



Z Á B O R S Z K Y







Z Á B O R S Z K Y



8258 BADACSONYTOMAJ, RÓMAI ÚT 54.  
TELEFON: 06-87-31-149  
1081 BUDAPEST VIII. , NÉPSZÍNHÁZ U. 42-44.  
TELEFON: 113-4927



*Süss fel nap / Sun, Rise / Komm, Sonnenschein*

*A változás kora / Age of Change / Zeitalter der Verenderung*

*Eljő a barokk / Baroque is Approaching / Es kommt der Barock*

*1988-89, 270x600 cm, Magyar Nemzeti Galéria,  
Ludwig Múzeum, Budapest*

„Szent István nagyot fordított a világ kerekén” – mondja a festő új ars poeticájában.

„Európa-hoz tartozásunkat alapozta meg tűzzel, vassal. Mégis az utóbbi negyven évben több hagyomány pusztult el, mint a megelőző évszázadokban.

1988-ban és '89-ben egy nagyméretű triptichonon dolgoztam, mely a változás és túlélés – talán romantikus – megfogalmazása. Ez életem főműve.”

A nagy lélegzetű triptichon gazdagabb, gondolatilag is többértékű, egyidejűleg többszólamú mű, mint a festő korábbi plasztikai voltak. Azoktól gyökeresen eltérő, mégis – nemcsak a magasrelief és a plectol eljárásuk miatt – ezek is Záborszkyánok. A transzcendens és a körülöttünk mindmáig jelen lévő vidéki, budapesti barokk, provinciál barokk és rokokó építészet együtt él ezekben a minden eleganciát elutasító, rusztikus darabokban; Záborszky ikonográfiája szuverén. Szerintem is főműve ez a hármas. Középső darabja – címe: A változás kora – csúcsos felső záródású álló téglalapforma, a timpanonban homorú, aranyozott kagylódísz (rocaille), alatta eredeti állatkoponya a belé dolgozott keresztrel, mintha a Liège-i Szent Hubertus szimbólikája volna, két oldalra fénysugarak lövellnek: aranyozott faragott fatövisek. Lenn szürkés faktúra, talán az állat kiterített bőre. Az első és a harmadik tábla csúcsán függesztett négyzet.

Elöl a tövissugarú napkorong körszelete, utolsónak a triptichon jobb szélén, aranymezőben latin kereszt, a döntés szögét nézve, talán a Cirene-i Simon vitte így a vállán a keresztfát. A főmotívum komplett, centrális kompozíciója megnyugtatóan biztos, a két szélső négyzetrelief, éppen ellenkezőleg, a fragmentum befejezetlenségével ütöképes.

St. Stephen has turned the wheel of the world tremendously” – the painter says in his new ars potica. „He achieved with fire and sword that we belong to Europe. Yet during the last forty years more traditions were destroyed than in the previous centuries. In 1988 and 1989 I was working on a large-sized tryptich which is the – may be romantic – formulation of change and survival. It is the chief work of my life.” This large-scale tryptich is richer, it has got more levels of thought, and at the same time it is a more polyphonic work than the painter's previous plastics used to be. It is fundamentally different, and yet they are Záborszkyans – not only because of their high-embossment and plectol method of procedure. In these rustic pieces rejecting elegance altogether, transcendent country baroque, Budapest baroque, provincial baroque and rococo architecture which have been surrounding us to this very day, all live together; Záborszky's iconography is sovereign. Also according to my opinion, this tryptich is his chief work. The middle





piece – entitled: The Age of Change – is a standing pointed rectangle closed at the upper part, in the tympanon there is a concave, golden shell (rocaille), below it the original skull of an animal with a cross inside, as if it were the symbol of St. Hubertus of Liège, rays of light shooting into two directions: guided carved wooden thorns. Below a greyish facture, perhaps the spread-out skin of the animal. The first and third panels are hanging squares on their tops. In front, the segment of the solar disc with its thorn-rays, and last, on the right edge of the tryptich, in a golden field, a Latin cross; looking at its tilted angle: Simon of Cirène might have carried the cross on his shoulder like this. The complete, central composition of the chief motive is soothingly secure, whereas the two square-embossments on the edges are striking with the unfinishedness of the fragment.

„Der Heilige Stephan hat dem Rad der Welt eine starke Drehung verliehen“ – sagt der Maler in seiner neuen ars poetica. „Er hat mit Feuer und Schwert erreicht, dass wir zu Europa gehören. Trotzdem sind in den letzten vierzig Jahren mehr Traditionen zerstört worden, als in den vorhergehenden Jahrhunderten. 1988 und -89 arbeitete ich an einem grossen Tryptichon, das die – vielleicht romantische-Abfassung der Veränderung und des Überlebens ist. Es ist das Hauptwerk meines Lebens.“ Das grossangelegte Tryptichon ist ein reicheres, auch gedanklich mehrschichtiges, gleichzeitig mehrstimmiges Werk als es die früheren Plastiken des Malers waren. Es zeigt im Vergleich zu



diesen einen grundlegenden Unterschied, gehört aber trotzdem – nicht nur wegen des Hochreliefs und Plextolverfahrens – zu ihnen: auch das sind Záborszkyane. Der transzendente und uns noch bis heute umgebende provinziiale, Budapester Barock, die provinziiale Barock und Rokoko Architektur lebt gemeinsam in diesen, jede Eleganz von sich weisenden, rustischen Stücken; Záborszky Ikonografie ist souverän. Auch meiner Meinung nach ist dieses Tryptichon sein Hauptwerk. Das Mittelstück – mit dem Titel: Zeitalter der Veränderung – ist eine spitz zulaufende, nach oben geschlossene, stehende Rechteckform, im Tympanon mit konkaver, vergoldeter Muschelverzierung (rocaille), darunter ein echter Tierschädel mit eingearbeitetem Kreuz, als wäre es die Symbolik des Heiligen Hubertus von Liège, nach zwei Seiten schiessen Lichtstrahlen: vergoldete geschnitzte Holzdornen. Unten eine graue Faktur, vielleicht die ausgebreitete Haut des Tieres. Der erste und dritte Tafeln sind Spitzenhängendes Quadraten. Vorne das Kreissegment der Sonnenscheibe mit Dornenstrahlen, als letztes am rechten Rand des Tryptichons das lateinische Kreuz im goldenen Feld; betrachten wir den Kippwinkel, so mag vielleicht Simon von Cirene das Kreuz in dieser Weise auf der Schulter getragen haben. Die komplette, zentrale Komposition des Hauptmotivs ist beruhigend sicher, die beiden Randquadratreliefs gerade das Entgegengesetzte, sie sind mit der Unvollendetheit des Fragments schlagfähig.

János Frank



Az aranyról, mint anyagról,  
mint eszökról vagy még inkább: mint  
jelenségről – például a kézikönyvek nyomán –  
azt tudhatjuk, hogy az Ószövétségben  
rendszerint költői színezettel, színaranyként  
szerepel, s hogy e ritka és értékes elemből  
ékszereket, kultikus felszerelési tárgyakat,  
edényfélét és bálványszobrokat készítettek.  
Lényeges mozzanat,  
hogy nem tömör aranyként szerepel mindig,  
hanem lemez gyanánt is,  
amivel bearanyozták a bálványplasztikákat.  
Az arany a legnemesebb  
és legtartósabb fém,  
az isteni tökéletesség  
és az örökkévalóság jelképe, a gazdagság, a  
pompa hordozója.  
Az ókori Egyiptomban  
a halhatatlanságra utalt, az európai alkímia  
színszimbolikájában az arany  
a Nagy Mű része,  
amelyre  
az alkímista minden  
tevékenysége irányul, míg  
a középkori mozaikok  
és táblaképek aranyhátterén az égi fényt  
jelképezi. Az újkori, a XX. századi művészetben  
megjelenése meglehetősen ritka, ám mint  
képalkotó elem – az elmúlt évtizedek magyar  
piktúrájában Kondor Béla munkásságára  
utalhatunk – különleges  
pillanatokban előtérbe kerül.

Tökéletesség, gazdagság, halhatatlanság,  
bálványok, pompa,  
örökkévalóság, égi fény,  
Nagy Mű: a sejtelmes arany ragyogás  
csupa misztika, talány, rejtély, titokzatosság –  
Záborszky Gábor  
Aranykor-igézetben született műciklusának  
színszimbolikáját  
(látszólag) tehát meglejtettnek vélhetjük.  
A bizonytalanságokban tobzódó  
bizonyosságaink betakarítása előtt azonban  
emlékeztetnünk kell arra, hogy a  
Záborszky-művek esetében – mint e különös  
alkotásokat teremtő  
alkotóút másfél évtizedes  
történetében csaknem mindig – most sem  
hagyományos értelemben vett,  
magyarázható, elemezhető és kategorizálható  
művek vizsgálódásaink  
tárgyai, s – ha az arany  
felől közelítünk – nem kultikus (kultikussá  
gerjesztett) eszökökről  
vagy ékszerekről, tárgyakról, és nem is  
kompozíciót építő-kiegészítő  
részletelemlről, hanem  
a művi valóságot uraló teljességről:  
átható és kisugárzó  
bearanyozásról kell beszélnünk. Alkotónk már  
az 1988–89-ben komponált,  
nagy szabású, napjainkban

a Magyar Nemzeti Galériában őrzött  
hármasképével,  
a „Süss fel nap – A változás kora – Eljő a  
barokk” című kompozícióval mintegy  
előrevetítette, hogy képalkotó  
módszerében szerepet játszik  
majd az arany; az évtizedforduló munkáin  
teljesen átvette  
a hatalmat ez a szín,  
ez az anyag, ez a fény  
varázslatosan egyszerre  
tükröző és elnyelő felület.

És ha így, vázlatosan meghatároztuk  
vizsgálódásaink dimenzióit,  
akkor meglepő, különös  
módosító tényezők  
jelenlétét, furcsa beavatkozások  
tényét is konstatálnunk kell: szabályos,  
árnyékszerű vetületeket, határozott  
határvonalakkal kiemelt tisztulások, valamint  
térbe helyezett kiegészítő (?) elemeket,  
na és az aranyos  
kompozíciókat követő új,  
legújabb művek fehér ürességét.  
Az arany és a fehér dominanciája kapcsán  
foglalkoznunk kellene  
a monokróm jelleg  
problematikájával is, a művész szegényes,  
szikár színtelenséghez  
való vonzódásával, amely ugyancsak  
konzekvensen  
húzódik végig munkásságán:  
a földszínű, vöröses és szürke letámasztott  
formák, „állatok” (1985, 1986)  
után most a tompa csillogást,  
az aranyló homályt  
a semleges fehér váltotta fel.  
Az arany is, a fehér is fontos alkotóelem a  
„képfelület” „képtest”-té fordításában,  
alakításában; a fa-nád-agyag-ragasztó-vászon  
konglomerátumból  
kiképzett formán már nem illuzionisztikus  
hatásokat összpontosító  
képfelületalkotó elemek a homogén mezők,  
hanem téri értékeket viselők,  
téri viszonylatokat  
indukálók, teremtők.  
A tüzetesebb  
szemrevételezés során  
ismerhetjük fel, hogy az arany és a fehér  
megjelenésének homogenitásáról is  
elhamarkodottan ítéltünk: villódzások,  
szüremkedések, felfénylések,  
foltokká oldódások, simaságok  
és rücskösségek, apró repedések mérhetetlenül  
változatos, becserkészhetetlen,  
gazdag terepe ez a felület.  
E változatosságban tán  
a hideg racionalitást  
sugalló rendteremtő szándék  
megnyilvánulásaként, tán a szabályos és  
szabálytalan együttes megjelenése,





*Aranykor I. / Golden age I. / Goldener Zeitalter I.,  
1990, 100x160x90 cm  
MINT Alapítvány / Foundation MINT / Stiftung MINT, Budapest*



*Aranykor II. / Golden age II. / Goldener Zeitalter II.  
1990, 100x160x90 cm*

megjelentetése miatt – újabb  
magyarázatpróbákat,  
kibontást igénylő alkotói mozzanatként  
említhetnénk ezt is – a tökéletesség színe  
és megnyilvánulása,  
az arany geometrikus rendszerekbe; sávokba,  
síklapok határai  
közé szorítva  
a körülölelő esetlegességek  
formarendjéhez simul,  
vagy azzal konfrontálódik. A hordozó formák a  
szabálytalan, megnyitott  
vagy kiugrasztott szélű-sarkú téglalap befoglaló  
terében, a formázott  
vászon domboruló, finom ívekkel lágyan  
meghajló, homoruló  
felületmozgásait követve ősi, barbarisztikus  
atmoszférát összpontosítanak, árasztanak: még  
semmi sem rendeződött végletesen  
szabályossá, a körvonalak még nem  
csiszolódtak pontossá,  
határozottá, s a végső  
megjelenést a nemesen  
felfénylő aranyban mintha véletlen,  
durva, nyers erők alakították volna ki.  
A következő lépés a tökély  
aranyszín-sugárzásával  
ütköztetett barbár képtest elé függesztett  
madászzerű formák („megkövült repülés”)  
problematikájának feszegetése lenne,  
ahol a „kép”  
és a „madár” – vagy  
a Joseph Beuys-t idéző „nyúl” – különös  
képzeteket keltő, furcsa villódzásokban  
átlényegülő  
műegyüttesével kell szembesülnünk.

Az egykori, étellel telt test, az életteliség  
emléke, a nehezen  
körvonalazható, tisztázatlan  
történések és állapotok  
képzetei rögzítődnek talán e művekben,  
rejtélyekkel telített  
meditációs közegek nyílnak meg,  
múlt-titkokkal terhelt terek tárulnak fel. Úgy  
ítélünk, hogy a kopott arany ragyoságában és  
az üres fehér tündöklésében mintha  
szerteszóródott, sohasem volt gazdagságunk,  
illúziókká foszlott aurea aetas-unk tétova  
reményei öltenének testet, pedig csak a  
megfoghatatlan átmenet:  
a transzcendencia valósággá,  
a valóság transzcendenciává  
alakulásának szerény tanúi vagyunk. E  
minőségünkben pontosan  
le kellene írunk, hogy mit látunk,  
amikor Záborszky Gábor  
„Aranykor”-műveit, és az aranykor utáni műveit  
– mintegy az új valóságot – nézzük,  
de a feladat eme kezdeti  
fázisában váratlanul megakadunk.



*Aranykor III. / Golden age III. / Goldener Zeitalter III.  
1990, 100x160x90 cm*



*Aranykor IV. / Golden age IV. / Goldener Zeitalter IV.  
1990, 100x160x90 cm*



About the material of gold, as one among the means of art, or more precisely, as a phenomenon, it is to be known (at least according to handbooks) that in the Old Testament it usually appears with poetical colouring as pure gold; and that this rare and valuable element was used for making jewellery, cultic objects, pots and idol figures. It is significant that gold would not always appear in the form of massive gold, but as sheet gold, with which statues were gilded. Gold is the most precious and durable metal, the symbol of divine perfectness, the bearer of prosperity and splendour. In ancient Egypt, gold indicated immortality; in the colour symbolism of European alchemy, gold was part of the Great Work towards which every alchemist's activity was directed; whereas, within the golden background of medieval mosaics and panel paintings, it symbolized the light of heaven. In the art of modern times, the twentieth century, gold appears rather rarely, but it comes to the foreground in particular moments as a picture-creating element – as is visible in the art of Béla Kondor, within Hungarian painting of the last decades.

Perfectness, prosperity, immortality, idols, splendour, eternity, celestial light, Great Work: the magic glitter of gold is all myth, riddle, and mystery. Consequently we might consider the colour symbolism of Gábor Záborszky's works, created under the magic spell of the „Golden Age”, as being (seemingly) solved. But before gathering the certainties, that are in fact full of uncertainties, we should keep in mind that Gábor Záborszky's unique art works created during the last fifteen years, may not be considered as objects to be explained, analyzed or categorized. Furthermore, when approaching from the direction of gold, we should speak neither about cultic objects (raised to cultic level), nor about a special medium of art, nor about jewellery, nor even about constituents completing the composition; we must rather consider a perfectness, dominating the reality of the work, gilding it in

a permeating and radiating way.

Already with his monumental triple composition created in 1988–89, entitled „Sun, Rise – Age of Change – Baroque is Approaching”

(at present housed in the collection of the Hungarian National Gallery), the artist seems to point to the future, drawing attention to the fact that gold is going to play an essential role in his creative methods. In his works of the late eighties and early nineties, this colour, and material, this surface that magically reflects, and at the same time absorbs light, has taken complete rule over his art.

Having determined the dimensions of our contemplation in such a sketchy way, we also have to realize the presence of surprising modifying factors, the fact of peculiar interferences: regular, shadow-like projections, purifications emphasized by decisive bordering lines, as well as supplementary elements placed into space, and last but not least, the white emptiness of recent works, following the previous golden compositions.

In connection with the dominance of gold and white, we should also deal with the problem of the monochromatic character, the spell of the poorish, barren colourlessness, which is also manifest in the totality of Záborszky's oeuvre. Following the earthcoloured, reddish and grey propped-down „Animal” forms (1985–86), the shimmering gold, the golden blur has been replaced by neutral white. Gold and white, both are essential elements in transforming the „picture-surface” into „picture-body”. The homogeneous fields within the conglomerate of wood, reed, clay, glue, and linen, have ceased to be centralizing, picture-forming elements to create an illusionistic effect; rather, they bear spatial values, indicate and create spatial relationships. Observing these works more profoundly, we may recognize that our judgement of homogeneity, as regards the appearance of gold and white, was premature. Actually, this surface is an immeasurably manifold field of glitter, flashes of light breaking through, forms dissolved into patches, encompassing both smooth and uneven surfaces, tiny cracks. Within this manifoldness, one should notice the cold rationality which manifests the artist's will towards order: it might also be the simultaneous appearance of regularity and



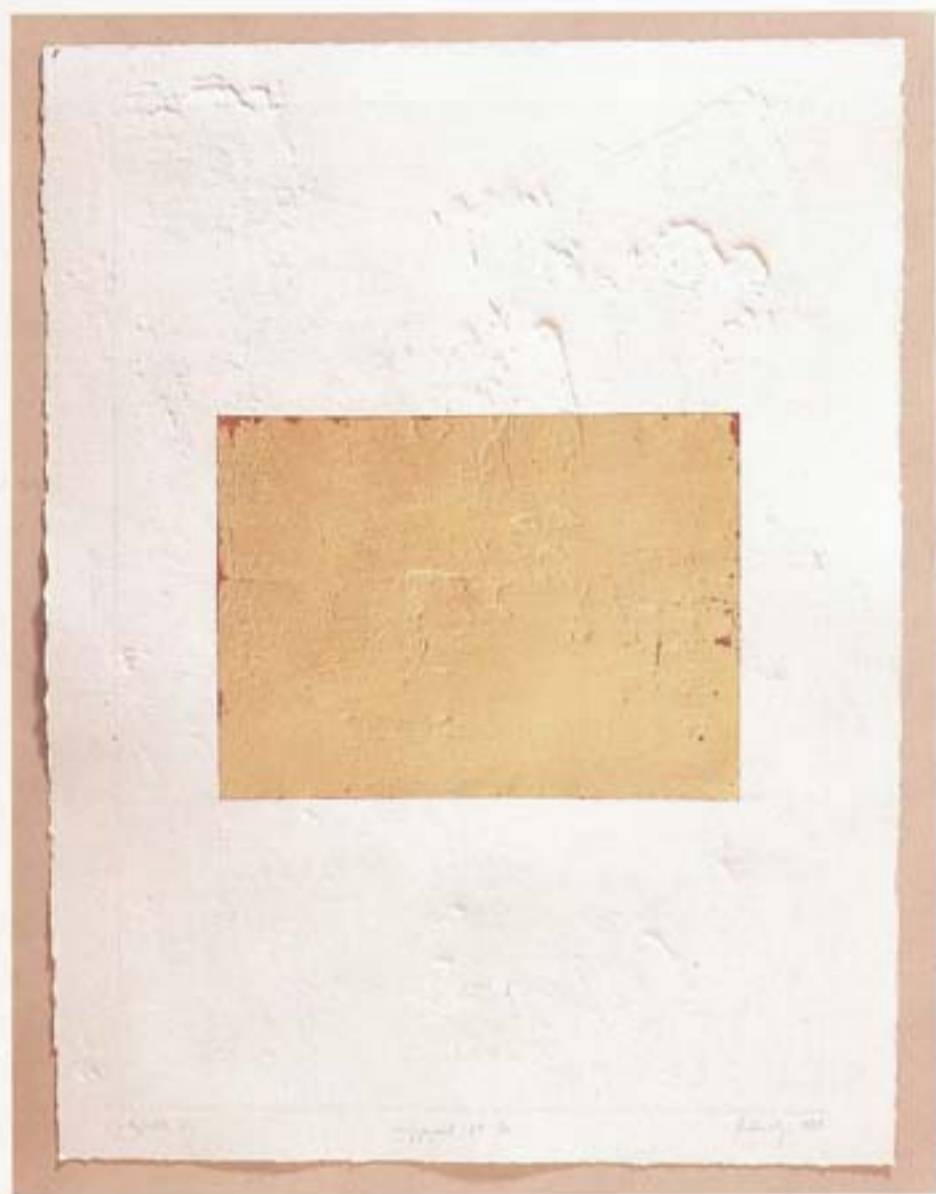


*Emlékmű Joseph Beuysnak / Memorial for Joseph Beuys  
Monument für Joseph Beuys,  
1990, 170x210x100 cm*

irregularity that demands new explications.  
The colour and manifest appearance of  
perfectness is  
a further aspect to be observed, in the way  
gold adheres to, or is even confronted with, the  
surrounding coincidental  
system of forms, being pressed  
within the confines of stripes  
and borderlines of plane surfaces. The  
conveying forms follow the concave movements  
and softly bending arches of the shaped  
canvas, thus concentrating and radiating a  
primordial, barbaric atmosphere within the  
space that is bordered by a rectangle with  
irregular edges and protruding corners. Nothing  
has yet reached a definitely regular order,  
outlines have not yet been cut into precise,  
definite forms, and the final appearance of the  
magnificent, glittering gold seems  
to have been created by haphazard, rude and  
raw forces. The next step  
in our contemplation  
might be to discuss the relationship of the  
bird-like shapes,  
hanging in front of the barbaric picuter-bodies,  
in contrast to  
the golden glitter of perfectness („Petrified  
Flight“), where  
we witness the „picture“ and the „bird“-or the  
„rabbit“, reminding  
us of Joseph Beuys'work – transform into a  
unique ensemble  
of art works evoking unusual notions through  
mysterious sparkles.

Perhaps these works recall the one-time  
living body, the memory of vitality, and record  
vague and undefinable  
images of events and situations;  
they open up spheres of meditation saturated  
with mysteries, and reveal spaces bearing the  
burden of past secrets. We may come to the  
conclusion that within the glitter of the worn-out  
gold and the gleam of the empty white, there  
are perhaps our dispersed, or never existing  
richness,  
the wavering hopes of our aurea aetas that  
have already melted away into illusion,  
manifesting themselves;  
as a matter of fact,  
we are nothing but humble witnesses of  
transcendence becoming  
reality and of reality becoming transcendency.  
Assuming the role of such witnesses, we  
should precisely  
describe all that we can see when viewing  
Gábor Záborszky's works  
of the „Golden Age“ and of the period  
succeeding the Golden Age, that is the  
new reality, as it were; but within this initial  
phase of our task, we come to a sudden halt.

*Tibor Wehner*



*Napsütötte táj / Landscape in sunshine / Sonnige Landschaft,  
1991, 80x60 cm  
Spicchi dell'Est s.r.l., Róma*

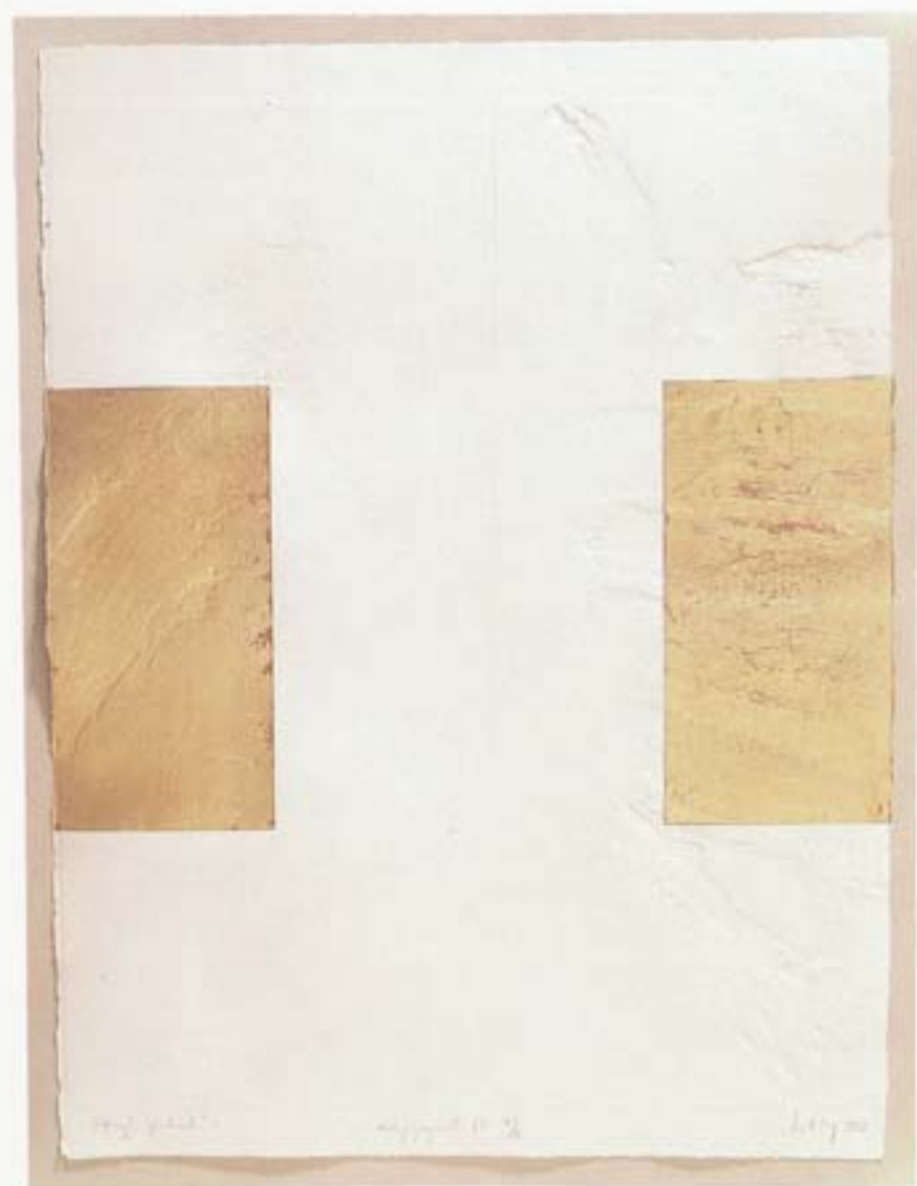


Vom Gold als Material, als Mittel, oder noch besser: als Erscheinung – z.B. aufgrund von Handbüchern – ist zu wissen, dass es im Alten Testament im allgemeinen mit dichterischer Färbung, als pures Gold erscheint, und dass aus diesem seltenen und wertvollen Element Geschmeide, kultische Objekte, Gefässe und Idollfiguren gefertigt wurden. Ein wesentliches Moment ist, dass es nicht immer als massives Gold verkommt, sondern auch als Platte, mit der die Idolplastiken vergoldet wurden. Gold ist das edelste und haltbarste Metall, das Symbol der göttlichen Vollkommenheit, Träger des Reichtums, der Pracht. Im altägyptischen Aegypten wies es auf Unsterblichkeit; in der Farbensymbolik der europäischen Alchimie ist das Gold ein Teil des Grossen Werkes, worauf jede Tätigkeit des Alchimisten gerichtet ist, während es auf dem Goldhintergrund der mittelalterlichen Mosaiken und Tafelbilder das himmlische Licht symbolisiert. In der Kunst der Neuzeit, des XX-sten Jahrhunderts ist sein Auftauchen ziemlich selten, doch als bildschaffendes Element – in der ungarischen Malerei der vergangenen Jahrzehnte ist auf Béla Kondor hinzuweisen – kommt es in besonderen Momenten in den Vordergrund. Vollkommenheit, Reichtum, Untertlichkeit, Idole, Pracht, Ewigkeit, Himmelslicht, Grosses Werk: der magische Goldglanz ist lauter Mystik, Rätsel, Geheimnis – wir könnten also die Farbensymbolik von Gábor Záborszky, im Zauber des „Goldenen Zeitalters“ geschaffenen Werkzyklus als (scheinbar) gelöst annehmen. Doch vor Einholung der von Unsicherheit schwelgenden Sicherheiten müssen wir daran erinnern, dass die Objekte unserer Betrachtungen im Falle der Záborszky-Werke – wie in der fast anderthalb Jahrzehnte umfassenden Geschichte dieses seltsamen Werke hervorbringenden Schaffensweges fast immer – auch diesmal nicht in traditionellem Sinn aufzufassende, erklärbare, analysierbare und kategorisierbare Werke sind und – wenn wir uns ihnen von der Seite des Goldes nähern, sollten wir nicht von kultischen (zu Kult erhobenen) Mitteln oder Geschmeiden, Gegenständen reden, auch nicht von komposition-aufbauenden, ergänzenden Teilelementen, sondern von der die Realität des Werkes beherrschenden Vollkommenheit: von durchdringender und ausstrahlender Vergoldung.

Unser Künstler wies schon 1988–89 mit seinem damals komponierten grossangelegten Tripelbild – heute im Besitz der Ungarischen Nationalgalerie – in die Zukunft voraus. Sein „Komm, Sonnenschein“ – „Zeitalter der Aenderung – Es kommt der Barock“ lässt nämlich das Gold schon eine gewisse Rolle spielen; in seinen Arbeiten der Jahrzehntewende hat diese Farbe, dieses Material, diese das Licht gleichzeitig zauberhaft widerspiegelnde und absorbierende Fläche die Herrschaft vollkommener übernommen.

Und wenn wir die Dimensionen unserer Betrachtungen auf diese Weise, skizzenhaft, bestimmt haben, dann müssen wir auch die Anwesenheit überraschender, sonderbarer modifizierender Faktoren, die Tatsache seltsamer Einmischungen feststellen: regelmässige, schattenartige Projektionen, durch entschiedene Grenzlinien betonte Purifikationen, sowie in den Raum versetzte ergänzende (?) Elemente, na und die den goldenen Kompositionen folgende weisse Leere seiner neuen, neuesten Werke. Im Zusammenhang mit der Dominanz des Goldes und des Weiss sollten wir uns auch mit der Problematik des monochromen Charakters befassen, mit der auf den Künstler ausgeübten Anziehungskraft der ärmlichen, häger Farblosigkeit, die sich ebenfalls konsequent durch seine Werke hindurchzieht: nach den erdfarbenen, rötlichen und grauen niedergestützten Formen, „Tiere“ (1985/86) wurde jetzt der matte Glanz, das goldschimmernde Dämmern, vom neutralen Weiss abgelöst. Sowohl das Gold, wie auch das Weiss sind wichtige Elemente im Umkehren, im Formen der „Bildfläche“ zum „Bildkörper“, in der aus dem Holz-Schiff-Ton-Klebstoff-Leinwand – Konglomerat gebildeten Form sind die homogenen Felder nicht mehr illusionistische wirkungen zentralisierende, bildflächenformende Elemente, sondern sie tragen Raumwerte, sie induzieren, schaffen Raumrelationen. Bei genauerer Betrachtung können wir erkennen, dass wir auch über die Homogenität des Erscheinens von Gold und Weiss verprüht geurteilt haben: diese Fläche ist ein unermesslich abwechslungsreiches, unabsehbares, vielfältiges Terrain von Flimmern, Lichtdurchbruch, Aufleuchten, Auflösung in Flecken, Glattheit und Unebenheit, winziger Risse. In dieser Mannigfaltigkeit wäre vielleicht die kalte Rationalität zu erwähnen, mit der der Künstler seinen Willen zur Ordnung offenbart, vielleicht ist es auch das gemeinsame Erscheinen von Regelmässig und





*Felfénylő gesztusok / Shining gestures / Aufglänzende Geste,  
1991, 80x60 cm  
Spicchi dell'Est s.r.l., Róma*

Unregelmässig, das nach neuen Erklärungen heischt. Als Schaffensmoment könnte weiterhin erwähnt werden, dass die Farbe und Offenbarung

des Vollkommenen, das in die Grenzen von geometrischen Systemen, Streifen, Flächen gedrängte Gold sich an die zufällige Formenordnung schmiegt, oder sich dagegen stemmt.

Die tragenden Formen zentralisieren, strahlen in dem, von einem mit unregelmässigen oder reliefartig abstehenden

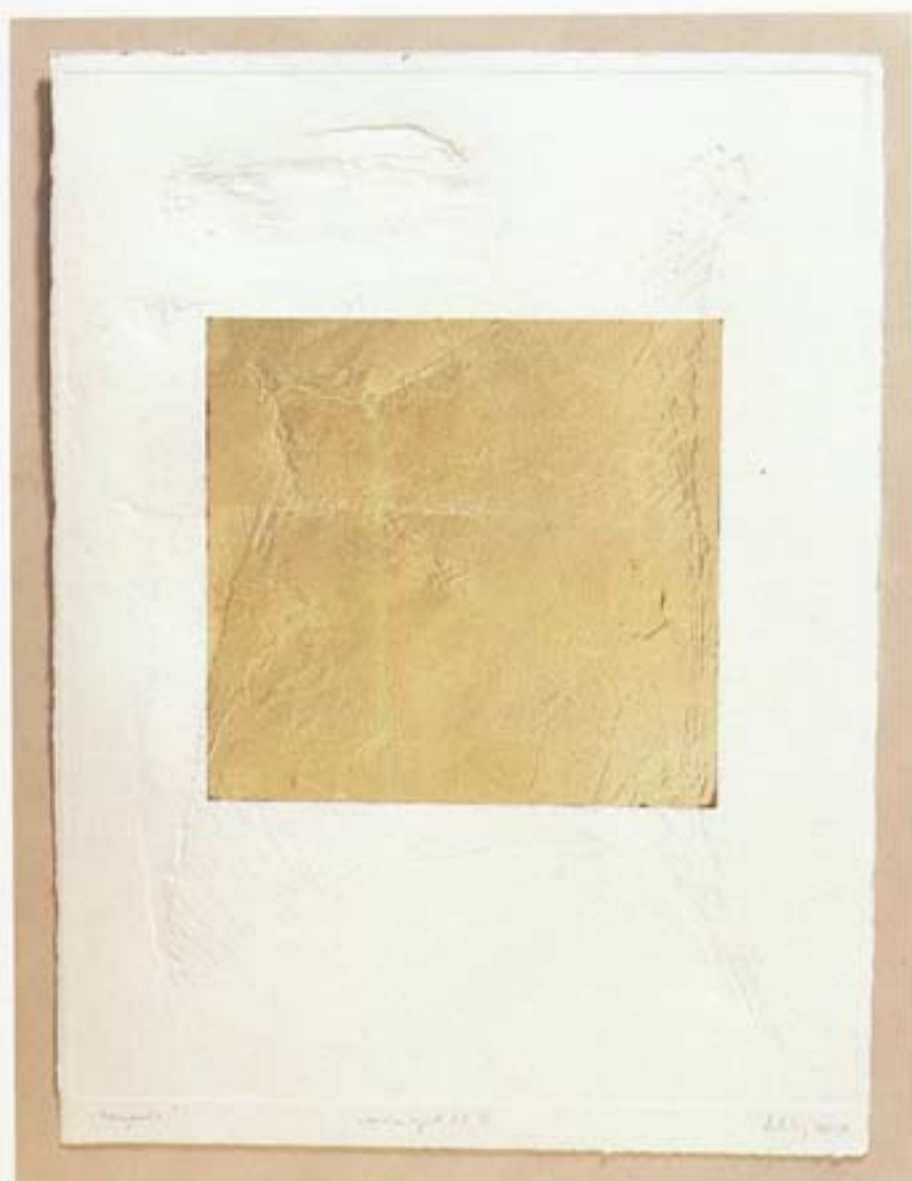
Rändern-Ecken versehenen Rechteck, umrahmten Raum, sie folgen den in feinen Bögen gewölbten Oberflächenbewegungen der geformten Leinwand, wodurch sie eine uralte, barbarische Atmosphäre zentralisieren, ausstrahlen: noch nichts ist zur endgültigen Regelmässigkeit geordnet, die Umrisse sind noch nicht genau geschliffen, und die endgültige Erscheinung des edel aufglänzenden Goldes

scheint von zufälligen, derben, rohen Kräften geformt worden zu sein. Der nächste Schritt wäre die Besprechung der Problematik der vogelartigen

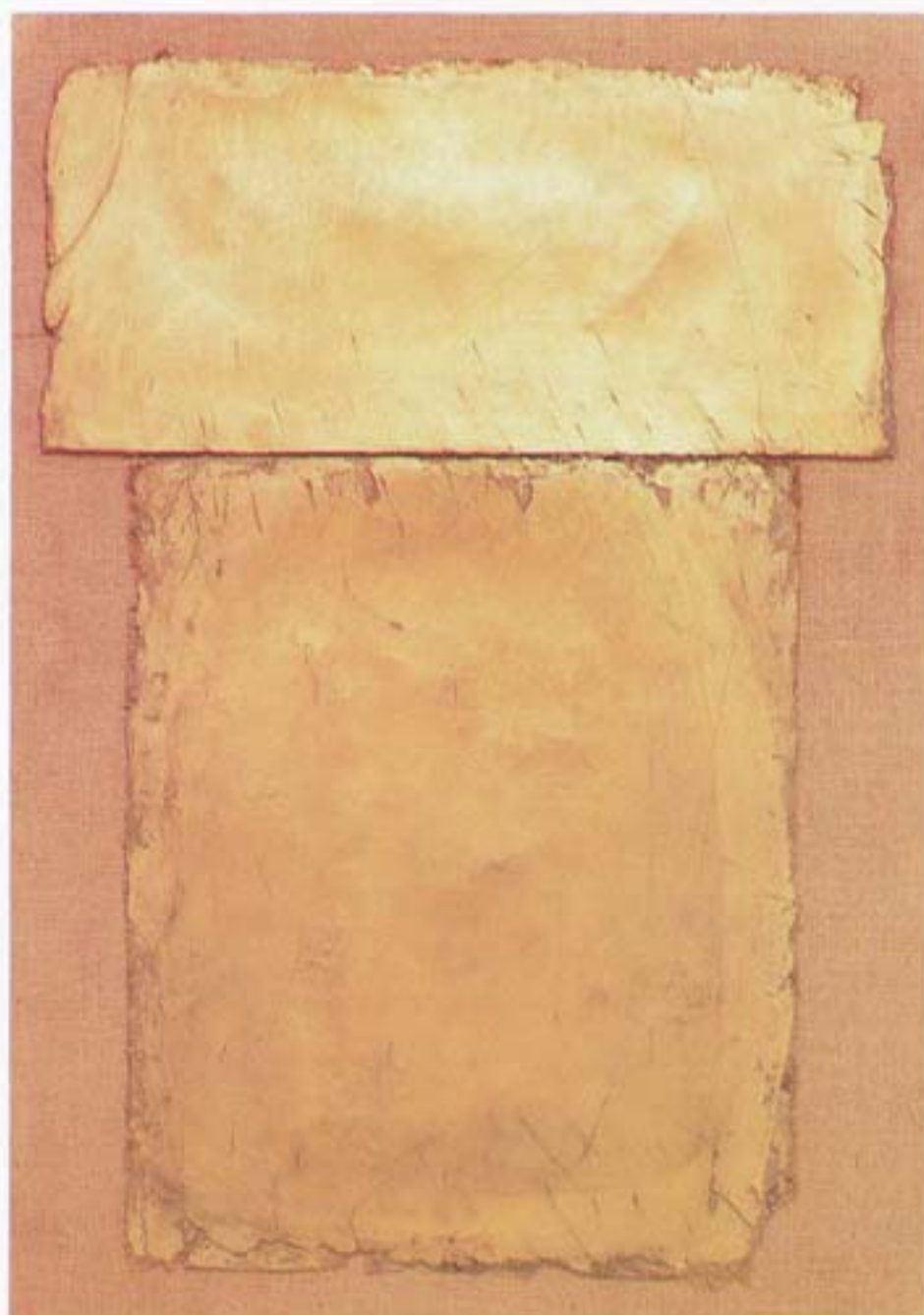
Formen („versteinerter Flug“), die vor dem mit dem Goldglanz der Vollkommenheit zusammenstossenden barbarischen Bildkörper hängen. Wir finden uns dem „Bild“ und dem „Vogel“ – oder dem an Joseph Beuys erinnernden „Hasen“ – gegenüber, die in uns sonderbare Ideen erwecken und sich vor uns in seltsamem Flimmern zum künstlerischen Ensemble wandeln.

In diesen Werken sind vielleicht der einstige von Leben erfüllte Körper, die Erinnerung an Lebensfülle, die Ideen von schwer zu definierenden, unklaren Geschehnissen und Umständen festgehalten; geheimnisvolle Meditationsmedien, mit Vergangenheitsgeheimnissen beladene Räume offenbaren sich. Im Glanz des abgetragenen Goldes und im Schimmern des leeren Weiss scheinen unsere zerflossener, nie-dagewesener Reichtum, die schwankenden Hoffnungen unseres in Illusionen zerstäubten Aurea Aetas Gestalt anzunehmen: dabei sind wir bloss bescheidene Zeugen eines unfassbaren Überganges: wo Transzenzur Wirklichkeit, Wirklichkeit zur Transzendenz wird. Als solche müssten wir genau beschreiben, was wir sehen, wenn wir Gábor Záborszky's „Goldenes Zeitalter“ – Werke und die diesen folgenden – sozusagen die neue Wirklichkeit betrachten, doch in dieser Anfangsphase der Aufgabe stocken unsere Ausführungen unerwarteterweise.

*Tibor Wehner*



*Aranymadár / Golden bird / Goldvogel*  
1991, 80x60 cm  
Spicchi dell'Est s.r.l., Róma



*A nap háza I. / House of the sun I. / Haus der Sonne I.,  
1990, 80x60 cm  
Hoffmann gyűjtemény / Collection Hoffmann / Sammlung Hoffmann  
Budapest*





*A nap háza II. / House of the sun II. / Haus der Sonne II.,  
1990, 80x60 cm  
Hoffmann gyűjtemény / Collection Hoffmann / Sammlung Hoffmann  
Budapest*

Záborszky Gábor a nyolcvanas évek közepén talált rá a maga sajátos médiumára, a megmunkált anyagnak arra a közvetlenségére, amelyben az anyagszerűség és a festői illúzió feszültsége teljesen feloldódik.

Olyan anyagokkal dolgozik, amelyek a természetes,

a „szerves” világ asszociációs körén belül is a legintimebb tapasztalathoz, az otthonépítéshez kötődnek. Faágak, szalmatörökkel kevert anyag, homok, a paraszti építkezés alapanyagai.

„Legdöntőbb élményem volt utazásom az Órségbe, egy régi meseszerű faluba.

Lenyűgözött a falu, a régi házak, ahogy felragyogtak a napsütésben.

Az arányok a tökéletességig fejlődtek a századok folyamán maximálisan feltárva a lehetőségeket, visszatükrözve az élet logikáját.

Ez az élmény tovább fejlődött egy amerikai út során, New Mexico indiánok lakta területén. Megfigyelhettem, hogy a falu asszonyai hogyan építenek egy rituális épületet. Láttam ugyanazt a logikát, céltudatosságot és határtalan nyugalmat.

Ez a panteizmus csúcsa.”

A három, El Greconak szentelt mű meditáció a festői színről és

a szín anyagszerűségéről: a mélyen fekete kátrányos felület, a sima, tömött arany és El Greco Mária Magdolnájának kékeslilája a színek asszociatív erejénél fogva egy festészet s egy festmény belső rendszeréhez vezetnek bennünket.

A föld feketéje, a transzcendencia aranya és a bűnbánat meditációjában e kettő közt közvetítő Magdolna most legelemibb festői formájában válik meditációs tárggyá.



*Hommage à El Greco I.; II.; III., 1991, 320x100 cm  
Hoffmann gyűjtemény / Collection Hoffmann  
Sammlung Hoffmann, Budapest*



It was in the middle of the 1980's that Gábor Záborszky found his own special medium, that directness of processed and arranged material in which materiality and the tension of pictorial illusion are completely dissolved.

He works with materials which, even within the associational circle of the natural and „organic“ world, are connected to the most intimate of experiences, to that of building a home. He uses twigs of wood, clay mixed with straw chaff, sand, the materials of rural building.

„My most decisive experience was a trip to the region of the Órség (in Hungary), to an old, fairy-like village. I was astonished by the old cottages as they emerged in the bright sunlight. The proportions have ripened to perfection throughout the centuries, reflecting the maximal exploitation of possibilities, the logic of life. This impression was further deepened by a visit to America, to a region inhabited by Indians. I could observe how the women of the village built up a ritual building. I saw the same logical, purposefulness an infinite patience. The peak of pantheism.“

The three works devoted to El Greco are a meditation over pictorial colour and its material qualities. The deep black of the tar surface, the smooth, full and rich gold and the bluey purple of El Greco's Magdalene lead us, by the associative power of colours, to the inner structure of an oeuvre and also of one painting. The black of the Earth, the gold of transcendence and Magdalene who mediates between the two in the meditation of repentance now become meditative objects in their most elementary pictorial form.

Gábor Záborszky fand Mitte der 80er Jahre das ihm eigene Medium, jene Unmittelbarkeit des bearbeiteten Materials, in der sich die Spannung von Stofflichkeit und malerischer Illusion völlig auflöst.

Er arbeitet mit Stoffen, die auch innerhalb des Assoziationskreises der natürlichen, „organischen“ Welt an die intime Erfahrung, an den Bau eines Zuhause gebunden sind. Äste, mit Rüttstroh vermischter Ton, Sand sind Grundmaterialie bäuerlichen Bauens.

„Mein wichtigstes Erlebnis war ein Ausflug in der Wart, in einem märchenhaften, alten Dorf. Die in helles Sonnenlicht getauchten alten Wohnhäuser schlugen mich in ihren Bann. Die Proportionen, die im Laufe der Jahrhunderte zu Vollkommenheit gereift sind, die maximale Ausnutzung der Möglichkeiten, die Logik des Lebens. Eine Amerika-Reise, durch ein von Indianern bewohntes Gebiet hat später dieses Erlebnis weiter vertieft. Ich konnte sehen, wie die Frauen eines Dorfes ein Ritualgebäude errichteten. Die gleiche Logik, Zweckmässigkeit, eine unendliche Geduld. Der Gipfel des Pantheismus.“

Die drei, El Greco gewidmeten Werke sind Meditationen über die malerische Farbe und über die Stofflichkeit der Farbe: die tief schwarze, teerige Oberfläche, das glatte, satte Gold und das Bläulich-Violette von El Grecos Maria Magdalena führen uns, mit Hilfe der assoziativen Kraft der Farben zum inneren System einer Malerei und eines Gemäldes. Das Schwarz der Erde, das Gold der Transzendenz und die in der Meditation der Busse zwischen diesen beiden vermittelnde Magdalena werden nun in ihrer elementarsten malerischen Form zum Gegenstand der Meditation.



GÁBOR ZÁBORSZKY (1950, Budapest)

1974 *Graduated from the Hungarian Academy of Fine Arts*

1980- *Teacher of the Fine Arts and Crafts High School*

1989 *Guest at the Academy of Graz, and at the School of Industrial Arts of Basel*

1991- *Professor of the Hungarian Academy of Crafts and Design*

Selected solo exhibitions

1977 *Stúdió Galéria, Budapest; Galeria Wola, Warszawa*

1978 *FÉSZEK Galéria, Budapest*

1980 *Stúdió Galéria, Budapest*

1981 *Actual Art Gallery, Stockholm; Galerie Slavia, Bremen; Színházteri Galéria, Pécs*

1983 *Múcsarnok, Budapest*

1985 *Lágymányosi Galéria, Budapest*

1987 *Dorottya Utcai Kiállítóterem, Budapest*

1990 *Vigadó Galéria, Budapest; Pandora Galéria, Badacsonytomaj*

1991 *INART Galéria, Budapest*

1992 *Pécsi Kisgaléria, Pécs; Galleria d'Arte Spicchi dell'Est, Roma*

Selected group exhibitions

1980 *39. La Biennale Arti Visive, Venice; International Impact Art Festival, Kyoto*

1981 *2. Biennale der Europäischen Grafik, Baden-Baden; Mednarodni Graficni Bienale, Ljubljana*

1982 *Norske Internasjonale Grafikk Biennale, Fredrikstad; 12. Biennale de Paris, Paris*

1983 *World Print Four, San Francisco; Premio Biella per L'incisione, Biella*

1984 *British International Print Biennial, Bradford; 2. Triennale Europea dell'Incisione, Grado*

1985 *Art Week, Listovel; „Apokalyptische...“, Bremen, Oldenburg*

1986 *Eklektika '85, Hungarian National Gallery, Budapest*

1987 *Graphica Atlantica, Reykjavik; Zeitgenössische Bildende Kunst aus Ungarn, Galerie der Künstler, München*

1988 *Monstra Internazionale di Grafica, Catania; Making Links, Off Centre Gallery, Bristol*

1989 *Kunst Heute in Ungarn, Neue Galerie, Aachen; 2. Festival International, Menton; Primer-Bildhauerei, Galerie Griss, Graz; Meisterwerke der Ungarischen Moderne, Schloss Plankenwarth*

1990 *Euro-Asian Biennial, Ankara; International Independante Exhibition, Prefectural Gallery, Kanagawa*

1991 *Metafora, Atlanta, Pécs; Hommage á El Greco, Museum of Fine Arts, Budapest*

1992 *Hungarian Prints, Joo Hyo-Joon Gallery, Seoul; Ivan Dougherti Gallery, Sydney*

*Medium: paper, international invited artists, Historical Museum, Budapest*

Selected bibliography

*Hegy Lóránd – Lányi András; Záborszky; Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1989*

*Hegy Lóránd: Utak az avantgárdból; Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs 1989*

*Contemporary Art Print the World; Misool Gongron SA; Seoul, 1989*

Works in public collections

*István Király Múzeum, Székesfehérvár*

*Szombathelyi Képtár, Szombathely*

*Janus Pannonius Múzeum Modern Képtára, Pécs*

*Magyar Nemzeti Galéria, Budapest*

*Budapesti Történelmi Múzeum Fővárosi Képtár, Budapest*

*Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest*

*Museum of Contemporary Art, Skoplje*

*Municipal Museum, Kyoto*

*Museum of Modern Art, Szczecin*

*Gallery of the National Museum, Wrocław*

*Museum of Contemporary Graphic Art, Fredrikstad*

*Prefectural Gallery, Kanagawa*

*Contemporary Graphic Collection, Giza*

*Ludwig Múzeum, Budapest*









