – anélkül, hogy a keresztény mitológia szentháromságának kérdésében elmélyednének – olyan, a feszültséget áthidaló (vagy összegző) hatást ébreszt, amely egyszerre békés, és mégis viharosan örvénylő. A három színmező nyomán egy egységes, zárt világ épült fel ebben a triptichonban, amelynek összetevői: a test, a lélek, valamint a lélek lelke, más szóval a szellem.

#### Emlékmű Joseph Beuysnak / Memorial for Joseph Beuys, 1990

170 x 210 x 100 cm

vászon, homok, fa, fémbevonat, szurok / canvas, sand, wood, metal coating, tar  
Szombathelyi Képtár, Szombathely

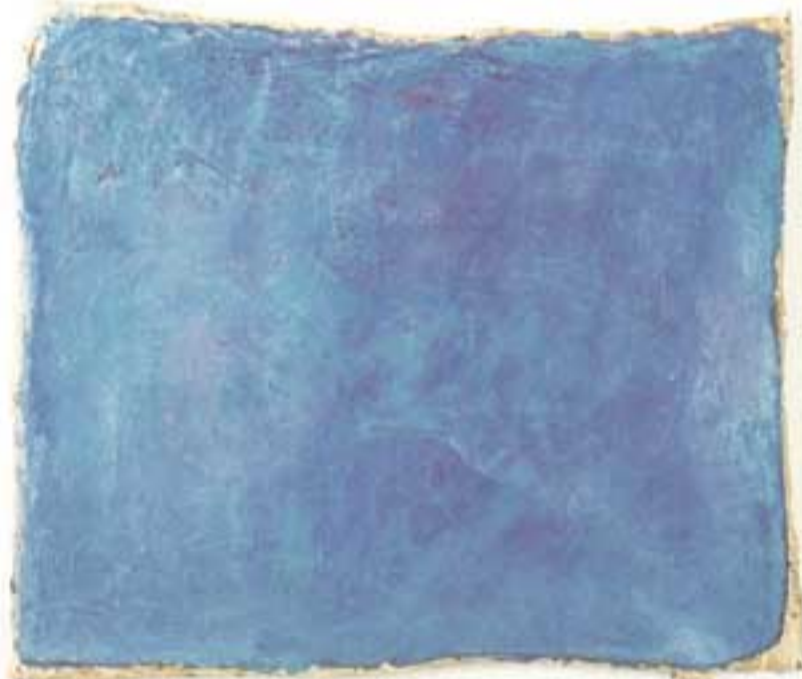
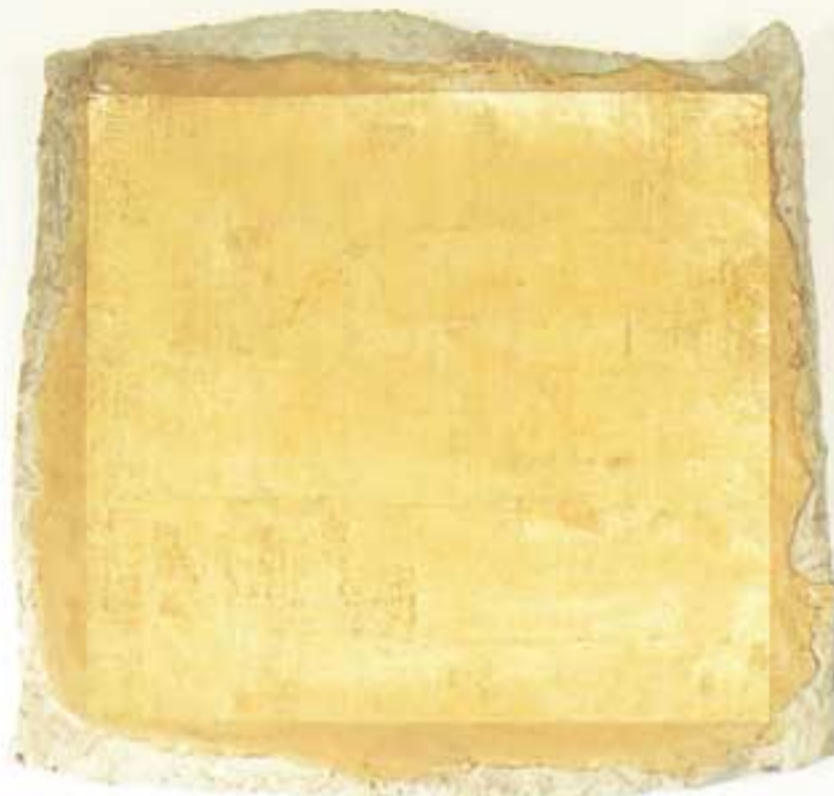
One striking thing about these works is the complete lack of reference to the presence of man. Yet each and every one is in some way connected to man's dwelling; moreover, it portrays a certain state of the mind. Man has disappeared but makes his presence felt all along. He is both tangible and intangible. Which happens to be a prerequisite to (black) magic. It is no wonder that Záborszky's works have a magical aura. What makes the animals, clouds, earth pictures, the fences heavy is their tangible purpose to evoke something, while it cannot be established just what they are supposed to evoke. These works are the "mediums" capable of communicating with transcendency; in turn, transcendency arises in them and becomes tangible.

The parallel immanent and transcendental, human, and beyond-human quality of these works is manifested in an highly complex way in three triptychs that Záborszky created between 1988 and 1991. Created in 1988-89, the great triptych (*Sun, Rise, The Age of Change, The Baroque is Approaching*) is characterised by an unbelievable density of forms, formations, materials, structures, and colours. It is the same kind of turning point as was the Babits and Radnóti series earlier. The unbearable tenseness of contradictions and conflicts in this triptych actually open the way towards unexpected harmony. This can be explained by means of concrete reference-fragments (to cosmos, celestial bodies, death, the cross, crucifixion, the church building, the crucifix, and—as the title *The Age of Change* implies—to politics, too). And also by means of the more positive and tranquil effect of the applied materials and colours after the dark and tragic overtones of previous works.

Talking about this work Záborszky said, "Saint Stephen gave the wheel of the world a great push. He founded Hungary's place in Europe fire and sword. Still, more ancient traditions were destroyed over the past forty years than in the past centuries altogether. In 1988 and 89 I worked on a large-scale triptych which is an rendering of change and survival—a bit on the romantic side, perhaps." The word "romantic is spot on, but it must be added

that the triptych also presents an ideal situation, whose different elements create a unique tension: on the one hand they mutually reinforce each other, and on the other they cancel each other out. Hovering against a dark, cosmic background is the sun (*Sun, Rise*), which the well-known thorns and thistles are trying to pierce or destroy. However, a white crucifix appears, hovering against a golden background (*The Baroque is Approaching*), which, compared to the previous picture, has an air of harmony and heavenly peace despite the fact that the crucifix brings in connotations of sacrifice and death. The triptych's central piece (*The Age of Change*) is a kind of synthesis of the two side pieces: the grimly bubbling cosmic space and the glittering background meet, yet the golden sun and the white crucifix touch. And the two world epochs—paganism and Christianity—are projected onto one another. (In 1995 *Baroque Quotation* would not only conjure up the baroque, but also *The Baroque is Approaching*.) The first emphasizes the cyclicalness of the universe, and considers man—whose existence is no more privileged than any other creature's—primarily part of that universe. The second raises man—the object of sacrifice—from that universe, confronts him with it, and seeks to present existence as purposeful and teleological. Day and night, self-purpose and purpose, death and salvation, cosmic absorption and quitting cosmos—such opposite pairs compose the network of tensions which makes the triptych a highly significant work.

Parallels can be drawn between this triptych and Záborszky's *Memorial for Joseph Beuys* (1990), another large-scale work, which I would call a 3D triptych, and which also sums up the output of the past years. The two large, sand-covered canvas surfaces are reminiscent of a wattle-and-daub fence. The plastic work placed in front of the diptych recalls the animal sculptures. It could be a bird or a whale, but being Beuys, it is more likely to be a hare—the Beuys action's dead participant (*How to explain pictures to a dead hare?* Düsseldorf, 1965, and the model of several plastic works of Beuys (*Two Rabbits and Easter Eggs*, *The Invincible*), Beuys, who was always fond of magic,





A három triptichonnal egy olyan kérdés fogalmazódott meg, amelyet Záborszky azóta is állandóan, műről műre föltesz. Ez a kérdés az emberi léthelyzetre, a *condition humaine*-re irányul. E műveket követően egyre gyakrabban tűnik fel műveiben az arany és az ezüst, anélkül, hogy Záborszky búcsút mondott volna a tapasztás technikájának. A transzcendenciára utaló, elvontan finom ezüst és az arany a lehető legérzékibb módon megmunkált, kézzel formázott anyagok társaságában jelenik meg (*Aranykor, Görög napsütés*). Az arany és az ezüst iránti vonzalma egyidejű a sáros, földes, homokos dolgok iránti vonzalmával. Így vall erről: „Tudatosan az építés felé próbáltam kanyarodni. Azt is mondhatom, hogy elindítottam egy új sorozatot, amelyre rávetődött az arany meg az ezüst. A fehér vakolat, amit akkor már fölvettem a képeimre, olyan volt, mint a hajnali fagy, amikor a víz ráfagy a falra, amikor még a Nap is sárgán, hidegsárgán világít. A nap sárgája és az ezüst a jéghideg képzetét kelti. Nekem ezek annyira természetes képek, bár másnak valószínűleg nem azok.”

A „fehér vakolat” ekkortájt válik Záborszky egyik legkedveltebb anyagává. A vakolatnak a technikája a tapasztást, a sarat, a kézzel való érzéki megmunkálást idézi meg, a fehérsége pedig a tisztaságot, az éteri finomságot, sőt akár a transzparen-ciát is. A papír bizonyul olyan anyagnak, amely a „fehér vakolatnak” mindkét aspektusát magában hordozza: az elvontat és az érzéket, az anyagit és az anyagtalant, a földit és a „mennyeit”. Pontosabban nem a kész papír, hanem a papír nyers masszája, amely elsősorban nem nyomtatásra, rajzolásra szolgál, vagyis hogy felvigyenek rá valamit, hanem formázásra. A papír anyagszerűsége, puhasága, alakíthatósága, valamint az, hogy száradás után kemény, merev, kéregszerű lesz: ez így együtt kiváló lehetőséget biztosított arra, hogy továbbra is alkalmazni lehessen a sárral és homokkal tapasztott művek technikáját, úgy, hogy közben egy új minőség születhessen. Néray Katalin Záborszkyról írva helytállóan jegyezte meg, hogy a papír-masszát akár úgy is lehet kezelni, ahogyan Beuys kezelte a filcet. Az 1994-es bonni ösztöndíjat követően Záborszky készített is egy papírtekercképet, *Joseph Beuys*

**Hommage à El Greco I. II. III., 1991**

320 x 100 cm

vászon, homok, fa, fémbevonat, szurok / canvas, sand, wood, metal coating, tar  
Hoffmann Gyűjtemény, Budapest

and devoted much time to shamanism throughout his lifetime, believed in the supernatural power of animals, and was convinced that, unlike people, animals could wander randomly between the different layers of existence. He held that animals assisted man in his communication with the otherworld, and consequently he saw animals not merely as living creatures, but representatives of universal chaos. In a huge installation, completed in 1987 (*Lightning Strikes a Stag Clad in a Shower of Light*) a massive block stone—not unlike Záborszky’s animal figure—is suspended from the ceiling. In Beuys the pointed stone block represents the animal and the lightning at the same time—that is, life and destruction which, in turn, creates new life. In Záborszky the animal figure is placed in front of the diptych as if it has just stepped out of it. The irregularity of the rough aperture between the two canvases gives the impression of having being violently tattered. Yet it could also be a passage between two different worlds. Moreover, if one perceives it as the female genitals, the animal standing in front of it can be regarded as a phallic creature, or something that has just popped out of this vagina. Whichever way we look at it, the background and the foreground are related in a way that brings to mind the opposite notions of rape and birth, accommodation and expulsion. The two types of acts are related, but not identical. The same tension features in the opposition between the delicate gold dust and the rough surface to which it is applied, that is, the sand-covered canvas. Moreover, the gold dust (which recalls the visual signifiers of *The Baroque is Approaching*) forms a regular geometric pattern, which is in stark contrast with the crude and archaic irregularity of the two canvases and the animal figure. Again, as if two aspects of culture were clashing: the archaic—whose crudeness radiates elementary force and primitive life—and the ethereal—which, left to rely on human planning and calculation, conjures up the spirit.

And finally, the third triptych, *Hommage à El Greco* (1991) confronts the viewer with similar questions by means of its palette and hierarchy of materials. A painter from top to bottom, Záborszky

marries gold with blue and pitch-dark colours; at the same time in his sculptural capacity he brings into being a structure that not only gives colours a painterly aspects, but also plastic qualities. The monochrome colour fields have space and depth in the same way as in the works of the great masters of so-called colourfield painting. Záborszky's monochrome, however, is superficial only; within each colour field many-many shades of the same colour appear, and the canvas base, too, comes through in many places—its sandy surface serving as a frame. Rather than being framed "properly," the individual pieces of the triptych are framed by themselves, so to speak, every detail gives the impression of being an self-sufficient, closed universe—pre-empting *Closed Space* (1997), in which space quite literally closes, and the work not only frames itself, but actually "wraps itself up." Because they comprise so many shades, the monochrome surfaces on the Greco triptych not only "colour over" this universe, but form its body as well. The trinity and the position of the three parts furnishes the work with an archaic character; and because the colours play on the theme of the 1988–89 triptych, too, they call to mind Christian culture as well. The dark hues and the gold offer ample opportunity for association; nonetheless, everything that can be assumed fits in the up-down and material-immaterial field of tension. And the blue—without going into the Christian mythology's Holy Trinity issue—has a tension-surmounting (or—summarising) effect that is peaceful and turbulent at the same time. The triptych owes its consistently closed world to the three colour fields: a world which consists of the body, the soul and the soul's soul, in other words, the spirit.



**Aranykor I. / Golden Age I, 1990**

100 x 60 x 90 cm, vászon, homok, fa, fémbevonat / canvas, sand, wood, metal coating  
Városi Művészeti Múzeum, Győr



**Aranykor II. (Káron hajója) / Golden Age II (Charon's boat), 1990**

100 x 60 x 90 cm, vászon, homok, fa, fémbevonat / canvas, sand, wood, metal coating  
Istituto per il Credito Sportivo, Roma





Görög napsütés / Greek Sunshine, 1993

100 x 100 cm

vászon, fa, homok, fémbevonat / canvas, wood, sand, metal coating

Joseph Jung Gyűjtemény, Otterstadt

*emlékére* címmel, amelyen a papír egyrészt szoborként viselkedik, másrészt viszont eredeti rendeltetésének is eleget tesz: Schlitten, Schneefall, Körper, Leid... – ezek a Beuysot idéző szavak vannak rányomva. A papír alárendelődik a szavaknak (azt mintegy „hordozza”), ugyanakkor szoborként mégis övé a végső „szó”. Másként fogalmazva: a papírtekerécsképeken a papír sajátmagát hordozva bomlik ki művé.

Az arany és az ezüst fémesen csillog, és visszaveri a fényt; a papír viszont elnyeli, puhának, képlékenynek látszik, s szinte vonzza a tenyeret, hogy megsimogassa, ellentétben a fémes felülettel, amely inkább taszítja. A kilencvenes évek elején, amikor Záborszky egyre intenzívebben kezdett foglalkozni e kétféle minőség társításával, továbbra is a festő, illetve a szobrász egymástól eltérő látásmódját és

## WHITE PLASTER

Time and again, from work to work, Záborszky puts the question raised by the three triptychs. The question concerns the condition humaine. After these works, silver and gold appeared habitually in his works, although he never bade farewell to the technique of daubing. Transcendental gold and silver cropped up in the company of the most sensually fashioned, hand-shaped materials (*Golden Age, Greek Sunshine*). Záborszky's fascination with gold and silver coincides with an attraction to muddy, soily, sandy things. "I consciously tried to make my way towards architecture," he confessed. "I might even say I launched a new series which was encroached by gold and silver. The white plaster I was applying to my pictures was like the early-morning frost, like when water freezes on the wall, and the sun only has a yellow, cold yellow glow. The sun's yellow and the silver have a frosty air. To me, these images are just so natural, though I'm aware they're probably not for anyone else."

It was roughly around this time that "white plaster" became one of Záborszky's favourite materials. The technique of plastering evoked daubing and mud and the sensual hand-crafting process; its whiteness denoted purity, ethereality, and to a certain degree, transparency. The material that best united both qualities of "white plaster"—the abstract and the sensual, the material and the immaterial, the earthly and the "heavenly"—was paper. To be precise, not ready paper, but the raw pulp which cannot be used to print or draw on, but to shape. The materiality, softness, and suppleness, of paper pulp, and the added benefit of its crusting, provided an excellent occasion to maintain the technique of daubing with mud and sand, and to generate something completely new. Katalin Néray's remark that paper pulp to Záborszky was what felt was to Beuys, is spot on. Indeed, after his Bonn scholarship Záborszky made a paper scroll picture entitled *In Memory of Joseph Beuys*, in which paper partly behaves as a sculpture, and partly fulfils its original purpose: it has the words

"Schlitten, Schneefall, Körper, Leid..." printed on it, quoting Beuys. The paper is subordinated to the words (in that it "bears" them), yet as a sculpture, it "has the last word." In other words, in the paper scroll pictures self-bearing paper unfurls into a work.

Gold and silver have a metallic glitter, and reflect light, but paper absorbs light, looks soft and pliable. Paper invites the hand to caress it, whereas a metallic surface repels the hand. In the early nineties, when Záborszky devoted more and more time to marrying these two qualities, he was applying the different viewpoints and techniques of the painter and sculptor. On the one hand he created faultlessly constructed works which exuded perfect harmony, and which, as opposed to his most significant works of the latter half of the eighties, were two dimensional again. On the other hand he sought to assert his attraction to plasticity in 2D. The techniques of impressing and printing served his goals best. The patterns created the illusion of depth even when Záborszky had used thin layers of paper. The surfaces featured a kind of negative space, which pre-empted Záborszky's *Saint Francis, Mercury, and Sunspot* series. At the same time, the gold geometric patterns on the snow-white surface create the illusion of very different space. Unlike the white grooves in the paper, the golden surface creates virtual depth, and an illusion of being in relief. It is the equilibrium of the duality of negative and positive, real and virtual space that makes these works of Záborszky's harmonious (*Pyramid and More Light*). This is, however, characteristic of his works in which the white or gold surface are "ploughed" (*Everything is Flowing, Winter in March*). Unlike the earth works, the grooves are not there to create an archaic effect, but rather, a funny experiment: how long can the surface be "damaged" before it finally loses its smoothness and perfection? The outward and inward curves are like scratched ice. As if nothingness was scratched, or nothingness scratched somethingness.

Talking about this balancing effort Záborszky said, "these convex works are on the boundary of the 'is' and the 'isn't,' since the object is not there



An denken für Joseph Beuys (Schlitten, Schneefall, Körper, Leid...), 1994  
35 x 45 cm, papír, vászon, fémbevonat / paper, canvas, metal coating  
Kunstmuseum, Bonn

technikáját alkalmazta. Egyfelől hibátlanul megszerkesztett, tökéletes harmóniát sugalló alkotásokat készített, amelyekre a nyolcvanas évek második felének meghatározó műveivel ellentétben ismét a két dimenzió volt jellemző. Másfelől a síkban is igyekezett érvényre juttatni a plaszticitás iránti vonzalmát. Erre elsősorban a nyomás és nyomtatás technikája kínált lehetőséget: a papíron mintázatok jelentek meg, amelyek időnként kifejezetten a mélység benyomását keltették, még akkor is, amikor Záborszky még csak vékony papírrétegeket alkalmazott. Egyfajta negatív tér bontakozott ki ezeken a felszíneken, némileg előlegezve a 2000-ben készült Szent Ferenc-, Higanymintázatok egy egészen másfajta tér illúzióját keltik. A fehér mélyedésektől eltérően az arany felszín virtuális mélységet teremt, s olyan illúziót kelt, mintha domborulat lenne. A negatív és pozitív, reális és virtuális tér kettősségének egyensúlyától harmonikusak az ekkori művek – mindenekelőtt a *Piramis* és a *Több fényt*. De azokról a művekről is elmondható ez, ahol a fehér és az arany felszín egyformán végig van szántva (*Minden folyik, Márciusi tél*). A földmunkáktól eltérően a karcolások itt nem annyira az archaikus hatás előidézését szolgálják, mint inkább egy különös kísérletezés képzetét keltik: meddig „röncsolható” a felszín, úgy, hogy változatlanul simaságot, tökéletességet sugalljon? A domborulatok és homorulatok olyanok, mint a végigkarcolt jég. Mintha a semmi karcolódna meg – vagy a semmi karcolná végig a valamit.

Erről az egyensúlyozásról így vall Záborszky: „A domborított látvány a van és a nincs határán mozog, hiszen a tárgy nincs ott, csak a nyoma van a papíron, az viszont hihetetlenül valóságos.” Az ekkor készült műveknek ettől a folyamatos egyensúlyozástól van keleties hatásuk. Záborszkynek az 1992-ben Japánban tett





**A tavasz kapujában / In the Gate of the Spring, 1994**

130 x 160 cm, vászon, fa, fémbevonat, olaj / canvas, wood, silver, metal coating, oil

Vincze Ágnes Gyűjtemény, Budapest

on the paper, only its impression—which is extremely realistic, however.” The works created during this period have an oriental touch from the very effort to maintain balance. Záborszky’s visit to Japan in 1992 was an excellent opportunity. Again, he visited a culture that best suited the sensibility of the moment, and which retrospectively confirmed the interests he had developed back at home. The whiteness of paper, the glitter of gold and silver, the interplay of positive and negative spaces—i.e. oriental culture and attitudes—had a liberating effect on Záborszky. Of course, his earlier bipolar perspective was manifest in his new works, too. By which I not only mean the ensemble of geometric design and spontaneous gestures—which is evident in these extremely pure works of his—but also his eternal interest in capturing the unreal in the real, the virtual in the material, and the transcendent in the immanent. It can be put down oriental influence that while earlier he highlighted the tension and conflict of these opposites, from the nineties he gradually sought to instil equilibrium and harmony. A classicisation in the very best sense was on its way in Záborszky’s art.



Die gelbe Tonne, 1994

60 x 40 cm

fém és műanyag nyomtatás, papír, fémbevonat  
metal and plastic print, paper, metal coating

utazása megint jó alkalomnak bizonyult: egy olyan kultúrát keresett fel, amely ekkori érzékenységének a legjobban megfelelt, és amely a már odahaza kialakult érdeklődését visszamenőlegesen is igazolta. A papír fehérsége, az arany és az ezüst csillogása, a pozitív és negatív terek egybejárása: a keleti kultúra és látásmód felszabadítóan hatott Záborszkyra. Vitathatatlan, hogy a korábbi bipoláris gondolkodás- és látásmód változatlanul érvényesült az ekkori munkáiban is. Nemcsak a geometrikus szerkesztésmód és a spontán gesztusok együttesére gondolok, amely ezekben a rendkívül letisztult művekben is kimutatható, hanem arra, hogy Záborszkyt mindig is foglalkoztatta, miként érhető tetten a reálisban az irreális, a materiálisban a virtuális, az immanensben a transzcendens. A távol-keleti hatással is magyarázható, hogy amíg korábban ezeknek inkább a feszültségét és konfliktusát hangsúlyozta, addig a 90-es évektől kezdve inkább az egyensúlyukra és a harmóniájukra törekedett. Egyfajta jó értelemben vett klasszicizálódás vette kezdetét ekkori munkáiban.

Ugyanakkor egy sajátos ismétlődésnek is szemtanúi lehetünk. Ha Záborszky kétdimenziós műveket készít, akkor majdnem bizonyosra vehető, hogy ezek előbb vagy utóbb a harmadik dimenzióba kezdenek kiterjeszkedni. A papírmunkákra is vonatkozik ez. Ezúttal a papír anyaga bizonyult ösztönzőnek. Minél nagyobbak lettek ezek a munkák, annál vastagabb papírra volt szükség, s ez óhatatlanul magának a papírnak a formázásához és megmunkálásához vezetett. A mű „hordozója”, a papír a mű „anyagává”, „témájává” növekedett. A papír, ahelyett, hogy nyomtattak volna rá valamit, sajátmagának lett a tárgya. A (pozitív vagy negatív) tér nem a papíron jelent meg, hanem maga a papír bomlott ki térré. Ez a tér maga is egyszerre lett pozitív és negatív, aminek eredményeként a papír elkezdte önmagát becsomagolni, s tekercsként egy újfajta plasztikusság előtt nyitott utat.

Záborszkynek a 90-es évek közepétől készült tekercsei, a hófehér, arany és ezüstös színekben sugárzó plasztikai különlegesen erős érzéki hatásúak. A szem szinte arra kényszerül, hogy tapogassa őket; nézésük közben még az ujjak is bizsergnek. Nemcsak vizuális, hanem taktilis élményt is kínálnak; s mint a plasztikákat általában, a néző Záborszky alkotásait is a legszívesebben tenyerével simítaná végig. De plasztikák ezek a művek? Festményeknek nem mondhatóak; de szobroknak sem lehetne nevezni őket. Olyanok, mint a zászlók: önmagukkal azonosak, de közben valami egészen másra is utalnak. Nevezzük jobb híján *tárgyaknak* őket. Tárgyak, melyek – a nyolcvanas évek derekán készült művekhez hasonlóan, de gyökeresen más hatás útján – éppúgy emlékeztetnek ősi leletekre, mint földöntúli lények itt felejtett, ismeretlen rendeltetésű eszközeire. Archaikus emlékek, amelyek hol olyan



benyomását keltenek, mintha emberkéz soha nem illette volna őket, hol pedig mint-  
 ha egy eljövendő, egyelőre ismeretlen kultúra előhírnökei lennének. Árad belőlük az  
 artisztikum, a „megcsináltság”. De közben valami mély személytelenség is – mint-  
 ha nem emberi kéz formálta volna így. Intimek és érzékiek, de az érzékelést  
 olyan dimenziók felé terelik, melyek minden személyességet nélkülöznek. De fon-  
 tos hangsúlyozni, hogy nem élettelenek. Inkább időtlenek. A múlt és a jövő dereng  
 föl bennük, megakadályozva, hogy a jelen pillanatnak legyenek kiszolgáltatva.



**Kisködmön / Little Vest, 1993**

70 x 50 cm

fém és műanyag nyomtatás, papír, fémbevonat / metal and plastic print, paper, metal coating

At the same time, we are witness to a unique recurrence of events. When Záborszky makes two-dimensional works, one can be almost sure that sooner or later these works will begin to spread to a third dimension. And his paper works are no exception. This time the material, paper, was the source of inspiration. The larger works he made, the thicker paper he needed, which, in turn, led to the shaping of the paper itself. The “conveyor” of his works—paper—had become the “subject matter,” the “theme” of his works. Instead of having something printed on it, paper became its own object. This (positive or negative) space did not appear on the paper; rather, the paper itself unfurled to become space in its own right. This space itself became simultaneously positive and negative, as a result of which the paper began to wrap itself, and in the form of a scroll, prepared the ground for a new type of plasticity.

The scrolls that Záborszky created after the mid-nineties are extremely sensual with their plasticity and snow-white, gold and silvery tones. The eye is forced to feel them, and our fingers tingle when looking at them. The experience they offer is not merely visual, but also tactile. And, as with plastic works in general, one would like to stroke Záborszky's works with the hand. But are they plastic works? They can scarcely be called paintings; but neither would one refer to them as sculptures. They are like flags: identical with themselves, yet signifying something quite different as well. Let us call them, for the want of a better word, objects. Objects which—similarly to Záborszky's mid-eighties' works, but under entirely different influences—are reminiscent of ancient fossils, or the peculiar, left-behind instruments of extraterrestrial creatures. They are archaic relics which now give the impression of never having been touched by human hand, and now of being the heralds of a forthcoming, yet unknown culture. They radiate artistry, indeed “artiness,” but also something deeply impersonal—as if they were not products of a human hand. They are intimate and sensual, but steer perception towards dimension that lack intimacy altogether. It has to be stressed, though, that this does not make them lifeless.



**Több fényt / More Light, 1992**  
105 x 75 cm  
fém és műanyag nyomat, papír, fémbevonat  
metal and plastic print, paper, metal coating

**Minden folyik / Everything is Flowing, 1991**  
70 x 50 cm  
fém és műanyag nyomat, papír, fémbevonat  
metal and plastic print, paper, metal coating





Handwritten text, possibly a name or date, located in the bottom left corner of the page.

Handwritten text, possibly a name or date, located in the bottom center of the page.

Handwritten text, possibly a name or date, located in the bottom right corner of the page.





**Piramis / Pyramid, 1992**

70 x 50 cm

fém és műanyag nyomat, papír, fémbevonat  
metal and plastic print, paper, metal coating

**Márciusi tél / Winter in March, 1991**

70 x 50 cm

fém és műanyag nyomat, papír, fémbevonat  
metal and plastic print, paper, metal coating





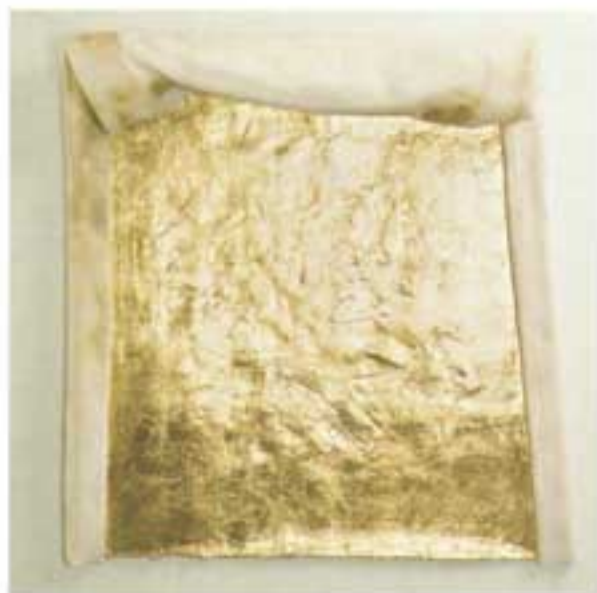
in America for

1115

University of California, Berkeley

1961



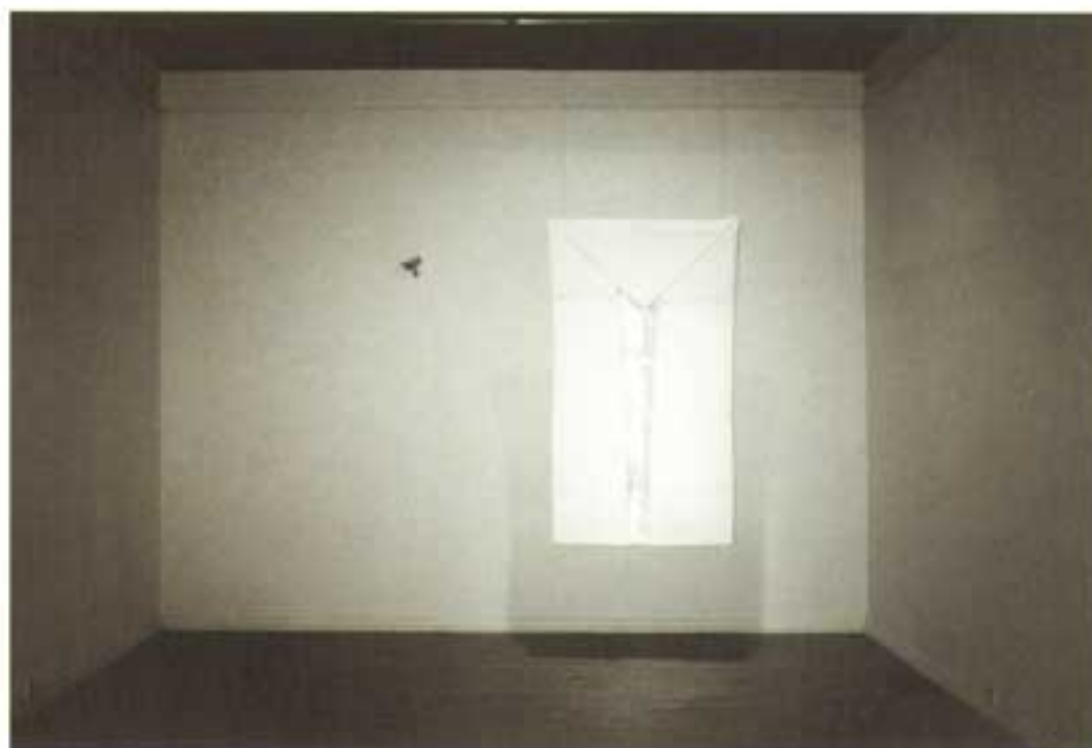


**Barokk idézet / Baroque Quotation, 1995**  
 140 x 135 cm  
 üvegszállal erősített papír, fémbevonat  
 paper reinforced with glass fibre, metal coating  
 D. Dalton Collection, Philadelphia

Timeless, yes. The past and the present emerges from them, preventing them from becoming vulnerable to the moment.

At first glance, the scrolls made of paper (reinforced with glass fibre) and gossamer metal, the scrolls have an oriental or Byzantine effect. They are distilled, extremely simple, readily understood works, just like icons. Seemingly they yield easily to the viewer. The dichotomy of personality and impersonality which nevertheless makes them complicated, is clearly visible in the appropriation of materials. In every instance the paper scroll frames or wraps itself differently. Hence the fact that one is reminiscent of a flag (*Baroque Quotation*), the other of a cradle (*Closed Space*), the third a half-drawn theatre curtain (*Stonehenge*), the fourth a gate (*The Gate of History*), the fifth a crypt (*Dream Gate*). And so on; each opens a gate to new associations.

For these works are primarily gates, through which one can enter somewhere. Or look into. Where? Let me quote Záborszky, "The window or gate in the picture opens onto a transcendental space; in other words, onto another reality outside 'real' space." On the other hand, just what exactly the other, non-visible, reality looks like can only be determined by means of the visible one. And the



**Ca d'Oro, Fészek Galéria, Budapest 1997**

Az üvegszállal erősített papírból és leheletfinom fémből készült tekercsek első pillantásra távol-keleti, vagy bizánci hatást keltenek. Letisztult, rendkívül egyszerű, könnyen befogadható művek, akárcsak az ikonok. Látszólag könnyen megadják magukat a nézőnek. A személyesség és személytelenség dichotómiája azonban, amely mégis bonyolulttá teszi őket, már e művek anyagkezelésében is tetten érhető. A papirtekercs minden esetben másként keretezi vagy burkolja be önmagát, amitől az egyik mű zászlóra emlékeztet (*Barokk idézet*), a másik inkább bölcsőre (*Bezárt tér*), a harmadik félig felhúzott színházi függönyre (*Stonehenge*), a negyedik kapura (*A történelem kapuja*), az ötödik sírkamrára (*Álomkapu*). És lehetne folytatni: mindegyik újabb asszociációk előtt nyit kaput.

Mert elsősorban kapuk ezek a művek, amelyeken át be lehet lépni valahová. Pontosabban be lehet pillantani. Hová? Záborszky szavai kíváncsognak ide: „A képen lévő ablak vagy kapu egy túlvilági térre nyílik; másképpen megfogalmazva: a »reális« téren kívüli másik valóságra.” Ám hogy milyen is ez a másik, nem látható valóság, az kizárólag a látható alapján dönthető el. Ami pedig látható, az igen összetett és sokrétű. Maguk a szerkezetek például első pillantásra hasonlítanak egymásra. Mégis, a hasonló formákat figyelve, folyamatos változékonyságnak is szemtanúi vagyunk. A méretek is müről műre módosulnak, amitől az egyik úgy hat, mintha ékszer lenne, a másik inkább fenyegető és megálljt parancsol. És természetesen a felületek megmunkálása is minden esetben eltérő: mindig másként verődik vissza a



fény, aminek következtében nincs két egyforma arany vagy ezüst sem. Van, amelyik rusztikusabb, nyersebb, s bár fénylik, mégis inkább elnyeli, semmint kibocsátja a fényt; de olyan is van, amelyik mintha kiapadhatatlan fényforrás lenne, amelyet talán nem is kell megvilágítani.

A szerkezetek, méretek, felületek és színek viszonylag szűk mezsgyét képeznek. Záborszky legújabb műveit nézve egyfajta redukcionizmus tanúi lehetünk. Ezt mégsem hoznám semmiféle elszegényedéssel kapcsolatba. Hiszen az érzékenységnek igen sokrétű változatossága figyelhető meg. Vitathatatlan, hogy korábbi műveinek – mindenekelőtt a hetvenes évek végén és nyolcvanas évek elején készült alkotásainak, melyeket a fotó, a grafika és időnként a plasztikus minőségek együttes alkalmazása jellemzett – látványvilága több réteggel rendelkezett. Néha labirintusra emlékeztető, kibogozhatatlanul összetett szerkezetűek voltak. Hozzájuk képest a mostani művek sokkal áttekinthetőbbek. De semmivel sem szegényebbek. Inkább letisztultabbak. Záborszky egyre jobban közelít egy rejtélyes centrumot, amely persze nem *látható*, de amely mégis érezhetően ott van minden művében. E centrumhoz való közeledés nélkül erre a letisztulásra, fokozódó „lényeglátásra” sem kerülhetett volna sor. De ehhez hozzá kell tenni, hogy ezeknek a munkáknak a gazdag érzékisége azt sejteti, hogy e centrumhoz csak közeledni lehet, de oda soha nem lehet megérkezni. A megérkezés azt jelentené, hogy megszűnne minden érzéki inger és impulzus – vagyis megszűnne a művészet.



Hungarian Presence, Gallery Stuki Zacheta, Varsó 1998

visible reality is highly elaborate and multi-layered. Záborszky's structure are, at first glance, similar. However, observing the similar forms, we are witness to continual changeability. The dimensions vary; this makes one work look like a piece of jewellery, and other a threatening object. And, of course the surface of the scrolls is different in each instance. They each reflect light differently, and consequently there is no identical gold or silver even. Some are more rustic or crude than others, and might glitter a bit, but absorb light on the whole; others look like inexhaustible sources of light which do not even have to be lit.

The structures, dimensions, surfaces and colours have a rather limited range. Looking at Záborszky's latest works, we can witness a kind of reductionism. I would not want to call this impoverishment. After all, these works manifest a diverse range of sensitivity. It cannot be doubted that his earlier works—of the late seventies and early eighties, in which he employed photography, graphic works, and frequently combinations of plastic features—boasted richer visual layers. Often they were labyrinth-like, and inextricably complex in structure. By comparison, his latest works are a lot more transparent. But not defective in any way. Purer, perhaps. Záborszky is getting closer and closer to a mysterious epicentre, which of course is not visible, but is tangibly present in every work of his. This purification, and ever-increasing focus could never have come about without his approaching this epicentre. It has to be added, though, that the rich sensuality of these works implies that the epicentre can only ever be approached, never reached. Arrival would mean the end of sensual stimulus and impulse—that is, art would cease.

I would therefore say that the latest works are characterised by reduced diversity. Záborszky has managed to preserve the fundamental issues of his art, the bipolar outlook, the duality of perspicacious distance and spontaneous preoccupation, while abstracting from the thematic connotations implicit in these issues. The visual consequence are evident at first glance. Záborszky's photographic collages were thematically bound, and had literary,



**Rés / Crack, 1997**

65 x 60 cm

üvegszállal erősített papír, fémbevonat  
paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Bíró-Virág Gyűjtemény, Budapest

that is, narrative implications. During the years Záborszky left thematic references behind and little by little gave way to so-called pure visual quality. He focused his attention on structure, light, colour, and surface.

Ascesis often means enrichment. Something disappears, but is not lost forever. What this means in terms of Záborszky's latest works is that their world could never have renewed, had he not been kept preoccupied with the problems inherently part of his works even back in the seventies.

In the mid-nineties Záborszky turned to plastic and visual means which followed from his previous works, but resulted completely new values. The Lascaux animal pictures or the wattle-and-daub fences had some hint of a cultural background. The scroll-pictures, however, create a Byzantine or oriental effect even though Záborszky makes no allusion to those cultures whatsoever. On the other hand, gold, silver and scrolled white paper does not require it. Certain materials do not simply refer to a culture, but convey it.

With the benefit of hindsight one might say that Záborszky would have arrived at the plastic use of pure gold, silver, and white anyway. Beyond the fact that these colours are so shiny they have no

Azt mondanám hát, hogy a legújabb műveire *redukált gazdagság* jellemző. Záborszky megőrizte művészetének alapvető kérdéseit, a bipoláris látásmódot, az áttekintő távolságtartás és a spontán belefeledkezés kettősségét, úgy, hogy közben egyre jobban elvonatkoztat e kérdésekkel óhatatlanul együtt járó tematikus utalásoktól. Ennek vizuális következményei első pillantásra nyilvánvalóak. A fotográfikák még tematikailag is kötöttek voltak; *irodalmi*, azaz narratív vonatkozásaik voltak. Az évek során Záborszky egyre jobban eltávolodott a tematikus utalásoktól, s ezzel egyenes arányban mind nagyobb teret biztosított az úgynevezett tiszta vizuális minőségeknek. Figyelmét egyre inkább a szerkezet, a fény, a szín, a felület megmunkálása kötötte le.

Az aszkézis gyakran gazdagodást is jelent. Valami eltűnik, de nem vesz el. Ami Záborszky legújabb művei esetében azt jelenti, hogy vizuálisan nem újulhatott volna meg ez a világ, ha közben nem foglalkoztatnák őt továbbra is azok a kérdések, amelyek már a hetvenes években is feltűnőek voltak a műveiben.

A 90-es évek derekán így fordul Záborszky egy olyan plasztikus és vizuális megoldáshoz, amely egész eddigi munkásságából következik ugyan, de amely mégis gyökeresen új minőséget eredményez. A lascaux-i állatképek vagy a tapasztott kerítések esetében még következtetni lehetett valamilyen kulturális háttérre. A terekcsképek viszont úgy keltenek bizánci, illetve keleties hatást, hogy Záborszky semmilyen utalást sem tesz ezekre a kultúrákra. Az aranynak, az ezüstnek, illetve a göngyölt hófehér papírnak az anyaga nem is igényeli ezt. Bizonyos anyagok nem egyszerűen utalnak egy kultúrára, hanem azt mintegy hordozzák.

Utólag visszatekintve szinte várható volt, hogy Záborszky előbb vagy utóbb eljut a tiszta arany, az ezüst és a fehér plasztikus alkalmazásához. Azon túl, hogy ezek a színek önmagukban is olyan ragyogóak, hogy nem utalnak semmire, hanem magát a ragyogást „testesítik meg”, alkímiai jelentéssel is rendelkeznek. Az alkímia terminológiájából pedig egy olyan fogalom is ide kívánczik, amelynek Záborszky művészetében a nyolcvanas évek eleje óta központi jelentősége van. Ez az *archetípus*. Mind az alkímia, mind pedig az archetípus esetében keresésről van szó. Az archetípus az emberi emlékezetben lappangó kulturális örökséget rendszerezi, s ennek nyomán segíti a pszichét a maga mélyebb rétegeinek a föl kutatásában. Mi ez a mélyebb réteg? Nem más, mint „a lélek lelke”, azaz a szellem, a pneuma. Az alkímia pedig az anyagok esetlegességeinek (az anyagi létezéssel együtt járó tisztatlanságnak) a lebontásával a legelső anyagot kutatja, a prima materiát, amely, lévén mindennek az eredete, maga nem anyagi természetű. És mi az, ami nem anyag, de



anyagot teremt? Ugyancsak a szellem, a pneuma.

Ennek nyílt keresése és érzékeltetése jellemzi a bizánci művészetet, az ikon művészetét, de a távol-keleti, mindenekelőtt japán művészetet is. Záborszky a kilencvenes években ugyanoda jutott el, ahová őelőtte már sokan mások is. Ahelyett azonban, hogy nyíltan idézné az elődeit, és nyilvánvaló reminiscenciákra hagyatkozna (ami magában rejt a stílusutáztat és az egzotizmus veszélyét), kezdettől fogva, immár negyedszázada a kortárs vizuális köznyelvet alkalmazza, a fotogramtól az absztrakt expresszionisták vagy a bécsi akcionisták festészetén át egészen az Arte Povera, az individuális mitológia vagy esetenként akár a Land Art eljárásáig bezáróan. Nem a múlt felelevenítésének romantikus gondolata foglalkoztatja, hanem a jelen mélyén rejlő gyökerek feltárása. Olyasminek a föl kutatása, ami mindenben, ami személyes, személytelen mélyréteggént ott lappang. Nem más ez, mint az előbb megnevezett szellem, amely – mint azok a kapuk, amelyekre Záborszky legújabb művei emlékeztetnek – mindent magába fogad, s épp általa gondoskodik a létező dolgok sokrétűségének a megőrzéséről, hogy ugyanazt a közöst mutatja fel mindenben.

Budapest, 2001. március

allusions at all, except perhaps shine itself, they have alchemical meaning as well. There is one alchemical term that needs to be mentioned in connection with Záborszky's post-eighties' work, and that is archetype. Archetypes classify the cultural heritage of human recollection, and by extension, help the psyche in exploring its deepest layers. What are these deeper layers, then? None other than the "soul of the soul," that is the spirit or pneuma. Alchemy seeks to reduce the contingency of matter and thus find the prima materia which, being the soul of everything, is not of material character itself. What is it that is not matter, but creates matter? Again, the answer is the spirit or pneuma.

Byzantine art, icon art, oriental, and especially Japanese art openly seek to discover and represent the spirit. In the nineties Záborszky comprehended what so many before were aware of. However, instead of directly quoting his forerunners and leaving it all to all-too-evident reminiscences (which threatens with plagiarism and egotism), he has sought for quarter of a century to employ his contemporary visual vernacular in every possible field from the photogram to the abstract expressionists, the Viennese actionists to the arte povera, individual mythology, or even land art. It is never the romantic thought of conjuring up the past that he is concerned with, but the exploration of the roots below the surface of the present. He seeks to discover something that exists as an impersonal layer in everything that is personal. That is none other than the afore mentioned spirit, which—like the gates Záborszky's latest works recall—is all-embracing, and is able to preserve the diversity of existing things by revealing the common feature in all.

March 2001, Budapest



Kiscelli Múzeum Templomtér Budapest, 1998

Tekercs / Reel, 1996  
35 x 150 cm, üvegszállal erősített papír  
paper reinforced with glass fibre  
Dr. Jeszenszky Dezső tulajdona, St. Gallen









**Puha forma / Soft Form, 1996**

50 x 80 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Lützenburger Gyűjtemény, Stuttgart





Oszlopfő / Portico, 1996

40 x 65 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating

Caratsch Gyűjtemény, Bécs / Vienna



A történelem kapuja / The Gate of History, 1996

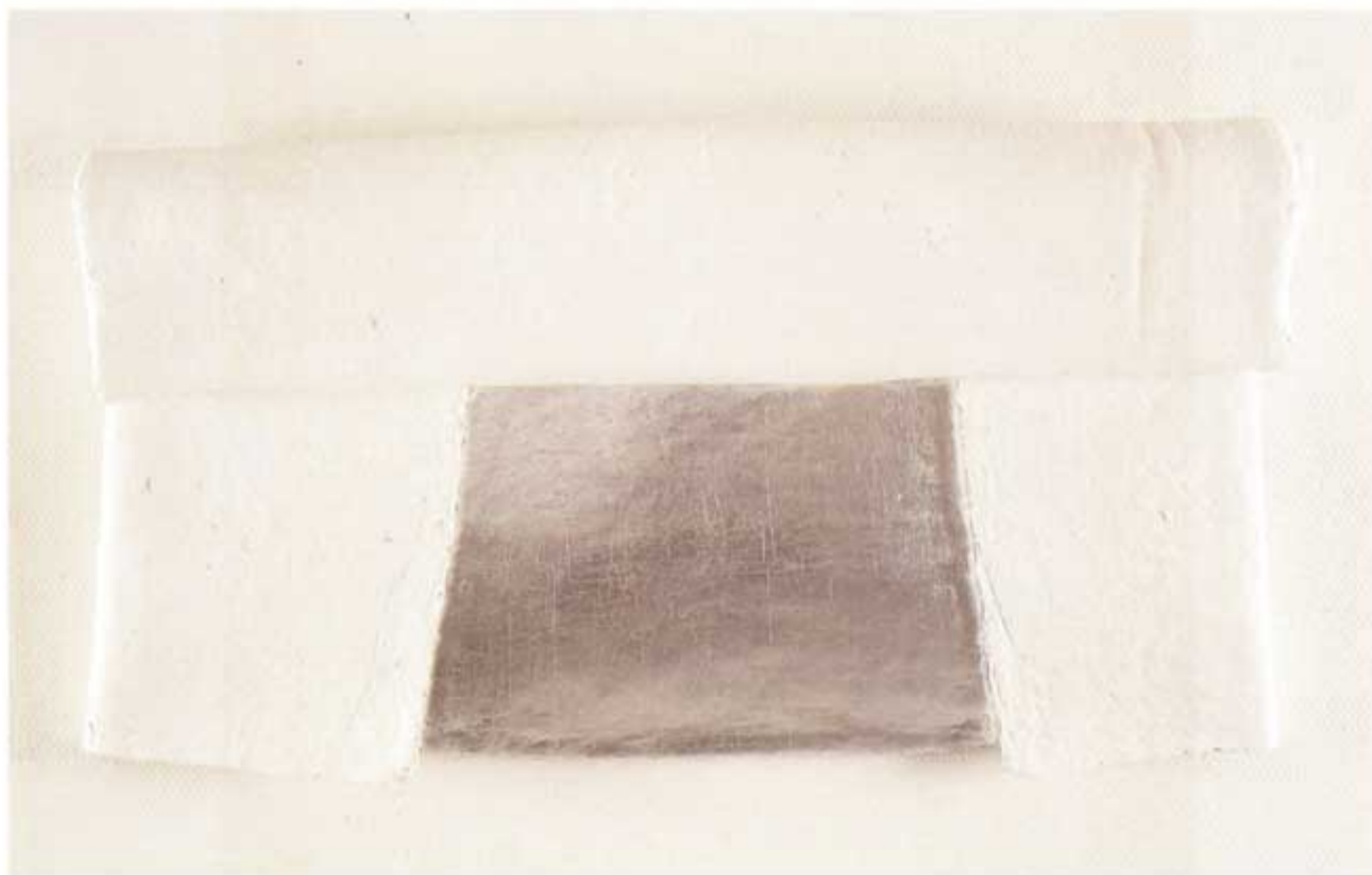
190 x 190 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Bíró-Virág Gyűjtemény, Budapest





**Kis puha forma / Little Soft Form, 1996**

40 x 40 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Paksi Modern Képtár, Paks



**Stonehenge, 1996**

50 x 80 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Vörös Mónika-Molnár István tulajdona, Budapest





Végtelenre nyíló kapu / Gate Open to Endlessness, 1997

70 x 75 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Bíró Judit-Gerő András tulajdona, Budapest



Mezopotám kapu / Gate of Mesopotam, 1997  
65 x 75 cm  
üvegszállal erősített papír, fémbevonat  
paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Yvan Goupil tulajdona, Budapest

Puha, meleg álmom / Soft, Warm Dream, 1997  
190 x 130 cm  
üvegszállal erősített papír, fémbevonat  
paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Lützenburger Gyűjtemény, Stuttgart







**Bezárt tér / Closed Space, 1997**

50 x 60 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating

C. Colin de Verdère tulajdona, Párizs





Puha párna / Soft Pillow, 1998

30 x 40 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Paksi Képtár, Paks



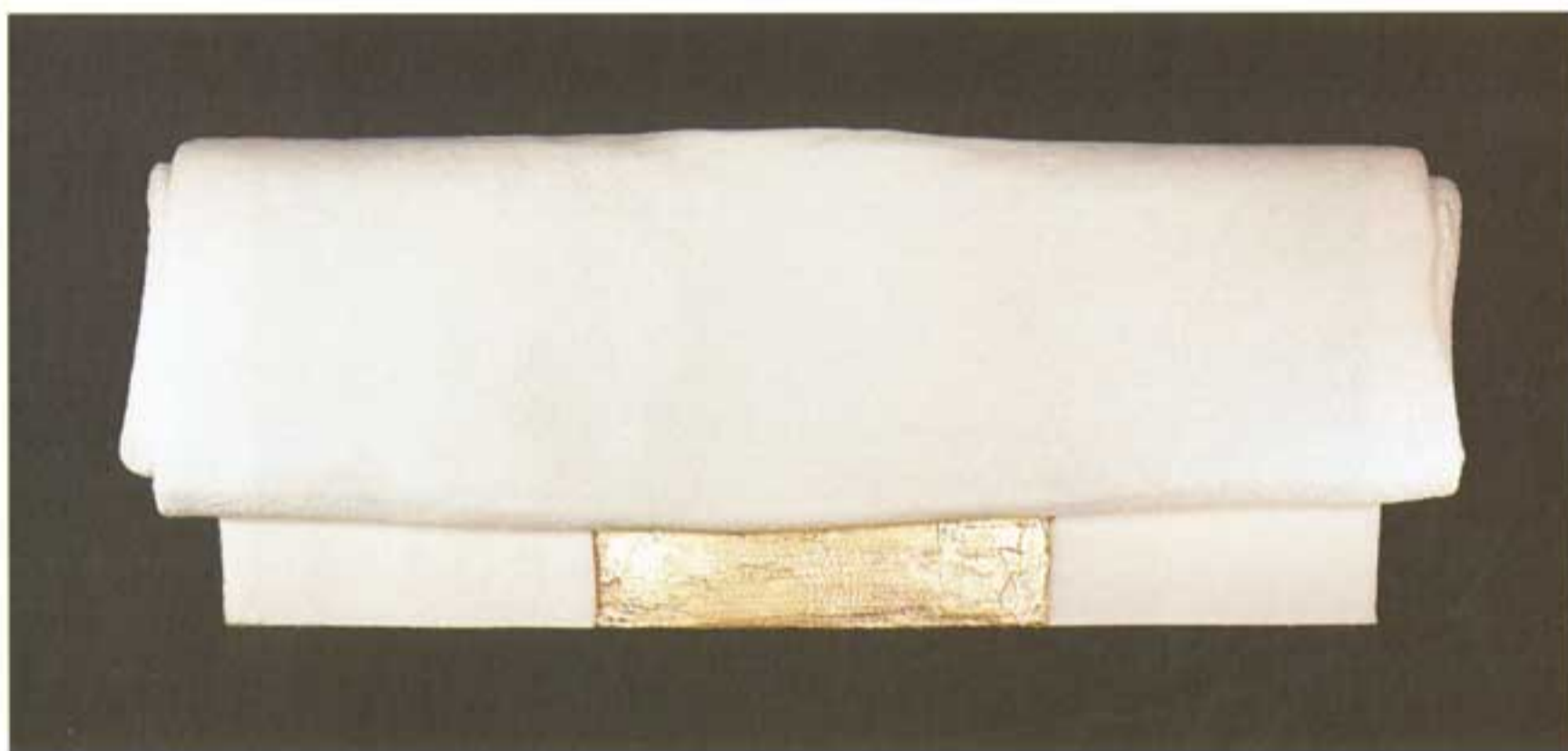
Recsegő párna / Cracking Pillow, 2000  
32 x 52 cm  
üvegszállal erősített papír / paper reinforced with glass fibre





Álomkapu / Dream Gate, 2000

76 x 74 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating  
Niklai Gyűjtemény, Budapest

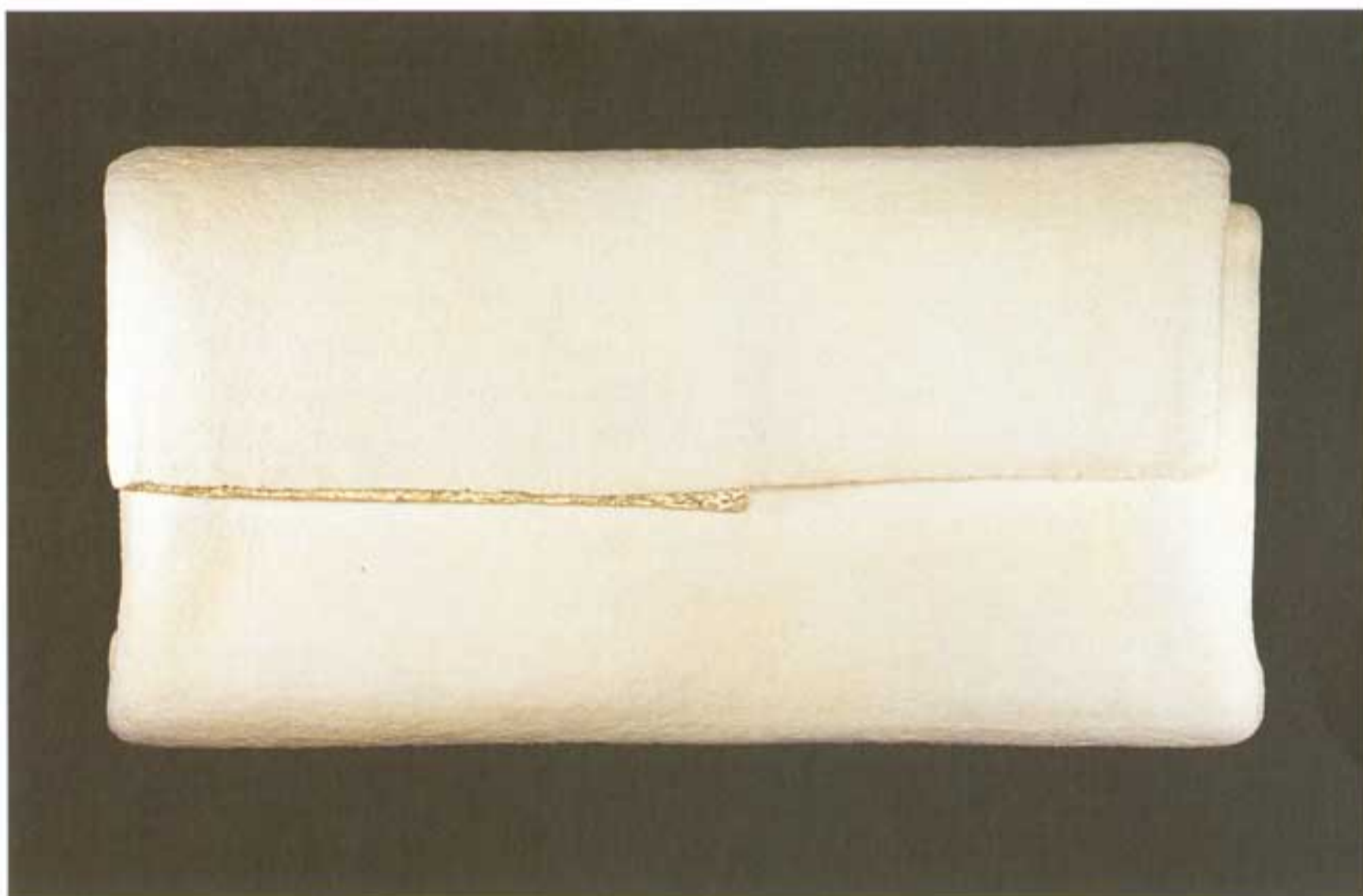


Áthidalás / Spanning over, 2001

45 x 110 cm

üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating

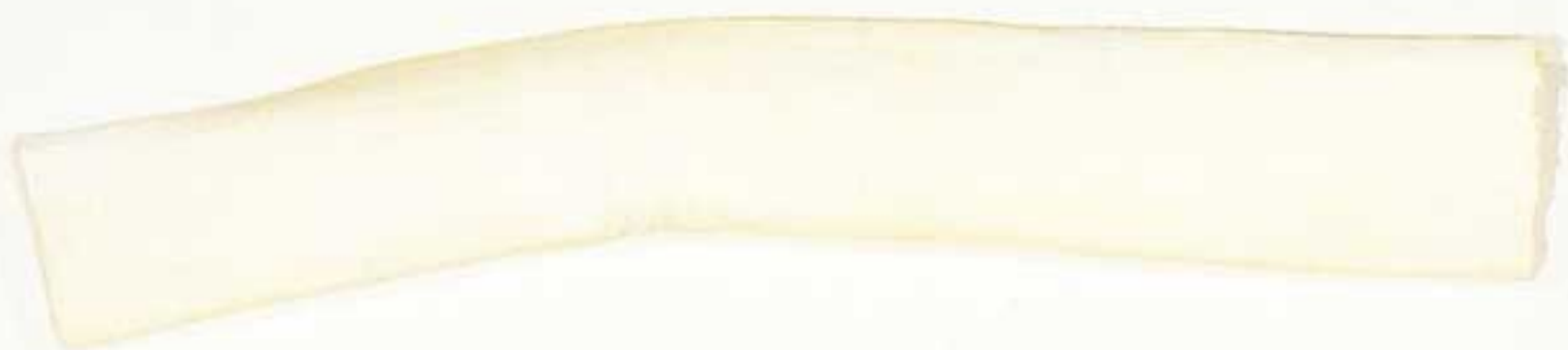




Táska / Bag, 2001

43 x 82 cm

üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating



Viszony / Relation, 2001  
160 x 160 cm, installáció  
Szobrászaton innen és túl, Műcsarnok, Budapest



JADE NIKLAI

## TISZTELET ZÁBORSZKYNAK

Huszonöt éves munkássága során Záborszky Gábort a kozmológia erői, a teológia, az emberi megismerés és a művészettörténet foglalkoztatták. A felsorolt, elsősre talán ellentmondásosnak tűnő végletek között rejtőznek a művészettel és az élettel kapcsolatos vizsgálódásai. Kevéssel azután, hogy megszerezte diplomáját a Képzőművészeti Főiskolán (1974), Záborszky kialakította elsődleges érdeklődési területét és jellegzetes, sokféle médiumra alapuló vizuális nyelvezetét. A hetvenes évek közepének Magyarországra jellemző szociális, politikai és esztétikai korlátozások mellett ez nem kis teljesítmény volt egy fiatal művész részéről. Záborszky ekkor dolgozta ki „két zsák” teóriáját, amely szerint a logikus-mechanikus formákat a *geometria* jeleníti meg a legszemléletesebben, az érzelmi-organikus asszociációkat pedig a *gestus*. A kihívás, amit a kettő ütköztetése jelentett, különféle formai és konceptuális revelációkhoz vezetett; ez jelenti művészetének gerincét, és – mint látni fogjuk – ez áll mindmáig művészetének középpontjában. Ennek alátámasztására pályájának két korszakát vizsgáljuk meg: a korai „gestus kísérleteket” (1974–79), valamint legutóbbi sorozatát, a *Tiszteleteket* (2000).

Záborszky legutóbbi sorozata, a *Tiszteletek* (2000) az alkalmazott anyagokkal – papír, műanyag, ezüst és arany – éri el hatását, illetve azokkal a filozófiai és esztétikai tézisekkel, amelyek már évtizedek óta meghatározzák munkásságát. Az „egyetlen szellem”-ből kinőtt, 22 darabos sorozatot számos formai és szimbolikus motívum köti össze. Egy matematikai pontosságú kereszthálós háttér fölött ezüst és arany gestusok oldják fel a képsíkot. Első pillantásra ezek a művek topográfiai térképekre emlékeztetnek, amelyeken realitás és hiperrealitás, sík és domború felület, szimmetria és aszimmetria összemosódnak. E műveknél meghatározó élménye volt Záborszkynek az ember holdraszállásának dokumentációja, ahol az ismeretlen fotó értelmezési lehetőségét az előre felvitt geometrikus háló adta. Mint a hatvanas években, a természetnek és a tudománynak e mátrixa ellenében konstruált Záborszky egy mindaddig ismeretlen képet. A színválasztás éppen olyan jelentős: az arany testesíti meg az alkímia által definiált univerzális igazságot, illetve az ókori civilizációk egyetemes szépségességét. Ezek a formai és tematikus jegyek egy termékeny és kalandos pálya eredményeit jelzik. Hogy megértsük a „járt utat”, meg kell vizsgálnunk, honnan indult Záborszky.



Áthatás / Interference, 1976

66 x 51 cm, szitanyomat / silkscreen print

JADE NIKLAI

## TRIBUTE TO ZÁBORSZKY

Gábor Záborszky's 25-year long oeuvre is preoccupied with the forces of cosmology, theology, human cognition, and art history. In between these extremes, which at first may seem contradictory, lie his explorations of art and life. Within a few years of graduating from the College of Applied Arts in Budapest (1974), Záborszky established his prime area of interest and defined his trademark visual vocabulary through a wide array of media. Given the social, political and aesthetic restrictions of Hungary in the mid-1970s, this was an extraordinary achievement for a young artist like Záborszky. He developed the “two bag” theory, wherein logical-mechanic notions were represented by *geometry*, and sentimental-organic associations were personified by the *gesture*. His challenge to investigate the contrast of the two led him to various formal and conceptual revelations, which—as we shall see—remain a pivotal aspect and prime achievement of his oeuvre. To illustrate this point, two epochs of his career will be





**Rétegződés / Layering, 1977**

120 x 100 cm, olaj, vászon / oil, canvas

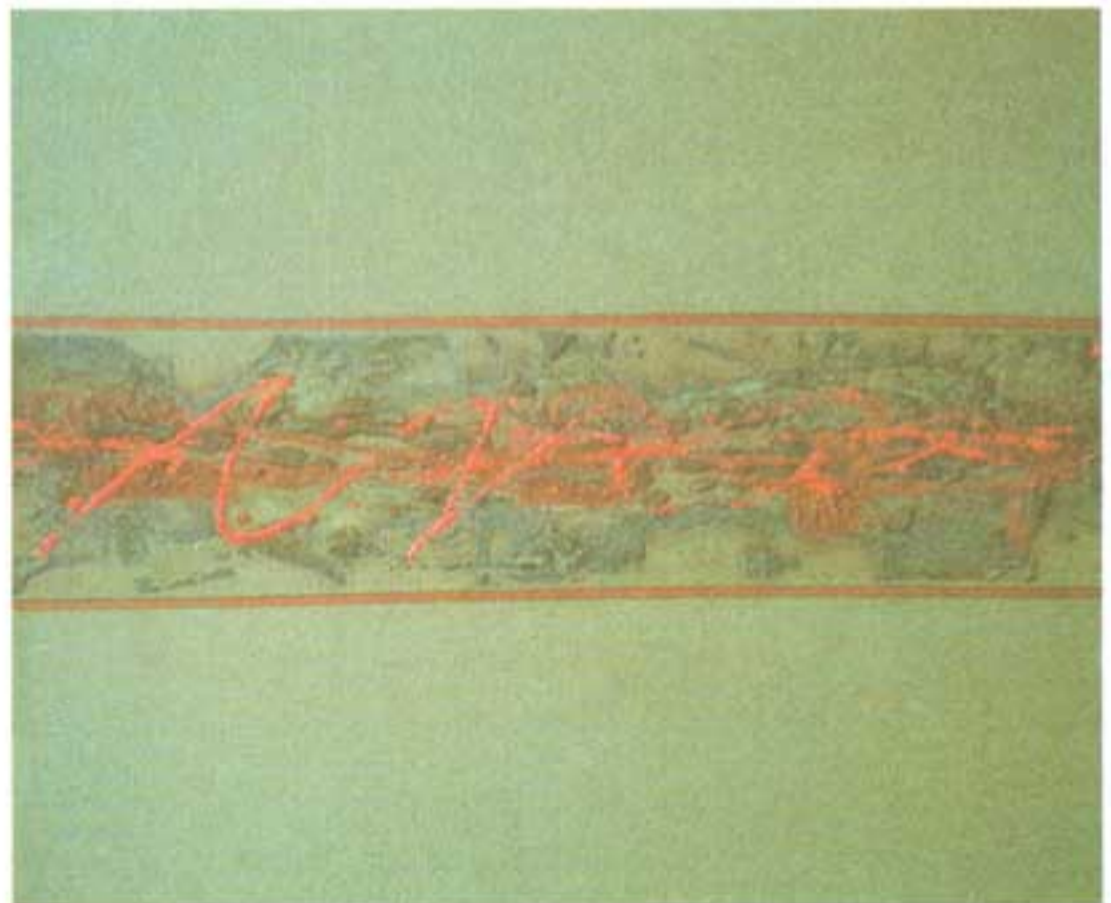
Fiatal Művészek Stúdiójának Archivuma, Budapest

considered: his early 'gestural' experiments (1974-79), and his most recent panel series, *Tributes* (2000).

The majestic appearance and magical aura of Záborszky's latest series, *Tributes* (2000), is indebted to the properties of the applied materials—paper, plastic, silver and gold—and to the philosophical and aesthetic disciplines that have prescribed his art for decades. Aspired from a 'single spirit', the 22 panels are united by several formal and emblematic features. Against a mathematically precise grid of crosses, silver and gold gestures absorb the picture plane. At first glance these compositions resemble typographical maps, wherein reality and hyper-reality, flatness and protuberance, as well as symmetry and asymmetry, immerse. Many of these works were inspired by the documentation of man's landing on the Moon: one anonymous photograph provided ample opportunity for interpretation with its geometric grid onto which the picture was taken. Like in the 1960s, it is against this matrix of nature and science that Záborszky constructs a previously unknown image.

The choice of palette is equally significant: gold is the personification of universal truth as defined

Korábbi műveinek (1975–79) esztétikai karaktere a művész anyaghasználatának eredménye. A fűrészpor használata az arany- vagy ezüstbevonattal szemben nagyban hozzájárult az 1979-ben készült szitanyomatai, az *Elmozdulás* és a *Felmért gesztus* sokrétű értelmezéséhez. Akkor, amikor a legtöbb kortársa azért küzdött, hogy megtalálja egyedi „hangját”, Záborszky képes volt túllépni a módszer és technika problematikáján azáltal, hogy nyelvezetét meghagyta egyszerűnek és feltűnően konkrétan. Az *Áthatás* (1976), egy monokróm szitanyomat volt a „két zsák” elmélet első megnyilvánulása. Azáltal, hogy a koncepciót és annak képi megjelenítését a lehetséges minimumra korlátozta, sikerült a figyelmet a vizuális jelekre irányítania, amelyek a geometria és a gesztus párbeszédét tükrözték. Ebben az értelemben Záborszky gesztusai rokonságot mutatnak a szándékosan plasztikus vizuális jelekkel, amelyek a konstruktivista, az op art, a minimalista, a hard-edge és a colour field festészet megteremtői is voltak. Ugyanakkor sokkal többek ezek, mint pusztán a művész reflexiói az absztrakt expresszionista értelemben vett „individuális automatizmusáról”, és következésképpen függetlenek a modernista, XX. századi művészettörténet romantizált, expresszív-szubjektív diskurzusától. Noha a gesztus és geometria mint pusztán téma csupán egy évig foglalkoztatta Záborszkyt (1975–76)



**Sáv / Stripe, 1977**

100 x 120 cm, olaj, vászon / oil, canvas

magántulajdon / private property



– előbbit végül a textil, utóbbit a fotográfia váltotta fel –, a „két zsák” elméletet kiterjesztette az olajfestményeire is. Ilyen például a *Rétegződés* (1977) és az *Elmozdulás* (1979) című munkája. Összefoglalva, művészete a személyes és egyetemes történelmének, szociopolitikai helyzetének, esztétikai érzékenységének, technikáinak és médiumainak konkrét és metaforikus keresztmetszete lett. Záborszky szerteágazó műveltségét és ihletforrásait figyelembe véve nyilvánvalóvá válnak vizuális nyelvezetének többértékű dimenziói. Ugyanakkor két évtizedbe telt, amíg a „két zsák” teória újra főszerepet kapott. Az *Aranypont I.–II.* 1998-as műveiben a kör jelenti a geometrikus alapot, ahogy a hetvenes években a négyszög. Ez azt sejteti, hogy színválasztás és forma szempontjából az *Aranypontok* a *Tiszteletek* előfutárai. Ez utóbbiban a ceruzával rajzolt kereszt szolgáltatja a geometrikus hátteret, az arany *gesztus* pedig – a csaknem tiszta fehér tér ellenében – újra Záborszky témájává vált. Ha ezek a lapok Roy Lichtenstein *Big Painting* című, pontmátrixos sorozatát vagy Robert Rauschenberg performatív gesztusait és statikus származékait juttatják eszünkbe, az korántsem véletlen. 1976-ban Záborszky Amerikában járt, ahol egyszerre ismerkedett meg a pop arttal, a hard-edge és a colour field festéssel. A nyugati művészet és élet minden területére kiterjedő „párhuzamos alternatívák” élményének hatására Záborszky képes volt egyrészt demisztifikálni saját status quóját, másrészt művészetének legfőbb forrásává tenni azt.

Záborszky filozófiájának megértéséhez figyelmet kell szentelnünk alkotói folyamata legfontosabb részének, a címnek. A hetvenes években olyan szemléletes címeket használt, amelyek valamiképpen a fizikai átmenetre (*Áthatás*, *Rétegződés*) vagy valamely konkrét témára (*Sáv*, *Felmért gesztus*) utaltak. Mindkét esetben a cím a művész szándékainak megszemélyesítője, és – a lapok növekvő méreteit tekintve – megelőlegezi Záborszky majdani áttérését a fekete-fehér fotográfiára és a textil reliefekre. A *Tiszteletek* sorozat hasonlóan kitágítja az értelmezés dimenzióit.

A *Tisztelet Zeffirellinek* egyértelmű utalás az olasz filmrendező 1972-ben készült, „Napfivér, Holdnővér” című mesterművére. Az Assisiben született szerzetes XII. századi életének paradigmáit Záborszky modern kori interpretációban vonultatja fel: természet – kultúra; geometria (racionalitás) – gesztus (aszimmetria); tudás – hit; anyag – mód(ozat); nap (arany) – hold (ezüst); jelenlét – távollét. Hasonlóképpen a *Higany – A panteista lét* is az anyagtalanság területét érinti, amennyiben Szent Ferencnek azt a meggyőződését testesíti meg, miszerint isten szeretete élő és élettelen dolgokban nyilvánul meg. A higany angolul „mercury”, amely a gyógyászatban használt mérgező, cseppfolyós fémet jelenti, és amely Mercurius római istenről



Elmozdulás / Displacement, 1979  
65 x 47 cm  
szitanyomat / silkscreen print

by alchemy and of universal beauty as ancient civilisations had propagated for centuries. These formal and thematic developments indicate the achievements of a productive and adventurous career. Thus to understand 'the road well traveled', we must first realise Záborszky's point of departure.

The aesthetic features of Záborszky's earlier works (1975-79) are the achievement of his literal appropriation of various materials. The application of sawdust, as opposed to gold and silver plating, is responsible for the multi-layered quality of his 1979 silk-prints, *Displacement* and *Surveyed Gesture*. At an early stage when most of his contemporaries were still struggling to find their individual "voices," Záborszky was able to move beyond the concerns of method and technique by retaining his visual vocabulary simple yet strikingly concrete. *Interference* (1976), a monochromic silk-print, is one of the earliest manifestations of his "two bag" theory. By keeping the concept and the illustrative result to a bare minimum, focus was directed at the visual signifiers, which reflected the dialogue between geometry and gesture. In this sense, Záborszky's gestures parallel the conscious, deliberately plastic visual signifiers that conceived Constructivist, Op Art, Minimalist and Hard-edge-

colour paintings. At the same time, they are more than mere reflections of the artist's 'individual automatism', as Abstract Expressionism propagated, and are therefore liberated from the romanticised expressive-subjective discourse of Modernist 20th century art history. Although gesture and geometry as pure subject matter preoccupied Záborszky only for a year (1975-76)—the former was eventually replaced by drapery and the latter by photography—the "two bag" theory extended to oil and graphic works, such as *Layering* (1977) and *Displacement* (1979). In short, his art became the literal and metaphorical cross-section of his personal and greater history, socio-political position, aesthetic sensibilities, techniques, and media. Given the diversity of Záborszky's education and sources of inspiration, the multi-leveled dimension of his visual vocabulary becomes evident. Nevertheless, it took two decades for the "two bag" theory to take primacy once more. In *Golden Point I and II* (both dated 1998), the circle becomes the geometric basis, much like the square was in the 1970s. This implies that in terms of palette and form, the *Golden Points* became the precursors of *Tributes*. In the latter, the penciled cross became the geometric background and the gold gesture, juxtaposed against an almost pure white space, became the subject matter once again. If these panels recall Roy Lichtenstein's *Big Painting* series with their matrix of dots, or Robert Rauschenberg's performative gestures and their static residues, it is no coincidence. In 1976 Záborszky traveled to America, where he acquainted Pop Art and Hard-edge-colour painting simultaneously. By experiencing the 'parallel alternatives' that the West had to offer in all aspects of art and life, Záborszky was able to demystify his own status quo, and thus use it as a prime source of his own art.

In asserting Záborszky's philosophy, we must consider one of the most integral aspects of his creative process, the title. In the 1970s, he used pro-active words referring to physical transition (*Interference, Layering*), or to specific subject matter (*Strip and Surveyed Gesture*). In both circumstances the titles personified the intention



**Aranypont I. / Golden Point I, 1998**

74 x 54 cm, aranyozott műanyag papíron / gilded plastic, paper  
TIARA Rt, Budapest

kapta a nevét. Másrészt azonban, kozmikus értelemben a Mercury (Merkúr) a naprendszer legkisebb bolygója, és egyben annak az amerikai űrhajónak is a neve, amely a hatvanas évek közepén sikeresen tette meg a föld körüli pályát. Nem meglepő tehát, hogy a *Tiszteletek* sorozat egyes darabjainak textúrája a hold felszínét idézi. Bár a *Tiszteletek* darabjainak címadását nem valamely esemény vagy dolog ihlette, hanem egy metafizikai forrás (Szent Ferenc története) valamint egy másik kreatív médium (a mozi, Zeffirelli értelmezésében)\*, mégis kulcsfontosságúak Záborszky „két zsák” teóriája szempontjából.



of the artist and given the increasing size of the panels, pre-empted Záborszky's imminent move to black-and-white photography in the late 1970s, and to drapery-cast reliefs in the 1980s. Similarly, the titles of the *Tributes* series invite an 'other' dimension of interpretation.

The panel entitled *Tribute to Zeffirelli*, is an indisputable reference to the Italian film director's 1972 masterpiece, "Brother-Sun, Sister-Moon", The paradigms that prescribed the life of this 12th century Assisi born monk, are also conferred in Záborszky's modern-day interpretation: nature—culture; geometry (rationality)—gesture (asymmetry); knowledge—faith; matter—manner; sun (gold)—moon (silver); presence—absence. Similarly, the panel *Mercury—The Pantheist Existence*, refers to a sphere of immateriality, as it embodies Saint Francis' belief that the love of god manifests in the form of animate and inanimate objects. The term 'mercury' is most commonly understood as a toxic metal used in medicine, as it inherited the name of the Roman god of medicine. In a cosmic sense, however, Mercury is acknowledged as the smallest planet in the solar system, which also became the name of the first American spacecraft to achieve a successful orbit in the mid-1960s. It is therefore no surprising, that the textural quality of certain works of *Tributes* recall the surface of the moon. Although the individual titles of *Tributes* were inspired not by an action or a thing, but by a metaphysical source (the story of Saint Francis) and another creative medium (cinematography as defined by Zeffirelli), they are pivotal aspects of Záborszky's "two bag" theory. To truly understand the intention of Záborszky, it is imperative to analyse his present art in light of his past achievements. Thus by maintaining focus on the inter-relationship of geometry and gesture, he was able to extend his philosophy to more innovative and multi-layered levels of creation and appreciation. Despite the considerable change in materials and technique, *Tributes* is an homage to his 1970s era, and by extension, to his "two bag" theory. Whilst the comparison of these two epochs intrinsically invites a semantic reading, we must not forget the artist's prime intention: to literalise the

Záborszky megértéséhez meg kell vizsgálnunk jelenlegi munkáit a múltban elért eredményeinek tükrében. Azáltal, hogy a geometria és a gesztus kettősségének összefüggéseit vizsgálta, képes volt filozófiáját az alkotás és a megérett innovatívabb és többértékű színjére kiterjeszteni. Az anyaghasználat és a technika jelentős változásai ellenére a *Tributes* valóban tisztelőadás a hetvenes éveknek és egyúttal a "két zsák" teóriájának is. Annak ellenére, hogy a két korszak összehasonlítása természetesen fogva szemantikai értelmezésre sarkall, nem szabad elfelejtenünk a művész elsődleges szándékát: hogy szó szerint kövesse a mechanikus-geometrikus



Aranypont II. / Golden Point II, 1998  
 74 x 54 cm, aranyozott műanyag papíron / gilded plastic, paper  
 TIARA Rt, Budapest

Záborszky megértéséhez meg kell vizsgálnunk jelenlegi munkáit a múltban elért eredményeinek tükrében. Azáltal, hogy a geometria és a gesztus kettősségének összefüggéseit vizsgálta, képes volt filozófiáját az alkotás és a megérett innovatívabb és többértékű színjére kiterjeszteni. Az anyaghasználat és a technika jelentős változásai ellenére a *Tributes* valóban tisztelőadás a hetvenes éveknek és egyúttal a "két zsák" teóriájának is. Annak ellenére, hogy a két korszak összehasonlítása természetesen fogva szemantikai értelmezésre sarkall, nem szabad elfelejtenünk a művész elsődleges szándékát: hogy szó szerint kövesse a mechanikus-geometrikus

dialogue between the mechanic-geometric and biological-romantic forces. Záborszky's panels are therefore fields of mediation, where the viewer-participant, the artist and the visual signifiers are able to interact: to contradict or compliment each other, or simply to exist side-by-side. Indeed, his oeuvre is the meeting point of nature, science and faith, much like the "transcendental objectivism" of Piet Mondrian and Kazimir Malevich had anticipated. Whether one chooses to appreciate the formal or metaphoric qualities of Záborszky's pictures, they are the indisputable creations of a modern-day alchemist. By reinterpreting materials and metaphysical notions, the artist defines the visual vocabulary of the future and disputes our era's hasty judgement, that panel painting is outdated. For an absolute completion of the *Tributes* series, however, a final element awaits to be conceived—a panel entitled *Tribute to Záborszky* from an equally extraordinary artist-prophet.

Ápril 2001, New York

\* This is not to say that literature, as a source of influence was new to Záborszky's art. In fact, Záborszky's collage series was the praised winner of The Petőfi Literary Museum's competition in 1983, which sanctioned visual tributes to Hungarian literature's greatest forefathers: Radnóti, Babits, and Kosztányi.

és a biológiai-romantikus erők párbeszédét, Záborszky lapjai ennél fogva közvetítő mezők, amelyek lehetővé teszik a néző-résztevő, a művész és a vizuális jelek interakcióját: megcáfolhatják vagy kiegészíthetik egymást, avagy egyszerűen élhetnek egymás mellett. Záborszky munkássága valóban a természet, a tudomány és a hit találkozóhelye, amely sok tekintetben emlékeztet a Piet Mondrian és Kazimir Malevich által megjósolt „transzcendentális objektivizmusra”. Akár a formai, akár a metaforikus sajátosságait nézzük, Záborszky munkái vitathatatlanul a modernkori alkimista alkotásai. Az anyagok és a metafizikai ideák újrafogalmazása révén a művész a jövő vizuális nyelvezetét definiálja, és megkérdőjelezi korunk elhamarkodott ítéletét, miszerint a táblakép festészet kiment volna a divatból. A *Tiszteletek* sorozat abszolút befejezése azonban megkövetelné egy végső darab megalkotását — *Tisztelet Záborszky-nak* címmel, egy hasonlóan különleges képességű művész-prófétától.

New York, 2001. április

\* Ez a fajta ihletforrás nem új Záborszky művészetében. Már a 80-as évek közepén jelentős és díjnyertes kollázssorozatai készültek, egyfajta „vizuális tiszteletadás”-ként a Petőfi Irodalmi Múzeum Radnóti, Babits, Kosztolányi pályázataira.





Tisztelet Zeffirellinek (Nappivér, Holdnővér) I.  
Tribute to Zeffirelli (Brother-Sun, Sister-Moon) I, 2000.  
105 x 70 cm, vegyes technika / mixed media



Tizsület Zeffirellinek (Nappivér, Holdnővér) II.  
Tribute to Zeffirelli (Brother-Sun, Sister-Moon) II, 2000.  
105 x 70 cm, vegyes technika / mixed media





Tisztelet Zeffirellinek (Napfivér, Holdnővér) III.  
Tribute to Zeffirelli (Brother-Sun, Sister-Moon) III, 2000.  
105 x 70 cm, vegyes technika / mixed media



Higany – A panteista lét I. / Mercury – The Pantheist Existence I, 2000  
105 x 70 cm  
vegyes technika / mixed media





Higany – A panteista lét III. / Mercury – The Pantheist Existence III, 2000  
105 x 70 cm  
vegyes technika / mixed media

## ÉLETRAJZ

- 1950 április 17-én született Budapesten  
1974 Diplomát kap a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán, majd posztgraduális képzésben vesz részt, melyben a grafikai és murális technikákat tanulja  
1977–1980 Derkovits-ösztöndíjas  
1980–A Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola tanára  
1982 A VI. Norvég Nemzetközi Grafikai Biennálén a zsűri díját kapja egy régi technika újszerű felhasználásáért  
1983 Részt vesz Gradoban a „Grafika fémlemezről” című kongresszuson  
1987 Bodó Katalinnal megalapítja a Z/ART Alapítványt  
1988 A Kunstgewerbe Schule Basel és az Akademie Graz vendége  
1989–1995 A Magyar Iparművészeti Főiskola adjunktusa  
1992 Részt vesz a budapesti IAPMA kongresszuson  
1993 Bonnban dolgozik a város ösztöndíjasaként  
1995 Munkácsy-díjat kap  
Részt vesz a kiotói Nemzetközi Papír Szimpóziumon  
1996 München város ösztöndíjasa  
A Z/ART Alapítvány egyik alapítója a budapesti Kortárs Művészeti Múzeumnak  
1999 A Philadelphiai Művészeti Egyetem vendége

## BIOGRAPHY

- 1950 17th April, Budapest  
1974 Diploma in painting at the Hungarian Academy of Fine Arts. Postgraduate studies in graphic and mural techniques  
1977–1980 Derkovits Scholarship  
1980–Teacher at the Arts and Crafts Secondary School  
1982 Award at the 6th Norwegian International Biennial of Graphic Art for the innovative use of an old technique.  
1983 Participation in the “Graphic work from sheet metal” congress at Grado  
1987 Founds Z/ART Foundation, together with Katalin Bodó  
1989 Guest at the Kunstgewerbe Schule Basel and the Akademie Graz  
1989–1995 Senior lecturer at the Hungarian Academy of Applied Arts  
1992 Participation in IAPMA congress in Budapest  
1993 Working in Bonn on a municipal scholarship  
1995 Receives Munkácsy Award  
Participates in the International Paper Symposium at Kyoto  
1996 Scholarship awarded by the city of Munich  
Z/ART Foundation is founding member of the Budapest Museum of Modern Art  
1999 Guest at the University of Art, Philadelphia

## EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK SOLO EXHIBITIONS

- 1976 Kandó Kálmán Főiskola, Budapest  
1977 Stúdió Galéria, Budapest  
Galeria Sztuki, Torun  
Galeria Wola, Varsó

- 1978 Fészek Művészklub, Budapest  
Uitz Terem, Dunaújváros  
1980 Magyar Kulturális Intézet, Varsó  
Nemzetközi Sajtóklub, Cestohova  
Stúdió Galéria, Budapest  
1981 Kéri Ádám, Nádler István, Záborszky Gábor  
Aktuel Art Gallery, Stockholm  
El Kazovszkij, Záborszky Gábor  
Pécsi Galéria, Pécs  
Borbás Klára, Halász Károly, El Kazovszkij,  
Záborszky Gábor  
Ifjúsági Ház, Paks  
Madrowski, Sambelán, Záborszky  
Galerie Slavia, Bréma  
Almássy Aladár, Záborszky Gábor  
Szombathely  
Hat új Záborszky kép  
Fiatal Művészek Klubja, Budapest  
Barabás Márton, Záborszky Gábor  
Madách Galéria, Vác  
1982 Bástya Galéria, Budapest  
1983 Új szembilizás II.  
Borbás Klára, El Kazovszkij, Kelemen Károly,  
Záborszky Gábor  
Óbudai Pincegaléria, Budapest  
Magyarok a Párizsi Biennálén  
Banga Ferenc, El Kazovszkij, Záborszky Gábor  
Műcsarnok, Budapest  
1985 Lágymányosi Galéria, Budapest  
1986 Barabás Márton, Romvári János, Záborszky  
Gábor  
Atrium Hyatt Hotel, Budapest  
1987 Megyei Könyvtár, Békéscsaba  
A föld meséi  
Dorottya Utcai Kiállítóterem, Budapest  
1988 A védtelen elem  
Buczkó György, Paizs László, Wagner János,  
Záborszky Gábor  
Fészek Galéria, Budapest  
1990 A változás kora  
Vigadó Galéria, Budapest  
Pandora Galéria, Badacsony-tomaj  
1991 Aranykor  
INART Galéria, Budapest  
1992 Aranykor  
Pécsi Kisgaléria, Pécs  
Szirtes János, Záborszky Gábor  
Spicchi dell'Est Galeria d'Arte, Róma  
1993 Új képek  
Pandora Galéria, Budapest

- 1994 Soul & Nature  
Jiro Okura, Záborszky Gábor  
Dorottya Utcai Kiállítóterem, Budapest  
Művelődési Ház, Nagyatád  
Úveg és papír  
Buczkó György, Záborszky Gábor  
Fészek Galéria, Budapest  
1995 Papírmunkák  
Galerie Gaudens Pedit, Lienz  
Karácsonyi kapuk  
Pandora Galéria, Budapest  
1996 Papírmunkák  
Palmenhaus Atelier Villa Waldberta, Feldafing  
Lélek és természet  
Jiro Okura, Záborszky Gábor  
Collegium Hungaricum, Bécs  
VAM Design Galéria, Budapest  
1997 Ca'd'Oro  
Sóvárad Valéria, Záborszky Gábor  
Fészek Galéria, Budapest  
Darált pénz  
Rozsics István Galéria, Budapest  
CRYC Galéria, Luxemburg  
Barry Parker, Záborszky Gábor  
Rätz Galéria, Budapest  
Paul Wallner, Gábor Záborszky  
Kempinszki Gallery, Budapest  
1998 Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum  
Templomtér, Budapest  
Rätz Galéria, Budapest  
2000 Fehér László, Marta Stamenov, Záborszky  
Gábor  
Gutenberg Kastély, Weiz  
Magyar Fotográfusok Háza, Budapest  
Panteista lét  
Rozsics István Galéria, Budapest

## CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK GROUP EXHIBITIONS

- 1976 Miskolci Téli Tárlat  
Miskolci Galéria, Miskolc  
Fiatal Képzőművészek Stúdiója kiállítás  
Műcsarnok, Budapest  
1977 Studio der Junge Künstler  
Stadtsparkasse, Duisburg  
1978 Société des Artistes Independants  
Grand Palais, Párizs  
Művészeti pályázatok  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest  
Jubileumi Stúdió kiállítás 1958-78  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest  
Maros Menti Művésztelep kiállítása  
Makó



1979 X. Országos Grafikai Biennálé Miskolci Galéria, Miskolc	1982 World Art Post Fészek Galéria, Budapest	Interart '84 Targi Sztuki, Poznan
13. Mednarodni Graficni Biennale Moderna Galerija, Ljubljana	Stúdió '82 Műcsarnok, Budapest	9. Országos Akvarell Biennálé Eger
Stúdió '79 Pécsi Galéria, Pécs	Hagyomány I. „Művészetről” Pataky Galéria, Budapest	Stúdió '84 Hungexpo, Budapest
Határesetek Iparművészeti Múzeum, Budapest	Fotóhasználat a grafikában Óbudai Galéria, Zichy-kastély, Budapest	World Print Four Tacoma Art Museum, Washington D.C Anchorage Historical and Fine Arts Museum, Anchorage Edison Community College Gallery Ft. Myers, Myers The Art Museum and Galleries California State University Long Beach University of Southern Mississippi, Hattiesburg El Paso Museum of Art, El Paso
1980 Stúdió '80 Műcsarnok, Budapest	Hagyomány II. Lajos Utcai Kiállítóház, Budapest	L'Art Hongrois Contemporain Espace Pierre Cardin, Paris
Ungarische Ausstellung für Bildende Kunst und Kunstgewerbe Wilhelmsheven	International Impact Art Festival Municipal Museum of Art, Kyoto	International Impact Art Festival Municipal Museum of Art, Kyoto
II. Międzynarodowe Biennale Grafiki Pawilonie Wystawowym, Krakow	6. Norske Internasjonale Grafikk Biennale Fredrikstad Bibliotek, Fredrikstad	1985 4 <sup>th</sup> International Print Biennale Slua Hall, Listowel The Bell Table Arts Centre, Limerick Bank of Ireland, South Mall, Cork Nun's Island Arts Centre, Galway
Intergrafia '80 Katowice	12. Biennale de Paris Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris	Tradíció és jelen Fészek Galéria, Budapest
International Impact Art Festival Municipal Museum of Art, Kyoto	1983 International Impact Art Festival Municipal Museum of Art, Kyoto	International Impact Art Festival Municipal Museum of Art, Kyoto
La Biennale Arti Visive XXXIX. Giardini de Castello, Venice	I.Szegedi Táblaképfestészeti Biennálé Móra Ferenc Múzeum Képtára, Szeged	Új szenzibilitás III. Budapest Galéria Kiállítóháza, Budapest
1980. évi Velencei Biennálé stúdiós résztvevői Stúdió Galéria, Budapest	Szín – tézis – próba Dorottya Utcai Kiállítóterem, Budapest	Gegen das Apokalyptische in unserer Zeit Kunst als einigung in den Frieden Untere Rathaushalle, Bremen Kleines Augusteum, Oldenburg
Miskolci Téli Tárlat Miskolci Galéria, Miskolc	Premio Internazionale Biella per l'incisione Citta degli Studi, Biella	13. Országos Grafikai Biennálé Miskolci Galéria, Miskolc
Pasztikus képek, képszerű pasztikák Pécsi Galéria, Pécs	XII. Országos Grafikai Biennálé Miskolci Galéria, Miskolc	Stúdió '65 Ernst Múzeum, Budapest
Mai magyar képzőművészek József Attiláról Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest	Stúdió '83/2 Ernst Múzeum, Budapest	16. Mednarodni Graficni Biennale Moderna Galerija, Ljubljana
1981 2. Biennale der Europäischen Grafik Baden-Baden	World Print Four Museum of Modern Art, San Francisco	Kosztolányi (képzőművészeti pályázati) Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
Současna Madarska Grafika Praha	15. Mednarodni Graficni Biennale Moderna Galerija, Ljubljana	1986 Eklektika '85 Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Donated Works Museum of Contemporary Art, Skopje	1984 Triennale europea dell'incisione Palazzo Regionale dei Congressi, Grado	1987 Ónarcképek Budapesti Galéria Kiállítóháza, Budapest
Stúdió '81 Ifjúsági Ház, Szeged	8th British International Print Biennale Cartwright Halle, Bradford	Bélyeg képek Szépművészeti Múzeum, Budapest
Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége I. (Festészet) Budapesti Történelmi Múzeum, Budapest	C.P.56 Stedelijk Museum Het Toreke, Tienen	Graphica Atlantica Ksarvalsstadir, Reykjavik
Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége II. (Grafika) Budapesti Történelmi Múzeum, Budapest	Hasonlatok Fészek Galéria, Budapest	XIV. Országos Grafikai Biennálé Miskolci Galéria, Miskolc Tampere Antwerpen
Új szenzibilitás I. Fészek Galéria, Budapest	7. Norske Internasjonale Grafikk Biennale Fredrikstad Bibliotek, Fredrikstad	Premio Internazionale Biella per l'incisione Palazzina della Societa per le Belle Arti Expositone Permanente, Milano
XI. Országos Grafikai Biennálé Miskolci Galéria, Miskolc	Intergrafik '84 Ausstellungszentrum am Fernsehturm, Berlin	
II. Międzynarodowe Triennale Rysunku Muzeum Architektury, Muzeum Historyczne, Wroclaw	„Anyag” Fényes Adolf Terem, Budapest	
14. Mednarodni Graficni Biennale Moderna Galerija, Ljubljana	10. Międzynarodowe Biennale Grafiki Pawilonie Wystawowym, Krakow	
International Print Show Gallery U. Nagoya		

Zeitgenössische bildende Kunst aus Ungarn Galerie der Künstler, München	L'Art Contemporain Hongrois Freyding-Merlebach	Hommage à Vaszary Vármúzeum, Tata
Új szenzibilitás IV. Pécsi Galéria, Pécs	Kép '90 Műcsarnok, Budapest	II. Nemzetközi Grafikai Biennálé Vastuskő-ház, Győr
25. Alföldi Tárlat Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba	Art Fair Convention Center, New York (Szentendrei Műhely Galériával)	Solstizio d'Estate Erdély, Július, Sugár, Szirtes, Záborszky Centro Direzionale Alitalia, Roma
17. Mednarodni Graficni Biennale Moderna Galerija, Ljubljana	Euro-Assien Biennial, Ankara	XVII. Országos Grafikai Biennálé Miskolci Galéria, Miskolc
1988 Tavasz Tárlat Műcsarnok, Budapest	1991 Budapest Art Expo Szállás utca 4., Budapest	Art Hamburg (Spicchi dell'Est Galériával) Hamburg
IV. Országos Rajz Biennálé Salgótarján	Metafora Pécsi Galéria, Pécs Kennesaw Art Center, Atlanta	Oxigén Biennálé Alapítvány gyűjteménye Egyházmegyei Kincstár, Győr
Making Links Off Centre Gallery, Bristol	16. Országos Grafikai Biennálé Miskolci Galéria, Miskolc	1994 Budapest Art Expo Hungexpo, Budapest
Mostra Internazionale di Grafica Catania	Hommage à El Greco Szépművészeti Múzeum, Budapest	1st Egyptian Print Triennale National Centre for Fine Arts, Giza
1989 15 <sup>th</sup> International Independante Exhibition of Prints Prefectural Gallery, Kanagawa	XXVII. Alföldi Tárlat Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba	'94 Tavasz Gábor, Kis-Tóth, Klimó, Nádler, Soós, Záborszky Pandora Galéria, Budapest
Kunst Heute Ungarn Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen	Első Japán-Magyar Grafikai Kiállítás Kultur Centrum, Kamijamada-cso	I. Országos Színesnyomat Grafikai Kiállítás Művészetek Háza, Szekszárd
„Judith” Francia Intézet, Budapest	Zászlók '91 Fészek Galéria, Budapest	Tavaszi Tárlat Petőfi Csarnok, Budapest
5 <sup>th</sup> International Print Biennale Varna	Zeitgenössische Ungarische Kunst in Österreichischen Privatsammlungen in Rahmen des "Europäischen Forum Alp Bach" Galerie Synthese, Alpbach	Fény-Hang-Szín-Tér, Kortárs Művészeti Fesztivál Intercisa Múzeum, Dunaújváros
15. Országos Grafikai Biennálé Miskolci Galéria, Miskolc	1992 Galériamegnyitó (Gábor, Kis-Tóth, Klimó, Nádler, Soós, Záborszky) Pandora Galéria, Budapest	Marosmenti Művésztelep Kiállítása Móra Ferenc Múzeum, Szeged Pécsi Galéria, Pécs
Feltámasztott mimézis Görög Templom, Vác	Budapest Art Expo (Pandora Galériával) Közgazdaságtudományi Egyetem, Budapest	Kék Madár Fesztivál (Pandora Galériával) Városi Kiállítóterem, Kalocsa
Bak, Gulyás, Hencze, Klimó, Nádler, Záborszky Magyar Kulturális Centrum, Moszkva	Magyar kortárs művészet Grand Hotel Corvinus Kempinski, Budapest	Magyar kortárs művészet Stúdió Galéria, Varsó
XXVI. Alföldi Tárlat Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba	Artpool Művészetkutató Központ Art Post Gyűjtemény, Budapest	Európa elrablása Vigadó Galéria, Budapest
Primär Bildhauerei Galerie Griss, Graz	Médium:Paper Budapesti Történelmi Múzeum, Budapest	80-as évek Ernst Múzeum, Budapest
Meisterwerke der Ungarischen Moderne Schloss Plankenwarth, Graz	Il Segno e il Sogno (Mittelfest) Centro Civico, Cividale del Friuli	1995 Art Expo Hungexpo, Budapest
Madarske Vytvarne Umeni XX. Stoleti (1955–1988) Narodni Galerije, Praga, Pozsony	Hungarian Art Today Ivan Dougherty Gallery, Paddington	1995 Tavasz Pandora Galéria, Budapest
Erdély tükrében Esztergomi Vármúzeum, Esztergom	1993 Barátságok Pandora Galéria, Budapest	Makói Mappa Miskolci Galéria, Miskolc Barcsay-terem, Budapest
2. Festival International de Gravure Palais de l'Europe, Menton	Budapest Art Expo (Pandora Galériával) Hungexpo, Budapest	Helyzetkép Műcsarnok, Budapest
Képmás és tér Pécsi Galéria, Pécs	Képek a Békéscsabai Megyei Könyvtár Képzőművészeti Gyűjteményéből Szlovák Kulturális Intézet, Budapest	The Masters of Graphic Arts Városi Múzeum, Győr
Téli Tárlat Műcsarnok, Budapest	Magyar Kulturális Hét (Pandora Galériával) Politiken Galerie, Koppenhága	18th International Independente Exhibition of Prints Prefectural Gallery, Kanagawa
T.É.R. Pécsi Galéria, Pécs	Biennial Global Graphics MECC, Maastricht	Válomások a vonalról Vigadó Galéria, Budapest
1990 16th International Independante Exhibition of Prints Prefectural Gallery, Kanagawa		



- Kortárs magyar művészet az Albertina Grafikai Gyűjteményben  
Budapest Galéria, Budapest
- Weihnachtausstellung  
Galerie Gaudens Pedit, Linz
- 1996 Natura Naturans  
Kortárs Művészeti Múzeum, Triest
- Art Expo (Magyar Papírművészeti Társasággal)  
Hungexpo, Budapest
- Szent Kristóf Jazz Galéria, Budafok
- Kortárs művészeti kiállítás az ARTARIA Alapítvány Gyűjteményéből  
Szépművészeti Múzeum, Budapest
- Mythos-Memoria-Historia  
Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum  
Templomtér, Budapest
- Art Cologne (Pandora Galériával)  
Messegelände, Köln
- Internacionális Enteridő Budapesten  
V.A.M. Design Galéria, Budapest
18. Országos Grafikai Biennálé  
Miskolci Galéria, Miskolc
- 1997 Mythos-Memoria-Historia  
Galerie an der Brücke, Linz
- V.A.M. Design Galéria, Budapest
- A bor és a művészek  
Francia Intézet, Budapest
- A Nemzetközi Gyermekmentő Szolgálat kortárs képzőművészeti gyűjteménye  
Brit Nagykövetség, Budapest
- The Masters of Graphic Arts  
Csepel Galéria, Budapest
- XXX. Alföldi Tárlat  
Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba
- 1998 Magyar jelenlét (Hungarian Presence)  
Zacheta Gallery of Contemporary Art, Varsó
- Ungarn Avantgarde im 20. Jahrhundert  
Neue Galerie der Stadt Linz, Linz
- „Stílusos élet”  
V.A.M.Design Galéria, Budapest
- Zeitgenössische Kunst aus Ungarn  
Donauhalle, Donaueschingen
- Remekművek és remek művek  
Első Magyar Látványtár, Tapolca-Diszel
- 1999 A 90-es évek  
Városi Képtár, Győr
- I. Országos Papírművészeti Kiállítás  
Vaszary Képtár, Kaposvár
- The Masters of Graphic Arts  
5. Nemzetközi Rajz és Grafikai Biennálé  
Városi Képtár, Győr
- Kunstgang  
Karmelitenkloster, Frankfurt am Main
- Rendhagyó emlékezet  
Szombathelyi Képtár, Szombathely
- Ungarische Künstler in der Sammlung des Internationalen Kinderrettungsdienstes  
Galerie Hellhof, Kronberg
- 2000 Etűdök  
10 éves Első Magyar Látványtár  
Csikász Galéria, Veszprém
- Dialógus (Festészet az ezredfordulón)  
Műcsarnok, Budapest
- A 90-es évek II.  
Városi Képtár, Győr
- 2001 Szobrászaton innen és túl  
Műcsarnok, Budapest
- Műtárgyak egy hontalan gyűjteményből  
Magyar művészet 1955-1995  
Vasarely Múzeum, Pécs
- Édeske barátai, sorstársai  
Csepel Galéria, Budapest
- BIBLIOGRÁFIA**  
**BIBLIOGRAPHY**
- 1977 Galerie Stuki, Torun  
Tadeusz Marciniak: Gábor Záborszky (kat.)
- Horváth György: Záborszky Gábor új művei a Stúdió Galériában  
Magyar Nemzet, 1977. szeptember 24.
- Pogány Gábor: Fiatalok a Műcsarnokban  
Művészet, 1977/5. 5–7.p
- 1978 Gyetvai Ágnes: Cseppben a tenger  
Művészet, 1978/11. 3–7.p.
- Hegyi Lóránd: Záborszky Gábor (Pályaképi)  
Mozgó Világ, 1978/4. 102–108.p.
- Horváth György: Four painters  
The New Hungarian Quarterly, 1978/69. 183–184.p.
- Lóska Lajos: Vázlat a hetvenes évek festőnemzedékéről  
Mozgó Világ, 1978/3. 24–29.p.
- 1979 Bakos Katalin: Stúdió '79 Pécs  
Művészet, 1979/12.
- Lóska Lajos: Határesetek – Vajri a tárlóban  
Művészet Évkönyv, 1979. 87–89.p.
- 1980 Horváth György: Záborszky Gábor művei a Stúdió Galériában  
Magyar Nemzet, 1980. január 24.
- Lóska Lajos: Záborszky Gábor kiállítása  
Művészet, 1980. május, 46.p.
- Molnár Zsolt: Régi dolgok nyomai  
Magyar Ifjúság, 1980/6. 3.p.
- P. Szűcs Julianna: A fordítás fordításának fordítása  
Népszabadság, 1980. január 25.
- 1981 d.w.: Situationen und Landschaft  
Weiser Kurier, 1981. september 1.
- Földényi F. László: Barabás Márton és Záborszky Gábor kiállítása  
Művészet, 1981/7. 52–53.p.
- Hegyi Lóránd: Megjegyzések a Stúdió 1980-as kiállításáról  
Művészet, 1981/2. 44–49.p.
- Lóska Lajos: Három magyar képzőművész Stockholmban  
Művészet, 1981/6. 50–50.p.
- Soucasna Madarska Grafika, Zilina, Praha  
Emese Krunáková: vod (kat.)
- 1982 Biennale de Paris XII., Paris  
Németh Lajos: Commentaire (kat.)
- Otto Hahn: Biennale de Paris: où sont les surprises?  
L'Express, 1982. October 15. 28.p.
- P. Szabó Ernő: Mondhatni, ilyen a világ  
Magyar Ifjúság, 1982. Kulturális melléklet 29–30.p
- Várkonyi György: Új Aranykor?  
Új Dunántúli Napló, 1982. február 12.
- 1983 Harangozó Márta: Magyarok – Párizs után  
Esti Hírlap, 1983. február 16.
- Keserű Katalin: Művészet és kommunikáció  
A művészet és/mint kommunikáció című tanácskozási jegyzőkönyve (kézirati), 1983  
Magyar Nemzeti Galéria (kat.)
- Magyarok a XII. Párizsi Biennálén, Műcsarnok,  
Budapest  
Németh Lajos: Magyarok a XII. Párizsi Biennálén (kat.)
- P. Szabó Ernő: Magyarok a XII. Párizsi Biennálén  
Művészet, 1983/2. 60.p.
- P. Szűcs Julianna: Kísérlet? Játék?  
Népszabadság, 1983. augusztus 5.
- Szin – Tézis – Próba, Dorottya Utcai  
Kiállítóterem, Budapest  
Bakos Katalin: Szin – Tézis – Próba  
Ujlaki Gabriella: Túl a szubjektív táson (kat.)
- 1985 Fészek Galéria katalógusa 1984–85/4.,  
Budapest  
Mezei Gábor: Hasonlatok (kat.)
- Fészek Galéria katalógusa 1984–85/4.,  
Budapest  
Ujlaki Gabriella: Tradíció és jelen (kat.)
- Lágymányosi Galéria, Budapest  
Hegyi Lóránd: „Költők szenvedése” (kat.)
- Új szenszibilitás III., Budapest Galéria  
Kiállítóháza, Budapest  
Hegyi Lóránd: Előszó az Új Szenszibilitás III.  
(kat.)  
Hegyi Lóránd: Előszó az Új Szenszibilitás II.  
(kat.)  
Hegyi Lóránd: Előszó az Új Szenszibilitás I.  
(kat.)

- 1986 Bán András: Rajz III.  
Magyar Nemzet, 1986. november 18.
- Chikán Bálint: Stúdiósok voltak  
Művészet, 1986. november-december  
99-100.p.
- Gyárfás Péter: Két zsák és a többi  
Mozgó Világ, 1986/II. 106-118.p.
- Lóska Lajos: Grafika '85  
Művészet, 1986/4. 42-45.p.
- A mai magyar plakát/Szerkesztő: Kulinyi István  
Műcsarnok Kiadó, 1986. Budapest
- Sinkovits Péter: Új szembilizás az eklektikában  
Művészet, 1986/10. 26-30.p.
- 1987 A föld meséi, Dorottya Utcai Kiállítóterem,  
Budapest  
Hegyi Lóránd: Záborszky Gábor újabb  
munkáiról (kat.)
- Kenesei András: Ne csodálkozzunk!  
Magyar Hírlap, 1987. december 16.
- Zeitgenössische bildende Kunst aus Ungarn,  
Galerie der Künstler, München  
Éva Gelencsér (kat.)
- 1988 Hegyi Lóránd: Rejtett érzelmek  
Művészet, 1988/III. 44-46.p.
- Dr. Hegyi Lóránd – Lányi András: Záborszky  
Műszaki Könyvkiadó, 1988. Budapest
- Irisz  
Szerkesztő: Fitz Péter  
Rendező: Soós Árpád  
MTV/1988
- Tóth Attila: A XXV. Alföldi Tárlat Békéscsabán  
Művészet, 1988/I. 45-46.p.
- 1989 Contemporary Prints of the World II.  
Misool Gong Ron SA, 1989. Seoul
- Hegyi Lóránd: Utak az avantgardból  
Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1989.  
Pécs
- Judith, Francia Intézet, Budapest  
Aba-Novák Judit (kat.)
- Lóska Lajos: Lassan bandukolva  
Művészet, 1989/11-12. 34-35.p.
- Madarske výtvarné umení XX. Století  
(1945-1988), Národní Galerie, Praha  
Gabor Feuer: Madarske moderni výtvarné  
umení (kat.)
- A változás kora, Vigadó Galéria, Budapest  
Frank János: A változás kora (kat.)
- A védtelen elem, Fészek Galéria katalógusa  
1988-89/5., Budapest  
Karácsonyi Rezső: „Egy a valóság” (kat.)  
Nagy Boldizsár: A védtelen elem és a  
tört/érv/elem (kat.)
- Wehner Tibor: A védtelen elem  
Művészet, 1989/4. 61-62.p.
- 1990 Alexandra Reininghaus: Manchen Fehlt das  
alte Reiburgsfeld  
Art, 1990/5. 66-74.p.
- Gyárfás Péter: Realizmusok  
Kritika, 1990/I. 42-43.p.
- Hajdu István: Tetova történet  
Magyar Nemzet, 1990. február 5.
- Lóska Lajos: Földképek  
belvedere, 1990/4. 26-27.p.
- Vadas József: Faltól falig  
Élet és Irodalom, 1990/6. 12.p.
- Wehner Tibor: Záborszky Gábor  
Playboy, 1990/3. 19-20.p.
- 1991 Budapest Art Expo'91, Budapest  
Záborszky Gábor (kat.)
- Chikán Bálint: Ritka műkincsektől az aranykorg  
Pest Megyei Hírlap, 1991. május 6.
- Hommage à El Greco, Szépművészeti  
Múzeum, Budapest  
Babarczy Eszter: Gábor Záborszky (kat.)
- Prakfalvi Endre: Aranykor  
Új Művészet, 1991/4. 53-54.p.
- 1992 Il segno e il Sogno (Mittelfest), Cividale del  
Friuli  
Enzo di Martino: Il segno e il sogno (kat.)
- János Szirtes – Gábor Záborszky, Spicchi dell  
Est Galeria d'Arte, Roma  
Enzo Bilardello: Záborszky e Szirtes, corpo e  
fumo (kat.)  
Tibor Wehner: Gábor Záborszky (kat.)
- A papír művészei  
Rendező: Nina Czeglédy  
MTV Friz Producenti Iroda/1992
- Wehner Tibor: Az arany, mint előtérbe  
helyezett háttérellem  
Új Művészet, 1992/6. 62-63.p.
- Záborszky  
Készítették: Takács Gyula, Diósi Ferenc  
ATV/1992
- 1993 Carolyne Smith: Getting in down on paper  
Budapest Week, 1993. okt. 28.
- Constanzo Constantini: L'arte ospitata dell'  
Alitalia  
Il Messaggero, 1993. június 24.
- Dán-Magyar Kulturális Hét  
Rendező: Súlyorn András  
Duna TV/1993
- Francis Barna: Made of ticks and mud  
The Budapest Sun, 1993. Október 6.
- Narancs Galéria  
Magyar Narancs, 1993. szept. 16. 3, 9, 22, 28,  
42.p.
- 1994 Lányi András: Záborszky Gábor nyomai  
Új Művészet, 1994/2. 43-44.p.
- A.J. Találkozás az időben, randevű Budapesten  
Elite (az igazi) 1994. szeptember
- B.Gy.: Helyettünk álmodók  
Kurír, 1994. december 27.
- György Renáta: Üveg és papír  
Kisasszony, 1994. december 29.
- Zsófia Horváth: Soul and nature meet  
Budapest Sun, 1994. szept. 8.
- András Lányi: The prints of Gábor Záborszky  
Új művészet, 1994/2. 44, 67.p.
- Műzsa  
Készítették: Kopper Judit, Szepesi Gábor  
MTV2/1994
- Napraforgó  
Készítették: Kovács Júlia, Dörflinger István  
MTV2 1994
- Helga Rajz, M.Esther Kreissl: Soul and nature  
Pester Lloyd, 1994. szept. 7.
- SCCA Bulletin 1991-94  
Wehner Tibor 152.p. (kat.)
- Sinkó István: Lélek és természet – Lépésről  
lépésre, napról napra  
Új Művészet, 1994. december, 55.p.
- Soul&Nature, Dorottya Utcai Kiállítóterem,  
Budapest  
J.M. Farmer: Soul + Nature = Universale (kat.)
- Téka  
MTV1/1994
- Természetesen, Ernst Múzeum, Budapest  
Sturcz János: Természetesen...  
Magyarországon, Naturally... in Hungary (kat.)
- Wehner Tibor: Lélek és természet  
Élet és Irodalom, 1994. okt. 7. 17.p.
- Wehner Tibor: A tér erőtere  
Új Művészet, 1994/2. 45-46.p.
- 1995 Hegyi Lóránd: Alexandria  
Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1995.  
Pécs
- Rudolf Ingruber: Bildträger wird Skulptur  
Tiroler Tageszeitung, 1995. május 9. 7.p.
- Papierarbeiten von Gábor Záborszky  
Osttiroler Bote, 1995. április 27. 22.p.
- Van vásár  
Szerkesztő-riporter: Takács Gyula  
Duna TV/1995
- 1996 A.K.: Záborszky's meditative Welt der  
Papierkunst  
Stamberger Merkur, 1996. 08. 26.
- Bogácsi Erzsébet: A megőrzött mozdulat  
Népszabadság, 1996. december 4.
- Fitz Péter: Mythos Memoria Historia  
Európai Utas, 1996/3. 2-11.p.
- Földényi F. László: Mythos-Memoria-Historia  
Pester Lloyd, 1996. október 2.  
Élet és Irodalom, 1996. október 4. 17.p.
- Halasi Rita: Arnyfüstös papírképek  
Atrium, 96/3. 79-84.p.
- Lóska Lajos: Kapu-képek  
Új Művészet, 96/4. 36-38.p.



- M.N. Melanges Hongrois  
Le Figaro, 1996. szeptember 24. 28.p.
- Mythos-Memoria-Historia, Wien, MMLSW  
Hegyri Lóránd, Fitz Péter (kat.)
- Natura Naturans, Lindau  
Maria Campitelli (kat.)
- P. Szabó Ernő: A Borini tekercestől a Japán kapuig  
Magyar Nemzet, 1996. január 9.
- Nicolette Sagmeister: Natur, Seele und Design  
Pester Lloyd, 1996. június 12. 15.p.
- Nicolette Sagmeister: Das Teuerste Papier von Budapest  
Pester Lloyd, 1996. január 3.
- Széna József: Művészi Tér-Képek  
Atrium, 1996/6. 10-13.p.
- Szegő György: Jiro Okura és Záborszky Gábor  
Élet és Irodalom, 1996. július 28. 17.p.
- Vadas József: Környezetbarátok  
Magyar Hírlap (otthon melléklet), 1996. július
- Mauro Badaneli: Raccon-i Ungherisi  
Design Difusion News, 1996/46. 64-75.p.
- 1997 Eine Heausragende Schau zeitgenössischer bildender Kunst  
Osttiroler Bote, 1997. I. 16.
- Földényi F. László: A gyökerek nyomában  
Liget, 1997/5. 67-70.p.
- Susanne Grossmann-Vendrey: Auf dem fundament des Stifters Ludwig aufbauend  
Frankfurter Rundschau, Nr. 32. 1997. 02. 07.
- Olajvászon, Műcsarnok, Budapest  
Beke László: Mai magyar festészet (kat.)
- Papp Tibor: A van és a nincs határán  
Liget, 1997/9. 87-96.p.
- Ursula Philadelphy: Grenzüberschreitungen  
Der Standard, 1997. I. 30.
- Edith Schlocker: Guerilleros auf der Jagd nach Mythen  
Tiroler Tageszeitung, 1997. Nr.9.
- Sinkó István: Kitérpáncél és levelestésztá  
Élet és Irodalom, 1997. november 28.
- 1998 A.K.T.  
Riporter: Szerényi Gábor  
MTV1/1998. dec. 16.
- Borus J.: Záborszky  
Balassi Kiadó, 1998. Budapest
- Sam Coleman: The Keeper of the Gate  
Budapest Style, 1998. nov-dec.
- 7x7  
TV2/1998. dec. 19.
- 72 óra  
Riporter: Tili Attila  
TV3/1998. dec. 31.
- Hungarian Presence, Galeria Sztuki, Zacheta,  
Varsó  
Éva Forgács: On the Edge (kat.)
- Földényi F. László: A testet öltött festmény  
Jelenkor Kiadó, 1998. Pécs
- Itt Artunk  
Szerkesztő: Fitz Péter  
MTV2/1998. dec. 20.
- Sagmeister Nicolette: Az aranykapu anyékában  
Elite, 1998. december
- Sinkó István: Puha, meleg álmok  
Műértő, 1998. december
- Stúdió '98  
Szerkesztő-riporter: Gréczy Zsolt  
MTV1/1998 dec. 23.
- Ungarn Avantgarde im 20. Jahrhundert  
Neue Galerie der Stadt, Linz (kat.)
- Záborszky  
Rätz Galéria, 1998. Budapest
- 1999 Aspekte/Positionen 50 Jahre Kunst aus Mittel  
Europa 1949-1999, Wien, MMLSW  
Lóránd Hegyi (kat.)
- Fitz Péter: Karcolt felület  
Élet és Irodalom, 1999. január 8.
- H. Knoll: Die zweite Öffentlichkeit, Kunst in  
Ungarn im 20. Jahrhundert  
Verlag der Kunst, 1999. Drezda
- Magyar képzőművészet a 20. században  
Corvina, 1999. Budapest
- P. Szabó Ernő: Végtelenre nyíló kapuk  
Napi Magyarország, 1999. január 7.
- P. Szűcs Julianna: Záborszky Gábor kép-zavarai  
Népszabadság, 1999. január 9.
- P. Szűcs Julianna: Mai magyar képzőművészet  
Balkon, 1999/1-2
- Papír Anyag Felület Tömeg  
Magyar Papírművészeti Társaság, 1999.  
Budapest
- Vadas József: Hajtogatások – menekülés a  
síkból a térbe  
Magyar Hírlap, 1999. január 5.
- Záborszky Gábor, Fővárosi Képtár/Kiscelli  
Múzeum Templomtár, Budapest  
Fitz Péter (kat.)
- 2000 Hudra Klára: Fehér ragyogás  
Dimenzió, 2000/2. 32-36.p.
- Záborszky Gábor: Születésnapomra  
Gyűjtők/Gyűjtemények, 2000/1. 22-23.p.
- Záborszky Gábor  
Nyuszifül Bt., 2000. Budapest
- MUNKÁK MŰZEUMOKBAN  
WORKS IN MUSEUMS**
- Albertina, Wien
- McDonald's, 1992  
70 x 50 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print
- Térképészeti pontok / Cartographical Points,  
1991  
76 x 57 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastique  
print
- Déri Múzeum, Debrecen
- Bartók Béla (Egy 1936-ban készült fényképről  
/ Béla Bartók after a photo from 1936), 1976  
115 x 120 cm  
olaj, farost / oil, wood-fibre
- Dokumentumfilm II. / Documentary II, 1981  
76 x 50 cm  
szitanyomat / silkscreen print
- Fővárosi Képtár / Kiscelli Múzeum, Budapest
- Barna-arany / Brown-Gold, 1998  
170 x 150 cm  
üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper  
reinforced with glass fibre, metal coating
- Old Santa Fe Trail, 1987  
155 x 122 cm  
furnérlemez, plextol, homok, fa / veneer,  
plextol, sand, wood
- Göcseji Múzeum, Zalaegerszeg
- Az áldozat felmutatása / Offer up a Sacrifice,  
1981  
140 x 110 cm  
vászon, plextol, föld, szitanyomat / canvas,  
plextol, earth, silkscreen print
- Hermann Ottó Múzeum, Miskolc
- Mozgások a műteremben / Movements in the  
Studio, 1984  
100 x 70 cm  
kollázs / collage
- Janus Pannonius Múzeum, Pécs
- Cimer / Coat-of-Arms, 1987  
110 x 100 cm  
vászon, plextol, homok, fa / canvas, plextol,  
sand, wood
- Dokumentáció, Szemléltetés /  
Documentations, Demonstrations, 1980  
140 x 110 cm  
vegyes technika / mixed media
- Dokumentumfilm I. / Documentary I, 1981  
100 x 70 cm  
szitanyomat / silkscreen print
- Egy arc változásai (Kosztolányi) III.  
Movements of a Face III, 1985  
45,5 x 35,5 cm  
kollázs / collage

Egy arc változásai (Kosztolányi) IV. Movements of a Face IV, 1985 45,5 x 35,5 cm kollázs / collage	Felhóállat / Cloud Animal, 1989 59 x 49 cm aluminium carborandum / alu-carborandum	Paksi Képtár, Paks
Emlékek raktára / Storeroom of the Memories, 1983 30 x 42 cm rézkarc / etching	A föld meséi I. / Tales of the Earth I, 1985 60 x 80 cm rézkarc / etching	Egyszarvú és madár / Unicorn and Bird, 1985 270 x 150 cm vászon, plextol, homok, fa / canvas, plextol, sand, wood
Képkapcsolás I. / Picture Connection I, 1983 100 x 150 cm fotóvászon, farost, olaj, homok / photo canvas, wood-fibre, oil, sand	A föld meséi II. / Tales of the Earth II, 1985 60 x 80 cm rézkarc / etching	Kis puha forma / Little Soft Form, 1996 40 x 40 cm üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating
Land art otthonra / Land Art for Home, 1984 82 x 80 cm farost, homok, plextol / wood-fibre, sand, plextol	Gondolkodó / Philosopher, 1978 120 x 120 cm farost, gipsz, olaj, fotóvászon / wood-fibre, plaster, oil, photo canvas	Puha párna / Soft Pillow, 1996 30 x 40 cm üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating
Régi képek újból / Old Pictures Again, 1985 40 x 30 cm rézkarc / etching	Duett, variáció / Duet, variation, 1987 80 x 60 cm aluminium carborandum / alu-carborandum	Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
Történelmi jegyzetfüzet / Historical Notebook, 1983 73,5 x 47 cm rézkarc / etching	Régi dolgok nyomai / Prints of Old Things, 1978 140 x 110 cm fotóvászon, homok, plextol / photo canvas, sand, plextol	Babits - Örökké ég a felhők fölött / Babits—It's Always Blue Above the Clouds, 1983 100 x 70 cm kollázs / collage
Kortárs Múzeum, Skopje	Rejtve önmagam / Hiding Myself, 1984 70 x 100 cm vegyes technika / mixed technique	Babits - A klasszikus örömök / Babits—Classical Enjoyments, 1983 100 x 70 cm kollázs / collage
Valami történt I. II. / Something has happened, 1977 42 x 41 cm egyenként / each szitanyomat / silkscreen print	Röpde, 1979 100 x 150 cm vegyes technika / mixed media	Babits - A némaság legyőzése / Babits—Overcoming Dumbness, 1983 100 x 70 cm kollázs / collage
Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest	Társaságban / In Company, 1983 50 x 30 cm rézkarc / etching	A kultúra nyomai I. / Prints of the Culture I, 1984 75 x 58 cm rézkarc / etching
Duett / Duet, 1985 270 x 250 cm vászon, plextol, homok, fa / canvas, plextol, sand, wood	Tíz év múlva / Ten Years Later, 1978 filmplakát / poster of a film, ofset nyomat	A kultúra nyomai II. / Prints of the Culture II, 1984 75 x 58 cm rézkarc / etching
A föld meséi / Tales of the Earth, 1985 165 x 195 cm vászon, plextol, homok, fa / canvas, plextol, sand, wood	Az új földesúr / The New Landlord, 1983 filmplakát / poster of a film, ofset nyomat	Radnóti emléklap II. / Radnóti Memorial Sheet, II, 1984 80 x 60 cm kollázs / collage
Kunstmuseum, Bonn	A változás kora / The Age of Change, 1988-89 270 x 600 cm vegyes technika / mixed media	Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
An denken für Joseph Beuys, 1994 145 x 53 cm papír, fémbevonat / paper, metal coating	Záborszky Gábor kiállítási plakát / poster of the exhibition, 1988 68 x 49 cm szitanyomat / silkscreen print	Jel-kép / Symbol, 1984 200 x 110 cm vászon, homok, oldott PVC / canvas, sand pvc
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest	Municipal Museum, Kyoto	Területek / Sites, 1980 100 x 120 cm vászon, sóder, plextol, szitanyomás / canvas, gravel, plextol, silkscreen print
Ady emléklap / Ady Memorial Sheet, 1977 35 x 35 cm szitanyomat / silkscreen print	Erekteion, 1981 95 x 65 cm rézkarc / etching	Szombathelyi Képtár, Szombathely
Bio tonne, 1996 60 x 30 cm fém és műanyag nyomtatás, papír, fémbevonat / metal and plastic print, paper, metal coating	Museum of Graphic Art, Giza	Emlékmű Joseph Beuysnak / Memorial for Joseph Beuys, 1990 170 x 210 x 100 cm vászon, homok, fa, fémbevonat, szurok / canvas, sand, wood, metal coating, tar
A dolgok összecsúsztak / The Blurring of Things, 1983 70 x 70 cm szitanyomat / silkscreen print	Ósmadár / Ancient Bird, 1967 54 x 76 cm aluminium carborandum / alu-carborandum	Képkapcsolás II. / Picture Connection II, 1983 110 x 160 cm fotóvászon, homok, polészter / photo canvas, sand, polyester
Egy régi produkcióra emlékezve / Remembering an Old Event, 1982 60 x 30 cm rézkarc / etching	Szuperpatkány / Super Rat, 1985 70 x 50 cm aluminium carborandum / alu-carborandum	Képkapcsolás / Picture Connection, 1978 70 x 100 cm szitanyomat / silkscreen print
	National Museum, Szczecin	
	A nagy varázslat / The Big Magic, 1982 130 x 140 cm fotóvászon, polészter, föld, papír / photo canvas, polyester, earth, paper	



<p>Szállj le a felhőmről / Get off My Cloud, 1978 110 x 130 cm fotóvászon, gipsz, poliészter, homok / photo canvas, polyester, sand</p>	<p>Collegium Hungaricum, Bécs / Vienna</p> <p>Bécsi kapu / Viennese Gate, 1998 175 x 190 cm üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating</p>	<p>Makói Grafikai Műhely, Makó</p> <p>Elmozdulás / Displacement, 1978 30 x 20 cm rézkarc / etching</p>
<p>Városi Művészeti Múzeum, Győr</p> <p>Aranykor / Golden Age, 1997 77 x 58 cm kézzel merített papír, fémbevonat / hand made paper, metal coating</p>	<p>Első Magyar Látványtár, Diszel</p> <p>Az értelem síkjai / The Levels of Sense, 1978 120 x 200 cm fotóvászon, vegyes technika / photo canvas, mixed media</p>	<p>Felmért gesztus / Surveyed gesture, 1978 30 x 20 cm ofszet-lito</p>
<p>Aranykor I. / Golden Age I, 1990 100 x 140 cm, 50 x 40 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Fiatalfő Művészek Stúdiójának Archivuma, Budapest</p> <p>Együtt vagy egyedül / Together or Alone, 1982 100 x 142 cm fotóvászon, homok, faágak / photo canvas, sand, wood</p>	<p>A gép méri önmagát, de engem is / The Machine Measures Itself and Also Me, 1978 40 x 50 cm ofszet-lito</p>
<p>Aranykor III. / Golden Age III, 1990 100 x 153 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Ikarusz / Ikarus, 1976 80 x 80 cm olaj, farost / oil, wood fibre</p>	<p>MINT Alapítvány, Budapest</p> <p>Aranykor IV. / Golden Age IV., 1990 100 x 160 x 90 cm vegyes technika / mixed media</p>
<p>Erekteion, 1981 86 x 59 cm rézkarc / etching</p>	<p>Rétegződés / Layering, 1977 120 x 100 cm olaj, vászon / oil, canvas</p>	<p>Aranypatak / Goldbrook, 1992 50 x 70 cm fém és műanyag nyomtatás, papír, fémbevonat / metal and plastic print, paper, metal coating</p>
<p>Képkapcsolás / Picture Connection, 1979 69 x 97 cm szitanyomat, homok / silkscreen print, sand</p>	<p>Grafikai Gyűjtemény Bibliothek, Fredrikstad</p> <p>A föld meséi I, II. / Tales of the Earth I and II, 1985 2 x 60 x 80 cm rézkarc / etching</p>	<p>Piramis / Pyramid, 1992 70 x 50 cm fém és műanyag nyomtatás, papír, fémbevonat / metal and plastic print, paper, metal coating</p>
<p>Márciusi tél / Winter in March, 1995 70 x 50 cm fém és műanyag nyomtatás, papír, fémbevonat / metal and plastic print, paper, metal coating</p>	<p>Irányi Alapítvány, Budapest</p> <p>Föld-fény / Earth—light, 1983 220 x 135 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Több fényt / More light, 1992 105 x 75 cm fém és műanyag nyomtatás, papír, fémbevonat / metal and plastic print, paper, metal coating</p>
<p>Régi dolgok nyomai / Prints of Old Things, 1978 100 x 70 cm szitanyomat / silkscreen print</p>	<p>Napok hordaléka / Remaining of Days, 1979 120 x 120 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Művelődési és Közoktatási Minisztérium, Budapest</p> <p>Leonardo kis szörnye / Leonardo's Little Monster, 1986 50 x 70 cm aluminium carborandum / alu-carborandum</p>
<p>Vonal alatt / Under the Line, 1995 79 x 58 cm fém és műanyag nyomtatás, papír, fémbevonat / metal and plastic print, paper, metal coating</p>	<p>Térképészeti pontok / Cartographical Points, 1991 80 x 60 cm fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print</p>	<p>Ósmadár / Ancient Bird, 1986 70 x 50 cm aluminium carborandum / alu-carborandum</p>
<p>Xantus János Múzeum, Győr</p> <p>Tanulmány / Study, 1980 140 x 110 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Kamijamada-cso város tulajdona</p> <p>„A” nyomtatás / „A” print, 1989 80 x 60 cm aluminium carborandum / alu-carborandum</p>	<p>Nemzetközi Gyermekmentő Szolgálat, Budapest</p> <p>Aranyág / Goldenbranch, 1985 100 x 90 cm vegyes technika / mixed media</p>
<p><b>MUNKÁK KÖZGYŰJTEMÉNYEKBEN WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS</b></p>	<p>Idegen formák / Strange Forms, 1989 80 x 60 cm aluminium carborandum / alu-carborandum</p>	<p>A műhely őrvényei / The Turmoil of the Atelier, 1984 60 x 80 cm üvegszállal erősített papír, fémbevonat, préselés / paper reinforced with glass fibre, metal coating, squeeze</p>
<p>Ady Gimnázium, Sarkad</p> <p>Ady-emléklap / Ady Memorial Sheet, 1977 120 x 120 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Krakko Város, Krakko</p> <p>Régi dolgok nyomai / Prints of Old Things, 1979 100 x 70 cm szitanyomat / silkscreen print</p>	<p>Róma / Roma, 1984 60 x 80 cm eukalyptusz rost-relé / eucalyptus fibre</p>
<p>ArtPool Művészeti Kutató Központ, Budapest</p> <p>Emlékbélyeg / Memorial Stamp, 1982 14 x 10 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Magyar Képzőművészeti Főiskola Archivuma, Budapest</p> <p>Ballett / Ballet, 1974 120 x 100 cm olaj, farost / oil, wood fibre</p>	<p>Országos Idegen Nyelvű Könyvtár, Budapest</p> <p>Álom szép vasak / Wonderful Irons, 1985 160 x 120 cm olaj, farost / oil, wood fibre</p>
<p>Békés Megyei Könyvtár, Grafikai Gyűjtemény, Békéscsaba</p> <p>Fehérló / Whitehorse, 1987 76 x 56 cm aluminium carborandum / alu-carborandum</p>	<p>Pető Intézet, Budapest</p> <p>Egyszarvú / Unicorn, 1985 68 x 50 cm aluminium carborandum / alu-carborandum</p>	<p>A fehérlo fia / Son of the White Horse, 1987 76 x 56 cm aluminium carborandum / alu-carborandum</p>

Ósmadár / Ancient Bird, 1986  
70 x 50 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

T–Art Alapítvány, Budapest

A föld meséi I. II. / Tales of the Earth I and II, 1985  
2 x 60 x 80 cm  
rézkarc / etching

Jel-kép / Symbol, 1985  
80 x 120 cm  
vásznon, homok, oldott pvc / canvas, sand, pvc

Universitäts-Hautklinik, Giessen

Csapda / Trap, 1992  
105 x 75 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Die gelbe Tonne, 1994  
59 x 38 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

A geometria hatalma / Authority of the Geometry, 1984  
50 x 40 cm  
vásznon, homok, műanyagragasztó / canvas, sand, glue

Több fényt / More Light, 1992  
105 x 75 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Tópi lapjai / Tópi's Pages, 1993  
50 x 40 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

World Print Council, San Francisco

Életem lapjai / The Pages of My Life, 1983  
30 x 55 cm  
rézkarc / etching

MUNKÁK GALÉRIÁK TULAJDONÁBAN  
WORKS OWNED BY GALLERIES

Galerie Bleich Rossi, Graz

Casa del Sole I. II., 1989  
2 x 50 x 70 cm  
homok, akril, arany / sand, acryl, gold

Galerie Gaudens Pedit

Az idő rostája / The Riddle of Time, 1984  
102 x 73  
üvegszállal erősített papír, préselés  
reinforced with glass fibre

Gradska Hudozslesztvena Galeria, Várna

Duett variáció / Duet Variation, 1987  
80 x 60 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Fehérlófia / Son of the White Horse, 1987  
76 x 56 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Műhely Galéria, Szentendre

Aranymadár / Golden Bird, 1991  
76 x 57 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Felfénylő gesztusok / Shining Gestures, 1991  
80 x 60 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Felhőállat / Cloud Animal, 1989  
60 x 80 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Felhősarok / Corner of Clouds, 1989  
60 x 80 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Felmért gesztus / Surveyed Gesture, 1991  
76 x 57 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Ósmadár / Ancient Bird, 1986  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Térképészeti pontok I. II. / Cartographical Points I and II, 1991  
80 x 60 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Oxford Gallery, Oxford

Életem lapjai / The Pages of My Life, 1983  
30 x 55 cm  
rézkarc / etching

Prefectural Gallery, Kanagawa

Fehérló / White Horse, 1987  
76 x 56 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Felhőállat / Cloud Animal, 1987  
59 x 49 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Galeria Seiffert, Düsseldorf

„Duett” variáció / „Duet” Variation, 1987  
80 x 60 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Egyszarvú / Unicorn, 1985  
68 x 50 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Kos / Ram, 1986  
110 x 160 cm  
vásznon, plextol, homok, fa / canvas, plextol, sand, wood

Ósmadár / Ancient Bird, 1986  
70 x 50 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Szuperpatkány / Super Rat, 1985  
50 x 68 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Spicchi dell'Est Galeria d'Arte, Roma

„A” nyomtat / „A” Print, 1989  
80 x 60 cm  
aluminium nyomtat / alu print

Aranymadár / Golden Bird, 1991  
76 x 57 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Csapda / Trap, 1992  
105 x 75 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Felfénylő gesztusok / Shining Gestures, 1991  
80 x 60 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Fehérló / White Horse, 1987  
60 x 80 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Felhőállat / Cloud Animal, 1989  
60 x 80 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Felhőállat / Cloud Animal, 1987  
155 x 155 cm  
funérilemezt, plextol, homok, fa / veneer, plextol, sand, wood

Felhősarok / Corner of Clouds, 1989  
60 x 80 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Felmért gesztus / Surveyed Gesture, 1991  
76 x 57 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Leonardo kis szörnye / Leonardo's Little Monster, 1987  
50 x 70 cm  
aluminium nyomtat / alu print

Napsütötte táj / Landscape in Sunshine, 1991  
80 x 60 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Térképészeti pontok I. II. / Cartographical Points I and II, 1991  
80 x 60 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Több fényt / More Light, 1992  
105 x 75 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

MUNKÁK VÁLLALATOK  
TULAJDONÁBAN  
WORKS OWNED BY COMPANIES

Budapest Bank, Szombathely

Dekoratív kép / Decorative Picture, 1991  
76 x 57 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print

Az eltűnt cékla nyomában / Following the Disappeared Beetroot, 1992  
90 x 90 cm  
kézzel gyártott papír üvegszállal erősítve  
hand paper reinforced with glass fibre

Ipari kép / Industrial Picture, 1992  
95 x 110 cm  
kézzel gyártott papír üvegszállal erősítve  
hand paper reinforced with glass fibre

Napsütötte táj / Landscape in Sunshine, 1991  
76 x 57 cm  
fém és műanyag nyomtat / metal, plastic print



CD Hungary, Budapest

Aranypatak / Goldbrook, 1992  
50 x 70 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Kisködmön / Little Vest, 1992  
70 x 50 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Piramis / Pyramid, 1992  
70 x 50 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Compalmanach, Budapest

Aranypatak / Goldbrook, 1992  
50 x 70 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Elmélyült gesztus / Deepened Gestures, 1992  
40 x 60 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Kisködmön / Little Vest, 1992  
70 x 50 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Piramis / Pyramid, 1992  
70 x 50 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Futter Ingatlanhasznosító Kft, Budapest

Három részes relief / Three—Part Relief, 1994  
3 x 80 x 60 cm  
horgany és aranyozás / tin and gold leaf

Dárda / Spear 1992  
220 x 70 x 40 cm  
vegyes technika / mixed media

Csiky&Csiky, Budapest

Több fényt / More Light, 1992  
105 x 75 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Tűz és paravn / Fire and Draught, 1992  
105 x 75 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Frodell Analytikerna, Stockholm

Találkozás / Meeting, 1987  
200 x 12 cm  
vászon, plextol, homok, fa / canvas, plextol, sand, wood

Hypo Bank, Budapest

Gradoi horizont / Horizon of Grado, 1993  
80 x 60 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Kisködmön / Little Vest, 1992  
70 x 50 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

A Kínai Nagyfal / The Great Wall of China, 1993  
69 x 55,5 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Minden folyik / Everything is Flowing, 1991  
70 x 50 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

Instituto per il Credito Sportivo, Roma

Aranykor II.(Kháron hajója) / Golden Age II (Charon's Boat), 1990  
100 x 160 x 90 cm  
vászon, fa, akril, homok, bronz / canvas, wood, akril, sand, bronze

Magyar Almanach Kiadó, Budapest

Életem lapjai / The Pages of My Life, 1983  
50 x 40 cm  
rézkarc / etching

A föld meséi / Tales of the Earth, 1985  
70 x 50 cm  
rézkarc / etching

Kosztolányi emlékére / Homage to Kosztolányi, 1985  
70 x 50 cm  
vegyes technika / mixed media

Penészekben áttűnő emlék / Dissolving Memory Thought Mould, 1981  
60 x 30 cm  
rézkarc / etching

Társaságban / In Company, 1983  
45 x 65 cm  
rézkarc / etching

Oszták Kereskedelmi Központ, Budapest

Elmélyült gesztus / Deepened Gestures, 1992  
40 x 60 cm  
fém és műanyag nyomtatás / metal, plastic print

TIARA Rt, Budapest

Aranypont I. / Goldenpoint I, 1998  
74 x 54 cm  
aranyozott műanyag papíron / gilded plastic, paper

Aranypont II. / Goldenpoint II, 1998  
74 x 54 cm  
aranyozott műanyag papíron / gilded plastic, paper

Pont, pont / Dot, Dot, 1998  
54 x 74 cm  
aranyozott műanyag papíron / gilded plastic, paper

Pont a mondat végén / Dot at the End of the Sentence, 1998  
54 x 74cm  
aranyozott műanyag papíron / gilded plastic, paper

MUNKÁK MAGÁNGYŰJTEMÉNYEKBEN  
WORKS IN PRIVATE COLLECTIONS

Caratsch Gyűjtemény, Svájc

Oszlopfő / Portico, 1996  
40 x 65 cm  
üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating

Budai Gyűjtemény, Budapest

Okura üzenete / Okura's Message, 1993  
120 x 150 cm  
vászon, fa, fémbevonat / canvas, wood, metal coating

Fehér László Gyűjtemény, Budapest

Kis, aranyos kapu / The Little Lovely Gate, 2000  
64 x 60 cm  
üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating

Gyórfás Gyűjtemény, Budapest

Csendélet / Still Life, 1984  
80 x 60 cm  
vegyes technika / mixed media

Egy arc változásai I. / Movements of a Face I, 1985  
45,5 x 35,5 cm  
kollázs / collage

Egy arc változásai II. / Movements of a Face II, 1985  
45,5 x 35,5 cm  
kollázs / collage

Emléklap Rauschenbergnek I. / Rauschenberg Memorial Sheet I, 1985  
50 x 40 cm  
vegyes technika / mixed media

Emléklap Rauschenbergnek II. / Rauschenberg Memorial Sheet II, 1985  
50 x 40 cm  
vegyes technika / mixed media

Felhősarok / Corner of Clouds, 1989  
60 x 80 cm  
aluminium carborandum / alu-carborandum

Felmért gesztus / Surveyed Gesture, 1977  
30,5 x 22,5 cm  
offset nyomtatás / offset print

Felmért gesztus / Surveyed Gesture, 1977  
40 x 30 cm  
farost, olaj / wood-fibre, oil

Film / The Film, 1980  
32,5 x 25 cm  
szitanyomat / silkscreen print

Foltok / Blots, 1976  
25,5 x 23 cm  
szitanyomat / silkscreen print

Hullámzó felületek I. / Rough Surfaces I, 1978  
55 x 40 cm  
vegyes technika / mixed media

Hullámzó felületek II. / Rough Surfaces II, 1978  
55 x 40 cm  
vegyes technika / mixed media

A Kokas-osztály 1975-ben / Kokas Class in 1975, 1983  
70 x 50 cm  
vegyes technika / mixed media

Lenyomatok / Prints, 1978  
45 x 65 cm  
rézkarc / etching

<p>Tűnődés a régi képek felett / Speculating over Old Pictures, 1989 70 x 50 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>József Attila I. II. III. / Attila József I, II, III, 1980 3 x 100 x 70 cm szitanyomat / silkscreen print</p>	<p>Kódex / Codex, 1996 20 x 70 cm nyers papír, aranyozás, bambusz / paper, metal coating, bamboo</p>
<b>Harasztý Gyűjtemény, Budapest</b>		
<p>Geometrikus törekvések I. / Geometric Endeavour I, 2000 75 x 55 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Leporello, 1978 100 x 140 cm farost, gipsz, kótél, fotóvászon / wood-fibre, plaster, rope, photo canvas</p>	<p>Ni, ez folyik / Look, that's flowing, 1997 50 x 70 cm vegyes technika / mixed media</p>
<p>Harasztýék képe / Harasztý's Picture, 2001 56 x 58 cm üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating</p>	<p>A meszelő / Whitewashing, 1976 57 x 43 cm szitanyomat / silkscreen print</p>	<p>A föld meséi III. / Tales of the Earth III., 1985 60 x 50 cm rézkarc / etching</p>
<b>Hoffmann Gyűjtemény, Dunabogdány</b>		
<p>Drága kép / Expensive Picture, 1996 30 x 70 cm zúzott pénz, papírmassza, fémbevonat crushed money, paper pulp, metal coating</p>	<p>Panoptikum / Panopticon, 1976 55 x 42 cm szitanyomat / silkscreen print</p>	<b>Vincze Ágnes Gyűjtemény, Budapest</b>
<p>Hommage a El Greco I. II. III., 1991 320 x 100 cm vászon, homok, fa, fémbevonat, szurok canvas, sand, wood, tar</p>	<p>Szuperpatkány / Super Rat, 1985 70 x 50 cm aluminium carborandum / alu-carborandum</p>	<p>A tavasz kapujában / In the Gate of the Spring, 1994 130 x 160 cm vászon, fa, fémbevonat, olaj / canvas, wood, metal coating, oil</p>
<p>Homok, tenger, napfény / Sand, Sea, Sunshine, 1999 150 x 110 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Történelemfüzetem lapjai / Sheets of My History Notebook, 1977 54 x 33 cm rézkarc / etching</p>	<p>A dokumentáció feloldása / Abatement of the Documentation, 1980 50 x 70 cm szitanyomat / silkscreen print</p>
<p>Holdfényben – ugyanaz / The same in Moonlight, 1999 105 x 125 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Ünnepió / Celebrator, 1978 100 x 145 cm farost, gipsz, olaj, fotóvászon / wood-fibre, plaster, oil, photo canvas</p>	<p>Folt, folt / Spot, Spot, 1998 80 x 60 cm papír, műanyag, fémbevonat / paper, plastic, metal coating</p>
<b>Lützenburger Gyűjtemény, Stuttgart</b>		
<p>Kiméra / Chimaera, 1988 100 x 150 cm funérlemez, plextol, homok, fa / veneer, plextol, sand, wood</p>	<p>Puha forma / Soft Form, 1996 50 x 80 cm üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating</p>	<p>Folyékony fém / Flowing Metal, 1998 80 x 60 cm papír, műanyag, fémbevonat / paper, plastic, metal coating</p>
<p>A nagy üveg / The Big Glass, 1994 360 x 220 cm ragasztott, kapart, mart Tiffany üveg / fixed, scratched, corroded Tiffany glass</p>	<p>Puha, meleg álmom / Soft, Warm Dreams, 1997 190 x 130 cm üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating</p>	
<b>Prokopp Gyűjtemény, Budapest</b>		
<p>A nap háza / House of the Sun, 1994 100 x 45 cm papír, fémbevonat / paper, metal coating</p>	<p>Ezüstfolyó / Silver River, 1991 70 x 50 cm papír, fém és műanyagnyomat, fémbevonat paper, metal and plastic print, metal coating</p>	
<p>A nap háza I. II. / House of the Sun I and II, 1990 2 x 80 x 60 cm vászon, föld, bronzpor / canvas, earth, bronze powder</p>	<p>Hajtogatás / Folding, 1997 30 x 40 cm üvegszállal erősített papír, fémbevonat / paper reinforced with glass fibre, metal coating</p>	
<p>Beuys nyuszj / Beuys Rabbit, 1990 100 x 70 cm vegyes technika / mixed media</p>	<p>Márciusi tél / Winter in March, 1991 70 x 50 cm papír, fém és műanyagnyomat, fémbevonat paper, metal and plastic print, metal coating</p>	
<b>Ilyés-Bodó Gyűjtemény, Budapest</b>		
<p>Ady-emléklap / Ady Memorial Sheet, 1977 35 x 35 cm szitanyomat / silkscreen print</p>	<b>Riedel Gyűjtemény, Budapest</b>	
<p>DT látogatása TD-nél / DT's Visit at TD, 1977 62 x 32 cm szitanyomat / silkscreen print</p>	<p>Régi képek újból / Old Pictures Again, 1985 30 x 40 cm rézkarc / etching</p>	
<p>„Film” / The Film, 1976 27 x 25 cm szitanyomat / silkscreen print</p>	<p>Hírek / News, 1983 50 x 40 cm rézkarc / etching</p>	



Fotók / Photos:

**Boldizsár Zoltán:**

címlap, 4, 11–14, 25, 34–36, 43–47, 54, 56, 61–67, 72–76, 78, 80–87, 92–93, 95–99

**Berényi Zsuzsanna:**

15

**Deme Dávid:**

33

**Diósi Ferenc:**

6, 26–27

**Flesch Bálint:**

28, 31a, b

**Remi Hansen:**

60

**Juhász Imre:**

23a, 88

**National Museum, Szczecin:**

20

**Riedel Lóránt:**

3, 8b, 9a, 16–17, 22, 38, 41

**Szelényi László:**

77

**Tímár Péter:**

39–40, 42, 48–49, 51–52, 58a, b, 68a

**Záborszky Archivum:**

5, 7, 8a, 9b, 10a, b, 18–19, 21, 23b, c, 24, 32, b, 37a, b, 50, 50, 68b, 69–70, 79, 89, 90a, b, 91

Fordította/Translated: **Bodóczy Miklós**

Nyomdai előkészítés / Typographical preparation: **S8 Stúdió**

A nyomtatási és kötészet munkák

a **Gyomai Kner Nyomda Rt**-ben készültek, a nyomda alapításának 119. esztendejében

Felelős kiadó / Published: **Nyuszifű Bt.** ©

ISBN 9630067733

A kiadvány megjelenését támogatták / Sponsored by



Budapest Főváros Önkormányzat Kulturális Bizottsága

Calmet Kft.

**Inter-Európa Bank Rt.**  
A HUNGÁRIKUM csoport tagja

Magyarországi Ludwig Alapítvány



Nemzeti Kulturális Alapprogram



Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma

**SOROS**  
ALAPÍTVÁNY

TIARA Rt.













ISBN 9630067733



9 789630 067737

Nyuszifül Bt. Budapest, 2001