

ZÁBORSZKY

BALASSI

ZÁBORSZKY

ZÁBORSZKY



BALASSI KIADÓ

A könyv kiadását támogatták

Nemzeti Kulturális Alap
Budapest Bank Budapestért Alapítványa
Budapest Főváros Önkormányzata
Ludwig Alapítvány
BTM Kiscelli Múzeum Fővárosi Képtár
Állami Nyomda

ISBN 963 506 214 1

© Záborszky Gábor, 1998

© Balassi Kiadó, 1998

Balassi Kiadó
Felelős kiadó Kőszeghy Péter igazgató
Felelős szerkesztő Borus Judit
Színes fotó Boldizsár Zoltán
Grafikai terv Czeizel Balázs
Tördelő Margittai Gizella
A borító a Vince Papírmérítő Műhelyben,
Szentendrén készült
A nyomdai munkálatokat a Nalors Kft., Vác végezte
Felelős vezető Nagy Géza

A VAN ÉS A NINCS HATÁRÁN

Beszélgetés Záborszky Gáborral

PAPP TIBOR – *Kezdjük a kezdet kezdetén.*

ZÁBORSZKY GÁBOR – Jézus, Tibor, az régen volt. 1950-ben születtem, normális polgári családban. A mamám tanárnő, az apám üzletkötő volt. A Záborszky-ágon bélyegkereskedő volt a család, apám szülei nyitották az üzletet, immár száz éve. A háború előtt komoly, nagy cég volt. Az elsők között kezdtek Amerikával kereskedni. Akkor a Nemzeti Banktól azért kellett engedélyt kérni, hogy szabad-e a dollárt elfogadni, mert nem tudták, hogy milyen pénz az, mennyire megbízható. Akkor egészen más viszonyok voltak: a háború előtt a nagymamám hetente utazott Bécsbe és Párizsba vonaton. Megvoltak a kuncsaftjai és az időpontok, amikor, ugye, a szállodájában találkozott velük. Párizsba talán csak havonta, de Bécsbe hetente kiment és tulajdonképpen, nő létére, abban az időben ez nagy teljesítmény volt. A Kossuth Lajos utcában, ahol a férfiruhaüzlet van, ott volt a bolt, mellette egy könyvkereskedés. Velük szemben a Szénási papírkereskedés, Meinl, a fűszeres... A front már túlment a városon, de jött a szovjet filmhíradó és, ugye a könyv meg a bélyeg jól ég, hát folyóújtották az üzletet, hogy legyen mit filmezni. Nem is engedték eloltani. Nagy volt a kár. Apámék beépítettek valami páncélszekrényt a pillérbe; a háború alatt nem volt igazán nagy a veszteségünk, de amikor a filmesek folyóújtották az üzletet, annyira nagy volt a hő, hogy a páncélszekrényben összesült minden. A mai napig akad itthon a megszenesedett, összeégett bélyegcsomagokból. Természetesen később államosították az üzletet, és akkor apám mindenféle dologgal próbált foglalkozni. Kereskedelmi főiskolát végzett, egyetemista korában jól vívott, vívóedző is volt egy darabig. Aztán csöveket kellett vizsgálni falun, szóval mindenfélével foglalkozott. Végül megalakult az állami Filatélia Vállalat és akkor őt odavették üzletkötőnek. Miután nyugdíjba ment, újraindította a régi vállalkozást.

P. T. – *Hol kezdődik a gyerekkorod ebben a felfordulásban?*

Z. G. – Tulajdonképpen az ötödik kerületi Galamb utcában, egy angoloknak épített házban, ahol külön csapból jött a hideg és a meleg víz. Nézd, amikor én már tudtam magamról, 1956-ban voltam hatéves, a belvárosban él-

tünk, tehát... persze, láttam dolgokat, de értelemmel csak később fogtam föl: sétáltunk az utcán, láttam orosz tankokat, de fogalmam sem volt, hatévesen...

P. T. – *Édesanyád mit tanított?*

Z. G. – Sokáig általános iskolában tanította a gyerekeket, később belekeveredett a kísérleti matematika oktatásba. Tulajdonképpen sima életpályája volt, bár valószínűleg – a Baár-Madasban – nem erről álmodott.

P. T. – *Van-e ebből az időből olyan emléked, amikor a képzőművészet ilyen vagy olyan ragyogása belesütött a szemedbe?*

Z. G. – Nem hiszem.

P. T. – *Mikor határoztad el, hogy ebbe az irányba kellene elindulnod?*

Z. G. – Elég későn. Inkább az iskola vitt engem. Azt mondják, jól rajzoltam. Az általánosban a rajztanárok irányítottak a képzőművészeti gimnázium felé. Szüleim – legjobb meggyőződésük ellenére mégiscsak segítettek – beíratk előkészítőre, plusz még tanárt is fogadtak mellém, és így sikerült is a felvételem a képzőművészeti gimnáziumba. Ott már tudatosodott bennem a jövőm, körülbelül azokban az években dőlt el, hogy ez lesz a pályám. Simán belenőttem a szakmába. Voltak azért döccenők, például a főiskolai felvételi nehezen ment. Most is komoly a felvételi, mert lényegesen kevesebbet vesznek fel, mint ahányan szeretnének odamenni, de azért, akkoriban, mivel nagyon szűk volt a keret, mintha nehezebb lett volna – mert az állam bizonyos fokig (68-ban érettségiztem, akkor kezdtem felvételizgetni) garanciát vállalt, hogy körülbelül annyi embert képez ki, amennyit el tud látni munkával. Tudjuk, hogy ez hogy nézett ki: mindenki kapott némi pénzt, amiből sokra nem lehetett vinni, és azt is tudjuk, mi volt az ára.

P. T. – *Mikor kerültél be a főiskolára?*

Z. G. – Hetvenben. Hetvenben kezdtem. Bécsbe járhattam volna főiskolára korábban (ahhoz disszidálni kellett volna). A hivatal álláspontja az volt, ha itt felvesznek, akkor járhatok Bécsbe. Furcsa, nem?

P. T. – *Oda is jelentkezél?*

Z. G. – Ott lényegesen egyszerűbb volt. Azt mondhatni, szinte megbeszélés – és pénz – kérdése volt az egész.

P. T. – *Útlevelet kellett kérned, kimentél Bécsbe...*

Z. G. – Volt rá lehetőség. Az az igazság, hogy még korábban, az általános iskola vége felé, a gimnáziumi éveim elején, 1963–1965 táján, létezett egy csereakció: osztrák gyerekek jöttek hozzánk, én meg mentem az osztrák családhoz. Furcsa, de akkor még lehetett ilyeneket csinálni.



Papp Tiborral és Bodó Katalinnal
Bujdosó Alpránnal, Bécsben

P. T. – *Ez a gyerekcsere főleg a keletnémetekkel működött?*

Z. G. – Én Ausztriában voltam egy családnál, még emlékszem is a nevükre, Docsekáléknál.

P. T. – *Bécs környékén?*

Z. G. – Nem. Abszolút Bécsben, egy kispolgári családnál. Volt két gyerekük, azok idejöttek, lementünk a Balatonra nyaralni velük, nyilván nekik is érdekes volt, nekünk meg kimondottan hasznos. Azt nem mondhatom, hogy világjárás lett volna, de milyen jó, hogy az Albertinát meg a Kunsthistorisches Museumot megnéztük, főleg a Breughelek és Van Gogh érdekelt, azért akkor már volt ilyen jellegű érdeklődés bennem.

P. T. – *Menjünk vissza a főiskolára.*

Z. G. – A főiskolai évek nagyon szépek voltak. Fontosnak tartom az utazásokat is, ilyen szempontból szerencsés volt a helyzetem, mert a család elég szétszórva él, nem közvetlenül a szüleim, de a rokonság, össze-vissza a világban, például Svédországban, Amerikában. És, lévén apám üzletkötője a Filatélia Vállalatnak, hivatalból sokat járt külföldön, töretlenül tartotta velük a kapcsolatot. A jó kapcsolatból adódóan, amikor rám került a sor – a főiskolai évek alatt –, meghívólevéllel nagyokat utazhattam. Egész Európát bejártam. Például, amikor Svédországba mentünk, úgy szerveztük az utat, hogy Németország és Franciaország is útba essen, sőt, kis kitérővel még Finnország is, vagy Dánia, ahová kétszer is sikerült eljutnom.

P. T. – *Norvégiában is jártál?*

Z. G. – Nem, de aztán eljutottam az Egyesült Államokba is, ahol sikerült autóval óriási területet beutazni.

P. T. – *Amerikában hol volt a kikötőd?*

Z. G. – Los Angelesben, magyaroknál, persze, de onnan eljutottam San Franciscóba, ami mégiscsak a nyugati part központja. Aztán sikerült repülővel átmennünk Chicagóba, és Chicagóból autóval jártuk be a keleti partot. Abban az időben, amikor az ember a legfogékonyabb, amikor alakul az ízlése, amikor próbálja megérteni a világot, nos, én akkor nagyon sok helyre eljutottam. A mai napig, túl azon, hogy valóban a kedvenceim, akiket akkor megismertem, mestereimnek tekinthetem őket: Rauschenberget, Andy Warholt. Nagy sztárok voltak ők akkor. Ezek már a hetvenes évek, már léteztek a minimalisták meg a land art is működött. Korábbra visszatérve, a svédországi utakra: Hottovi Tibor bevitt a Svéd Királyi Jövőkutató Intézetbe. Ők gyűjtötték a képzőművészeti katalógusokat, ugyanis a művészt sajátos jelzőrendszerként értelmezték. A jelzéseket próbálták értelmezni és közvetlenül visszacsatolni a társadalom fejlesztésébe. Így hetven körül kialakult egy kép: a művész a humanitás őre. Ez persze utópia. Azután Stockholmban van a Pontus Hulten által kitalált, elsőként létrehozott Modern Múzeum. Duchamp-nak nagy gyűjteményét láttam ott, az anyag óriási. Már akkor látni lehetett ott Giuseppe Pennonét, pedig csak a kilencvenes években lett

nagy sztár. Fantasztikus. Koppenhága mellett van a Luisiana Múzeum, a tengerparton, ott láttam például Henry Moore-t a természetben, a tengerpart sziklái közt: a szinte születő formákat és mögöttük a tengert a végtelen horizonttal. Nagy dolgok ezek, nagyon meghatározzák az ember gondolkodását.

P. T. – *Kik voltak főiskolai mestereid?*

Z. G. – Talán az a szerencsém, hogy Kádár Györgynél kezdtem – nagyon ambivalensen nyilatkoznak róla, nyilván megvan a múltja neki is, mint mindenkinek, de amikor én jártam a főiskolára, akkor már túl voltunk az ötvenes éveken. Azok az idők elmúltak, Kádár Györgynél szerkezetelvű tanítás folyt, ami nem áll tőlem távol. Amikor ő nyugdíjba ment, Kokas Ignác vette át az osztályt. Ő teljesen érzelmi alapon funkcionált, valóban nagyon szabad folyást engedett mindennek, talán nem véletlen, hogy a Kortárs Művészeti Múzeum az ő tanítványaival van tele. Mi voltunk az első osztály: Kazovszkij, én, aztán Barabás, Fehér László. Nem volt ott sokáig, öt-hat évig lehetett főiskolai tanár, mi voltunk a legidősebbek, Mazzag, Mulasics meg Gábor Áron tartoztak a fiatalabb nemzedékhez. Tulajdonképpen egy generáció járt hozzá, de szinte minden tanítványa jelen van a mai művészeti életben.

P. T. – *Főiskolai éveid alatt kik voltak azok a magyarországi művészek, akikre fölnéztél?*

Z. G. – Laknert nagyon szerettem, tisztelettel néztem. Azt hiszem, ma sem kell ezt a tiszteletet szégyellnem. Aztán Kocsis Imrével volt jó a kapcsolatom, Kádár Györgynél tanársegédkezett, tehát hivatalból is volt kapcsolatunk, tőle szakmailag sokat kaptam.

P. T. – *Az Ipartervesekkel volt valami viszonyod?*

Z. G. – Nem. Lakner Iparterves volt, de az Ipartervesek egy picit nálam idősebbek voltak.

P. T. – *Egy fél generációval.*

Z. G. – Körülbelül tizenöt évvel. Nádlerrel, Bak Imrével, Hencze Tamással ma jó a kapcsolatom. Miután Konkoly hazatért, vele is beszélgettem néhányszor.

P. T. – *Erdély Miklóst ismerted?*

Z. G. – Nem ismertem. Azaz ismertem a munkáit. Abban az időben bejárhattunk hallgatóként is a Filmművészeti Főiskolára, ott tanulhattam kortárs zenetörténetet. Alkalmunk volt tájékozódni hivatalos formában a kortárs zenéről, amíg, például a Képzőművészeti Főiskolán egyáltalán nem volt kortárs művészeti oktatás. A Balázs Béla Stúdió folyton tartott bemutatókat, Maurer Dóra, Erdély Miklós filmjeit vetítették. Tudtam, hogy Erdélynek van egy szabadiskolája, ahonnan tényleg sokan kinőttek, de azt valahogy elkerültem.

P. T. – *Mikor állítottál ki először?*

Z. G. – Nem tudom. Nagyon hamar. Volt egy viszonylag természetes átnövés. Összejött egy nagy, egyéni kiállításom rögtön a főiskola után, Óbudán,

a Kandó Kálmán Főiskola Kollégiumában. Ott viszonylag nagy terem állt a rendelkezésemre. Fabényi Júlia, aki most a Szombathelyi Múzeum igazgatója, de aki azóta megjárta Németországot, több évig kint élt, akkor még mint egyetemista szervezett a kollégiumba kiállításokat és engem is fölkerített. Volt korábban egy kis kiállításom a Marcibányi téri Művelődési Házban, az meg azért volt érdekes, mert Gothár Péter, Kazovszkij meg én – akkor még főiskolások voltunk, Gothár filmművészeti főiskolás –, hárman állítottunk ki és Bojár Iván, az idősebb Bojár Iván írt egy cikket, amelyben nagyon megdicsért minket, meg azt is aláhúzta, hogy Budán történik valami. 1974–1975-ben lehetett. Gothár szép, érzéki, kibarnított fotókat csinált, kraplakkos vörös paszpartukba rakta ki, Kazovszkij színes tusrajzokat, én meg nyomtatokat – gesztusokat geometrikus alapon – állítottam ki. Az esemény nagy elismerést vívott ki, amire olyan pánik tört ki a Művelődési Házban, hogy bezárták a kiállítást. Nem értem, hogy miért történt így. Még ha azt írták volna, hogy botrány, de arról volt szó, hogy milyen jó, hogy történik valami Budán, erre gyorsan bezárták, hogy ne történjen semmi. Érthetetlen. Ez persze, nem azt jelenti, hogy én borzasztó nagy ellenálló lettem volna. Technikai hiba volt, valami furcsaság.

P. T. – *Egy porszem csúszott az óraszerkezetbe.*

Z. G. – Talán 68-at kellene még megemlítenem, de nem mint a nagy tudatosság momentumát. A híradó a párizsi diákmegmozdulást elég részletesen bemutatta mint a rossz kapitalizmus termékét. Mindegy. Információ volt, érdekes és izgalmas. Aztán jöttek a cseh események, és katonai jelenlétünk, ebből nem akarom azt kihozni, hogy nagyon értettem a dolgot, csupán azt éreztem, hogy nem lenne szerencsés, ha most hívnának be katonának. És hát, ami később a mozgást lehetővé tette: az „új mechanizmus”, az is 68 táján indult. Aztán, furcsa módon, jött a visszakapcsolás, ami nagyon befolyásolta az életemet: tíz évvel később, 78-ban, amikor már megbukott az új mechanizmus, Lányi András csinált egy filmet, *Tíz év múlva* címmel. A filmben egy kicsit szimbolikus formában visszaemlékezik a 68-ban induló új mechanizmusra és mindarra, ami abban az időben történt, például az amatőrmozgalmak felfutására, s mindarra, ami a gondolkozásban változást jelentett. Ebben az időben töménytelen amatőr film készült. A filmesek nagyon elől jártak. Nos, akkor vele dolgoztam, a filmjében, ami abban a pillanatban nekem hétköznapi munkának tűnt. Arra kért föl, csináljak egy kicsit sűrítve egy olyan képzőművészeti miliőt, amelyet abban az időben (a hatvanas-hetvenes évek fordulóján) lehetett látni. Schaár Erzsébet szobrok, Haraszty mobiljai, Lakner virágai... A szereplőkről készítettem gipszöntvényeket, mintha Schaár Erzsébet csinálta volna, meg olyat csináltam, mint Konkoly zsákjai, zsákból kibújó szerkezei, nekem jó visszaemlékezés volt ez, és szép munka. Öt-hat gipszszobrot készítettem, melyek a filmben olyanok, mintha egy amatőrszínház játssza s megkövesedne – éppen ezért a színészekről öntöttem a fejeket. Mindez kint

történt Fóton a Filmgyár raktárában, ami akkor nyílt meg: hatalmas üveg-fém hangár épület, némi vasállványzattal. A kvázi amatőr-színház ott tornázott az állványokon. Aztán elment a színház és ottmaradtak a gipszek. Nagyon kísérteties volt. A fehér gipsz, a hangár, a visszhang és a szomszéd telepen vonyító kutyák, olyan erősen hatottak rám, hogy később évekig ebből az élményből dolgoztam. Ott mindent lefényképeztem, dokumentáltam. A hangár kísérteties élmény volt. Ettől kezdve új fordulatot vett a munkám: elindultam egy bizonyos realizmus felé. Persze, ebben a pop artnak a hite, a rítusnak az élménye is benne volt. Elkezdtem nagyítani – egészen nagyméretű vászonra fölnagyított fotókat csináltam, és próbáltam a képekkel ütköztetni bizonyos természetes részleteket, vagy egymás mellé rendelni őket. Akkor kezdtem el használni a poliésztert, amivel abszolút realisztikus tócsákat lehet csinálni vagy kis tavacskát...

P. T. – *Hozzá applikáltad a képhez?*

Z. G. – Igen, igen. Esőkabátot, tócsát. A tócsa néha betonon jelenik meg, néha sár és föld keveréke... ilyen jellegű naturalizmus felé mentem. Korábban, az első kiállításomon, a gesztus és a geometria volt a főszereplő. A főiskolán nem zavarta egymást az, hogy én mit láttam Párizsban, Stockholmban, Németországban, ott még rend volt, feladatokat adtak és megnézték, hogy megcsinálta-e az ember. A felsőbb évfolyamokban már lazábbá vált a tanítás, de még mindig létezett az a rend, hogy vannak feladatok, amelyeket meg kell oldani. Amikor az ember kikerült a főiskoláról, akkor mindez hirtelen megszűnt. Nincs tovább feladat. Akkor találtam ki a gesztust és a geometriát. Úgy próbáltam a világot fölvázolni magamnak, hogy egyik oldalon vannak az érzéki, a biológiai, a természethez közeli formák, a másikon meg a geometria, ami a logikát, az építészetet, az épített környezetet szimbolizálja. Úgy gondoltam, hogy e közé a két véglet közé mindent be lehet hajigálni. Geometrikus alapra gesztusokat festettem, ment is egy darabig, de egy idő után már annyira jól ment, annyira kidolgozott rendszer lett belőle, hogy már nem is lehetett elhibázni. Problémamentessé vált a dolog. Jó időben jött a kapcsolat Lányival, kibillentett megkövesedő állapotomból. A naturalizmus, a hiperrealizmus és a pop art tanulságain nevelkedve a fóti élmény kapcsolta össze későbbi és korábbi szemléletemet. Ez jellemezte a Stúdió Galériában bemutatott dolgaimat.

P. T. – *Ezek a lapok azok, amelyeken többnyire két rész, azaz két függőlegesen kettéosztott felület látható.*

Z. G. – Igen, egymás fölött vannak. De volt egymás mellett is.



P. T. – *Elméletileg a felosztás mit jelent? Azt, hogy megduplázod a műben rejtőző valóságot?*

Z. G. – Ezek a lépések nem tudatosak. Nem szeretném, ha ebből az sülné ki, hogy a kép a gondolkodás illusztrációjaként jelenik meg. Ragaszkodom ahhoz, hogy a kép születését az anyagok, a gesztusok, a munkafolyamatok diktálják. Az az élmény, amellyel az ember odaáll az anyagok elé, meghatározó, de nem mindenekfölötti. Bennem inkább utólag fogalmazódnak meg a gondolatok. Ezeken a képeken egy reális, tehát háromdimenziós dolog kapcsolódik egy kétdimenzióshoz, azaz illúzióhoz. A fotónak olyan hihetetlen dokumentarista ereje van, hogy szinte mindent hitelesít. Ha megjelenik az újságban egy összedőlt ház képe, akkor bármit alá lehet írni, azt, hogy földrengés volt, vagy robbanás, vagy más katasztrófa. Elég, hogy lássam a romba dőlt házat. A fotó, amiről igazában nem tudok semmit, hitelesíti a szóbeli üzenetet. A vizuális közlésnek igen nagy az ereje. Ezekben a munkákban a síkban, tehát a két dimenzióban ábrázolt tér összekapcsolódott egy háromdimenziós, reális térrel.

P. T. – *Néha mintha kerettel különválasztott két képből állna a munka.*

Z. G. – Igen, egyfajta képkapcsolás.

P. T. – *Szerepet játszott-e ebben az, hogy valamilyen feszültség volt benned a befogadás időtartamával kapcsolatban? A kép megtekintése időtlen – nem lehet hozzákötni valamilyen percepció időtartamhoz, a képet lehet nézni egy másodpercig, egy óráig... Ha viszont kettőt teszel egymás mellé vagy egymás fölé, akkor behozod az időt, mert egyetlen rátekintéssel két területet nem lehet befogadni. Ha kétszer kell a műre „rátekintenünk”, akkor az első rátekintés (bármilyen rövid legyen is) bizonyos időtartamot vesz igénybe, tehát a befogadás itt mindenképpen függvénye az időnek.*

Z. G. – Én úgy gondolom, ha egyetlen képmezőről van szó, az időt akkor is be kell kapcsolni, mert egy pillanat alatt azt sem tudod átfogni.

P. T. – *De nem lehet az időt lehatárolni.*

Z. G. – Nem.

P. T. – *Nem tudod a kezdet és a vég közötti időt kifejezni.*

Z. G. – Nem is kell, végül is ez nem egy zenedarab, ami ettől eddig tart. Persze azokon a műveken van bizonyos ide-oda kapcsolás: a látvány visszatérhet az előző képmezőre.

P. T. – *Ez a szemlélet uralkodik nálad ma is?*

Z. G. – A kétpólusosság?

P. T. – Igen.

Z. G. – Mindenképpen.

P. T. – *Később faágakat, természeti tárgyakat illesztettél képeidhez. Egy párizsi kiállításon láttam tőled ilyen műveket.*

Z. G. – Igen. Tulajdonképpen az illuzionisztikus anyaghasználatból ment át ebbe a fázisba. Megmaradt a föld, az ág, de kezdett más értelmet kapni. A képnek az irodalmi, a verbális része háttérbe szorult, előtérbe kerültek az

anyagok. Ennek a periódusnak a termékeit nem szabad elvonatkoztatni attól a környezettől, amelyben éltem. A belvárosban laktunk, aztán sikerült ide felköltözni, a Szabadság-hegyre. A környéken mi voltunk az elsők, a mai napig is térdig járunk a sárban, ha rossz az idő. Itt látod, többféle fa van. Én, aki mindig az ötödik kerületben éltem, a belvárosban, ott másképp láttam a világot. Persze, annak is megvan az érdekessége: az egyetem mellett laktunk, akkor még jól működött az Egyetemi Színpad. Emlékszem a holdraszállás micsoda élmény volt, Marx György beszélt róla. Pogány Frigyesnek az építészet és a design területét érintő szemléletalakító elemzéseire is emlékszem. A belvárosban úgy volt, hogy az ember kiment az utcára és ismerősökkel találkozott. Itt, a hegyen, nem megy ki az ember az utcára, mert utca sincsen igazán, meg hát nincs is hova mennie. Nagyon más ez a világ... akkor, ugye, volt a Fiatal Képzőművészek Stúdiója. Nem tudom, most hogy működik, akkor igazi lehetőségeket adott. Utazni lehetett, a dokumentát megnézhetjük, a párizsi biennálét, Bázelen a Kunstmessét. Buszt béreltünk – a KISZ KB adott engedélyt, hogy a Stúdió utazhasson. Érdekes ugye, hogy ők kvázi jó emberek voltak, mert minden ilyesmit megengedtek, most így visszagondolva, ha viszont nem léteztek volna, akkor nem kellett volna engedélyt kérni. Szóval a jóságuk eléggé viszonylagos. De tény az, hogy bejártuk Európát, a fontos művészeti eseményeken jelen voltunk.

P. T. – *Maradjunk a képeknél.*

Z. G. – Tàpies nagy élmény volt számomra. Hihetetlenül érzéki a festészete. Egy idő után a képeim irodalmi rétege fokozatosan elhalványult, elmaradt, az érzékletesebb, az absztraktabb került előtérbe. Továblépve belső pályámon: el kell ismernem, hogy szerencsém volt, eljutottam Lascaux-ba, megnézhettem a barlangrajzokat. Igazából csak az eredetiek másolatát láttuk, de így is nagy élmény volt – s ez összekapcsolódott egy amerikai élménnyel: ott indián homokfestőket láttam. Ebből a homokból, a földből kezdődött el valami új. Most már, ahogy időben jövőnk előre, a nyolcvanas évek és az Új szenzibilitás korszakához közeledünk. A Hegyi Lóránd által szervezett Új szenzibilitáséhoz.

P. T. – *A barlangrajzokat említetted. Feltűnik szemem előtt az a tárgyad, amely a Kortárs Művészeti Múzeum kiállításán ma is szerepel, de én először az Új szenzibilitás kiállításon láttam.*

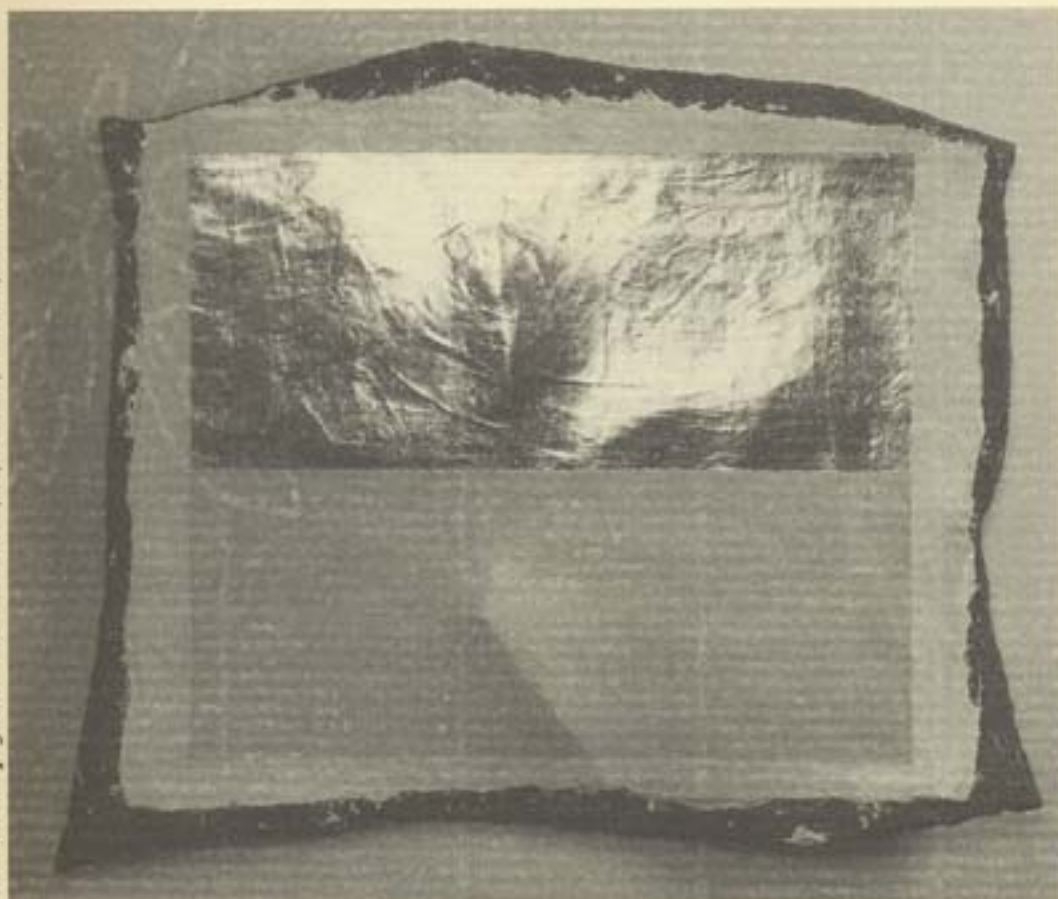
Z. G. – Igen, igen.

P. T. – *Színében is barlangrajzokra emlékeztet.*

Z. G. – Az a vörös föld.

P. T. – *Alakjában, lekerekítésében.*

Z. G. – Hegyi Lóránd kezdte az Új szenzibilitás kiállításokat szervezni, ami túl az esztétikai koncepción, újat hozott abban is, hogy nem állami, hanem magánkezdemenyezésre jött létre. Magánszponzorokkal rendezett nagyszabású kiállításokat. Komolyan megmozgatta a művészeti életet, nemcsak a művészeket, hanem a közeget is.



P. T. – *Ekkor már teljesen kiléptél a képből, és maradt a három dimenzió, keret nélkül.*

Z. G. – Igen. Ha akarom, a *formázott vászon* címet lehetne adni ennek a fejezetnek. Valójában a tárgycsinálás irányába fordultam, munkáim valamilyen szabálytalan sziluettel jelentek meg. Visszagondolva, úgy vélem, a társadalmi mozgások nem direkt módon, de előhívják, előcsalják a képeket. Abban is hiszek, hogy megvan a sorsa a munkáknak és működik a kiválasztódás. A nagy, a megrázó élményből születő művek mindig megtalálják a helyüket. Amikor va-

lamit kezdeményeztem, amikor valami nagy erővel tört föl bennem, amikor valami új született, akkor azok a munkák mindig jó gyűjteményekbe kerültek.

P. T. – *A következő nagy lépés: Japán.*

Z. G. – Az utazások mindig fontosak voltak, de nem mindig számít a távolság. Úti élményként az Őrséget is előhozhatom. New Mexicóban a pueblo indiánok ugyanazzal a szisztémával építik a házukat, ugyanúgy tapasztják a falat, mint az Őrségben vagy, mint – azt hiszem – a görög szigeteken. Vasarely nagyon hidegen arról beszél, hogy van egy planetáris folklór, amelyet ő a geometrikus világban vél fölfedezni. Ugye, ez a kollektív *tudatalatti* kivetülése lenne. Én úgy gondolom, hogy ha létezik ilyen kollektív *tudatalatti* (ez máig vitatott kérdés), akkor az a környezetünkhöz való viszonyból adódik, méghozzá a praktikum alapján. 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. Ennek a fölismerése indította el tapasztott képeimet. Ekkor csináltam a sáros, földes, homokos dolgokat. 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 jég-hideg reggel képzetét kelti. Nekem ezek annyira természetes képek, bár másnak valószínűleg nem azok.

P. T. – *Azokra gondolsz, amelyeket a Dorottya utcában állítottál ki?*

Z. G. – Abban az időben egy japán kollégával dolgoztunk, gondolkoztunk együtt, több közös kiállításunk volt.

P. T. – *Az intenzív eszmecsere netán bizonyos dolgokat fölerősített benned?*

Z. G. – Leveleztünk, amíg készültünk a közös kiállításra. Itt meg kell említenem Jerger Krisztát, aki kimondottan sokat tett azért, hogy megvalósulhasson ez a munka. Okurával fontos találkozásaim voltak Tihanyban, a főiskola művésztelepén, ahol volt egy nagyon régi akol, tapasztott falakkal és nád-tetővel. Később Kiotóban mutatta meg nekem ugyanezt. Borzasztó sok a rokonság a természethez, a művészethez való viszonyunkban.

Bár a japán művészetben a művész fogalma nem különül el igazán a kézművességtől. Náluk, ha valaki fát vág, ha már nagyon vágja, ha egyre jobban hasogatja, akkor az a művelet, amit végez, átcsap valamilyen más minőségbe. Japánban a művész sokkal közelebb áll a kézműveshez, bár lehet, hogy tévedek.

P. T. – *Jelenlegi munkádban a kettősség továbbra is megmarad?*

Z. G. – Igen.

P. T. – *Nem úgy kettős, mint korábban, de most is két dolog áll egymás mellett, az egyik a papír, a másik a festett felület.*

Z. G. – Nem festett felület, füstlemez, fémről. Hajszálvékony. Az utóbbi időben főleg papírral dolgozom. Elhagytam a földet. Ennek sok oka van, többek között az, hogy egyik orvos ismerősünk itt járt, amikor dolgoztam, és azt mondta, ez a biztos halál, mert a kötőanyag kipárolgása régen a harci gáz volt. Ne tovább. Egyszer van valamilyen nagy élménye az embernek, aztán elhal, és azután már nem érdemes tovább csinálni. Csak kereskedelmi céllal sokszorosítani valamit, nem biztos, hogy van értelme, bár azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy nem lehet úgy kereskedni, hogy nincsen áru. És úgy sem lehet, hogy az ember állandóan más árut szeretne készíteni. Valamit megismernek az érdeklődők, és mire vennének belőle, addigra már nincs, mert már más van. Végtelenül abszurd dolog, így mindig nehéz helyzetben vagyok, de ezt nem panaszként mondom.

P. T. – *Térjünk vissza a papírhoz.*

Z. G. – A grafikát soha nem hanyagoltam el. A papírhoz a grafika, azaz a nyomtatás felől közeledtem. Egyre jobb és jobb papírokat kerestem, mígnem eljutottam a kézi merítésű papírokhöz. Aztán a méretet próbáltam növelni, akkor már saját magam készítettem, nem merítettem, ugyanis a merítés méretei korlátozottak, hanem öntöttem a papírt, üveghálóval merevítettem,



hogyan legyen tartása, és akkor hirtelen egy új minőséggel találtam magam szemben, azaz megint az anyag diktálta, hogy mit tegyek. Rájöttem, hogy nemcsak nyomtatni, hanem formázni is lehet a masszát. Aki a konyhában egy kicsit is járatos, tudja, hogyan viselkedik a tészta anyaga. A papírral is úgy lehet bánni, mint a tésztával. Elkezdtem a papírt hajtogatni. A massa borzasztó érzéki, nagyon szenzibilis anyag, megszilárdulása után is megőrzi azokat a mozdulatokat, amelyekkel létrejött, és ugyanakkor utal a puhaságra is. Képeimen a puha forma ütközik a fémfelülettel, az ezüst vagy arany fémbevonattal. A kemény fémcsillogás ütközik a puha, matt papírfelülettel.

P. T. – *Grafikai lapjaidon láttam, hogy a domborítást is bevetted az eszközeid közé.*

Z. G. – Igen. Visszajött egy kicsit az illúzió, még a grafikai sorozat végén, amikor még nyomtattam, amikor már nagyon jó papírokat sikerült szereznem. Akkor nagyon reális lenyomatokat tudtam létrehozni bizonyos tárgyakról. A domborított látvány a van és a nincs határán mozog, hiszen a tárgy nincs ott, csak a nyoma van a papíron, az viszont hihetetlenül valóságyszerű.

P. T. – *Reggeltől estig azt halljuk mindeniütt, hogy virtuális valóság így, virtuális valóság úgy. A valóság határára kitolt effektusaidról elmondhatjuk-e, hogy virtuálisak?*

Z. G. – Tulajdonképpen igen, de hát nem akkora apparátussal. Egyébként olyasmire gondolok, hogy például Ingres képein igazi fotós gondolkodás van jelen, s rögtön utána kezdenek el az emberek fényképezni, holott a fényképezést már ismerték korábban is, technikailag a problémákat már előtte megoldották, de addig nem érdekelte őket, amíg a gondolkodásban meg nem jelent az igény a fotószerű látásmódra. Ingres képei a legjobb példák: mintha fotók lennének.

P. T. – *A nem euklideszi geometria ugyanígy érlelődött, egészen addig, amíg egyszerre hárman, Lobacsevszkij, Riman és Bolyai meg nem oldották, nagyjából ugyanabban az időben.*

Z. G. – Valami beérlik, és akkor megtörténik.

P. T. – *A virtualitással is így lenne?*

Z. G. – Valószínű, hogy már benne van a gondolkodásban. Ide kapcsolható az arany, a fehér és a tárgylenyomat szerepe. A van és a nincs valamilyen fura, a „lét és nem-lét” határán mozgó munkákat eredményez. Ezt tovább vive: amikor nagy léptékűre akartam megformázni a papírt, akkor alakultak ki az első kapuk. Ezeknek a nyílásában, réseiben tűnik föl az arany. Az arany nagyon jó találmány. A középkorban transzcendens háttérként szerepelt, tehát nem evilági háttérrel nyújtott bizonyos kiemelt figurák mögé. Az a jó benne, hogy a szem nem tudja bemérni, mert valóértéke borzasztó bizonytalan, aminek révén egy „reális téren” kívüli hatást lehet elérni vele. Ezt a hatást igyekszem kihasználni, amikor a kapunyílásokba aranyfüstöt teszek. A képen lévő ablak vagy kapu egy túlvilági térre nyílik; másképpen megfogalmazva: a „reális téren” kívüli másik valóságra. Azt hiszem, ez a kulcsa mai munkáimnak.

Lányi András

ZÁBORSZKY GÁBOR KÉPEI

A múlt feneketlen kútjából gipszbúvár merül fel.

Fején PVC-fürdősapka lenyomatát viseli. Szája levegő után tátog: kiáltani vagy énekelni készül. Különös mozdulatot tesz a kezével: talán egy távozó pillanatnak int; meg akarja ragadni, hogy visszatartsa. A pillanat eltűnik, ő úgy marad. Ebben a helyzetben idézi fel emlékezetünk képfényező gépe a nosztalgia illanó fényének megvilágításában; hiába tiltakozik ellene, mondván: „Ha énekelni és kiáltani akartam, hová lett az a rengeteg levegő, ami belém szorult?” Hiába emeli fel a karját védekezőleg: „Kérem, ne fényképezzenek!”, vagy „Kérem, ne sokszorosítsanak!”, vagy „Kérem, ne magyarázzanak meg!” – kérése nem talál meghallgatásra.

Kificamodott pózait, megbicsaklott következetességét, a világnézetén keletkezett nyílt törést óvatosan gézpólyába helyezik, gipszágyra fektetik: körvonalai megkötnék; körvonalai leválnak róla; véletlenjei szoborrá merevednek.

Balesete végzetesnek bizonyul: jelentéssel ruházza fel. Ha már úgyse változhat soha többé, nem lehet mássá, gondolja magában, legalább jelenteni fogja azt, ami eddig volt. Igaz, így még a fölemelt karját se engedheti le többé, viszont ezentúl fenyegetően tátva maradt száját se lehet befogni. Úgy, ahogy van: megörökítették.

De miféle pillanatban készült ez a háromdimenziós pillanatfelvétel? És kiről? A megörökítő eljárás úgynevezett stílusjegyei valószínűsítik, hogy ez a pillanat a hatvanas évek második felében következett be. Ám leplezzük le a szobrot: áruljuk el, hogy csupán felidézi azt, aminek lenni látszik: a megkövült múltat, s nem a gipsz, hanem az emlékezet rögzítette abban a kényelmetlen állapotban, amely-



Képkapcsolás - 70x100 cm, szitanyomat, 1979



ben egy évtizeddel később, 1978-ban a gipsz testére száradt. S ilyenformán maga a modell, az élő alak, akinek lenyomatát megőrizte, ugyancsak másolat, mert egy képzelt múltbeli személyt utánoz, akinek a helyére beállt egy régen lefűjt mérkőzés vesztes csapatába; így az őt másoló panoptikumi gipszfigura egy másolat másolata. Előttünk azonban még csak nem is ez a gipszlenyomat áll, hanem annak fotografált képmása, úgy, ahogyan Záborszky Gábor festménye tárgyául választotta. 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 keletkezésé-

nek körülményeiről. A nem létező film kockáiról Záborszky átmásolja képeire a képzelt modell rekonstruált gesztusának gipszlenyomatát, ráadásul így a saját rekonstrukcióját rekonstruálja, és a saját imitációját imitálja, hiszen a gipszfigurát is ő készítette, amely ezzel a többszörösen fiktív közvetítéssel egy imaginárius múlt kísérleteként jelenik meg előttünk.

Ahogy így előttünk áll, meglátszik rajta, hogy utóéletében sem vitte sokra. Nem volt szerencséje. Hiszen ennyi átírás után nyugodtan lehetne akár haladó hagyomány egy tankönyvben; ennyire deformálva egy köztéren is megállná a helyét; ennyi hamisítás árán példaképül is állhatna az utókor előtt. Ahogy egy feltételes múlt idő többszörös idézőjelében megjelenik előttünk, látszik, hogy a ráakódott gipsz- és jelentésrétegek alatt nem tartalmaz semmi valóságosat: hogy még jelképként sem tartanak rá igényt: önmagára van utalva, önmagára utal. Benne a felidézés, közvetítés és visszatükrözés stádiumai egymást idézik fel, egymást közvetítik és tükrözik vissza. Így nyeri el ábrázolása a festményeken művészi értelmét: a tárgyat vesztett kifejezés, a valóságot vesztett visszatükrözés, az önmagát közvetítő közvetítés, a saját értelmére kérdező értelmezés modelljévé válik, amelyet a kiindulópont beláthatatlansága megfoszt a végső nyugvópont kilátásától: melyet éppen ezért végtelen folyamatként kell elgondolnunk.

E folyamat természetére utal az egyik képen az áttetsző, kristálytisza műanyag tócsába fagyott őszi falevél is: a holt rész eleven egészére utal. Az élet minden stádiuma jelentéssel bír: egy előző állapot elmúlását jelenti. Minden halál: jelhagyás; minden jelalkotás halála annak, ami eleven volt.

(Stúdió Galéria, Budapest, 1980. január)

REJTETT ÉRZELMEK

Záborszky Gábor munkái a nyolcvanas években

Először 1985 nyarán láttam Záborszky Gábor állatfigurákra emlékeztető, különös tárgyait. Műterme falának támasztva álltak, távol a többi munkától, magányosan. Első pillanatra úgy tűnt, mintha ottfelejtették volna őket. Volt bennük valami esetlegesség, valami szomorú elárvultság, mint az elhagyott tárgyakban. Már senkihez sem tartoztak. Felületük kopottsága, repedezettsége napszitta vakolatra emlékeztetett, a fakó szürke szín ősi architektúrák lepusztult töredékeit idézte, vagy az eső áztatta, szél szikkasztotta, régen elveszett tárgyak végtelen elesettségét juttatta eszembe. Tárgyak voltak ott a műteremben, valahonnan kilökött, valaha használt, valamikor értelmet hordozó és értékelt, immár visszavonhatatlanul pusztuló tárgyak. S éppen ez a fájdalmas visszavonhatatlanság, a megmásíthatatlan állapottá vált pusztulás „dologi” közönye volt olyan megdöbbentő bennük.

Mikor 1985 szeptemberében egy óbudai pincében kiállítottuk Záborszky nehéz, kopott tárgyait, különös jelentésváltozás következett be. Ahogy az alacsony pinceboltozat alatt, félhomályban, egy kupacban álltak, hirtelen megmozdult bennük valami. Mint amikor egy közömbös, élettelen „dolognak” vélt „valami” alig érzékelhetően megremeg, alig láthatóan lélegezni, mocorogni kezd, úgy alakultak át a tárgyak életteli, érző, eleven lényekké. Magányuk és mozdulatlanságuk érzelmileg átélhető elesettséggé, kitaszítottsággá, „megszemélyesített” kiszolgáltatottsággá vált.

Mint az egymás közelségéből biztonságérzetet merítő állatok, úgy bújtak össze Záborszky lomha,



Új Szexhibíció III. - Budapest Galéria Kiállítóháza, Lajos utca, 1985



esetlen, kiszolgáltatott lényei. Gesztusaikban a tétova keresés és a tompa öntudatlanság éppúgy jelen volt, mint a groteszknak tűnő szerepjátszás. Magányuk feloldódni látszott. Rejtőzködő, nehezen kimondható, mélyen megbúvó érzelmek törtek felszínre: valami ősi, lassan felderengő, alig megnevezhető melegség – talán az együttérzés elfelejtett melegsége.

Első pillanatra a csend természetfeletti nyugalma, az állandóság érzete, a mozdulatlanságból fakadó „archaikus” komolyság keríti hatalmába a nézőt. S még valami: az érzelmekkel telített anyag érzékisége, a felület szuggesztivitása. A formák lágyan domborodnak vagy homorú bemélyedésekkel nyílnak meg előttünk. A homok vagy föld szemcsés felületét karcolások, vágatok sebzik meg, egyszerre idézve az üzenetet falba véső vagy földbe kaparó emberi kéz gesztusát és a kiszáradt föld mindent elsorvasztó, kőkemény,

halálos, repedezett felületét. A meleg angolvörös, bordó és barna tónusok mégis életet visznek az anyagba, s a plasztikusan megmunkált felület homorulatai izmokra, végtagokra, nagytestű állati alakokra emlékeztetnek hirtelen.

S ekkor minden megelevenedik, minden „természetté” válik. Ez a különös, átlelkesített természet közvetlenül szól hozzánk, érzelmeket, állapotokat, imaginárius helyzeteket, sejtéseket fogalmaz meg, léthelyzeteket testesít meg a maga érzéki formáival. Ezek az önálló léttel rendelkező testek körülvesznek bennünket, benépesítik a tereinket, visszanyúlnak hozzánk, és nekünk is reagálnunk kell jelenlétükre.

Már az 1984-es Babits- és Radnóti-lapokon hangsúlyosabbá vált a képfelület anyagszerűsége és plasztikus megmunkálása. A homokkal kevert kötőanyag megrepedezett, szikkadt földre vagy málló vakolatra emlékeztetett, a szurokszerű, megdermedt fekete massa tragikus asszociációkat keltett. A gesztusok nem „steril” jel-értékük miatt kerültek a fotók mellé, mint a hetvenes évekbeli munkákon, hanem asszociációs telítettségük miatt. Ez a szemléleti változás lassan érlelődött meg Záborszkyban.

A hetvenes évek második felének ellentétpárookra épített munkáiban lényegében – és hosszú ideig – közömbös volt a fotó leolvasható tartalma, a dokumentált pillanat. A fotó vagy szitanyomat mint az áttételesség, a mechanikus leképzés, a közvetítettség médiuma, mint az idő technikai transzponálhatóságának jelképe került a képstruktúrába. A fotó személytelensége és a sokszorosítás mechanikussága egyként volt a geometrikus szerkezet objektív, racionálisan felépített, egzakt meghatározott rendszerével. Ennek a rendszernek az ellenpólusán jelent meg az elemi festői folt, a rögtönzés lenyomataként rögzülő spontán gesztus. Záborszky hosszú éveken át ezt a kétpólusos képi rendszert építette és finomította. A gesztusok fröcskölt felületén megjelenő homok érdes, szemcsés anyaga sem közvetített személyes érzelmi jelentéseket, csupán a sima, homogén, gyakran mechanikusan kialakított felületek ellenpontját képezte. Záborszky tudatosan elidegenítette az elemi foltokból spontán szerveződő gesztust a személyes tartalomtól, attól az érzelmi, indulat, pszichikai háttértől, amelyből a negyvenes és ötvenes évek action painting művészetének drámai önfeltárulkozása fakadt. Záborszkyt akkor a vizuális jelek összeépíthetősége és transzponálhatósága érdekelte.

1983-tól azonban egyre meghatározóbbá vált munkáiban a festői felület asszociációgazdagsága, az érzelmi, hangulati telítettség. E szemléletváltozást mutatják a Babits- és Radnóti-lapok, melyeken a faktúra súlyos föld-anyaggá, tragikus asszociációkat keltő, véres, sáros, mindent elnyelő gyilkos mocsárrá lényegült át. S éppen ez az átlényegülés, a drámai tartalmak és az érzelmi közvetlenség felerősödése készíti elő a következő évek munkáit. A Babits- és Radnóti-lapokon két szélső pólus jelenik meg, a lét és nem-lét képi metaforája; a reménytelenségből és kiszolgáltatottságtól reszkető kézzel papírra vetett emberi írás törékeny soraiban – azaz az artikulált gesztusokban, az emberi üzenet textúrájában –, illetve a sötét, sáros föld súlyos masszájában – azaz az artikulálatlan gesztusokban, a démoni pusztítás képzetét felidéző elemi foltokban. Az írások itt „kivé-



Radnóti emléklap II. • 80x60 cm, vegyes technika, 1984

teles” írások, költők sorai: Babits és Radnóti feljegyzései. Egyiket a borzalmas betegség, másikat a még borzalmasabb háború, a szellem betegsége, a fasizmus pusztította el. A kusza, alig olvasható sorok az emberi létezés, a szellem jelei. A költők „adománya” a rettenetesen szélsőséges helyzetben azonosul magának a létezésnek, a költők fizikai létének a jeleivel. Mert a költők, amíg éltek, írtak; s csak addig írhattak, amíg még élhettek. Az írások tehát itt a szellemi létezés jelképei, melyek a személyesség legközvetlenebb hordozói. A rájuk zúduló súlyos, mindent maga alá temető, fekete massa, a koporsót és jeltelen tömegsírokat beborító, szörnyűségeket elrejtő föld maga a semmi, a felejtés sötétsége, az öntudatlan és mozdulatlan nem-lét. A fortyogó, fröcskölt gesztusok drámát idéznek, a szenvedés képeit, a haláltusa borzalmát sugallják, a sárral keveredő vér iszonyatát testesítik meg. A kétpólusos rendszer ezeken a lapokon is megmaradt, ám alapvetően más jelentéssel, mint a hetvenes évek munkáin. Most az írás és a gesztus a szellemi lét és a pokoli halál, az intellektus és az öntudatlan anyag pólusait idézi fel, melyeket mégis egységbe forraszt a személyes dráma, az érzelmi, indulati tartalom kifejezése. A sorokat papírra vető kéz azonos a haláltusában földet kaparó kézzel; az artikulált gesztust elnyeli az artikulálatlan, elemi gesztusok örvénylése. A gesztusértékű repedésekkel, fröcskölésekkel, kaparásokkal kialakított informel felület drámai tartalma e lapokon a személyes megnyilatkozás komor érzelmességét hangsúlyozta. A plasztikai értékek megerősödése ugyanakkor rejtett monumentalitást hordozott magában, ami egy hűvösebb, érzelmileg visszafogottabb forma megszületését sejtette.

Záborszky 1985 elejétől készíti festett felületű, plasztikusan megmunkált, térbe állított, de egynézetű formáit, melyek többnyire állatalakokra emlékeztetnek. A vastag faágakra feszített vászon felületét homokkal vagy földdel szórja be, amely olykor sima, máskor durva, szemcsés faktúrát alkot. A vászon követi az ágak természetes hajlását, göcsörtjeit, s mintegy a felületre viszi át a kontúrvonalak térbeli helyzetét. A homokfelületet sötétvörös, barna, bordó vagy fekete színnel festi meg, olykor követve az ágak által kiszabott forma domborulatait, máskor teljesen függetlenül a felület plasztikai adottságaitól. Egyes formákon fejre, szemre, végtagokra utaló részletek jelennek meg, melyeket tárgyas motívumok kísérik: például szarvra emlékeztető ágak egészítik ki az egyszerűen festett, stilizált fejformát. A festés mindig beleolvad az egész felület plasztikai adottságaiba, sohasem emelkedik ki és sohasem válik képileg meghatározóvá. A faágak a széleken olykor csupaszon maradnak, leplezetlenül és stilizálatlanul faágaknak látszanak; másutt viszont festék vagy homok takarja el őket. Szerepük kettős: lezárják a formát, mintegy „keretezik” a képeket, s felismerhetővé teszik az alakzatot; másrészt pedig egy-egy ponton maguk is konkrét, figuratív részlet-formává, tárgyas részletté (szarvakká, lábakká, agyarakká) válnak. Ez a mozzanat fokozza a térszerűséget, a háromdimenziós megformáltság és kiterjedés meghatározó moz-

zanattá válását. Mint korábbi munkáin, Záborszky itt is ábrákat vés a homokba, kiegészítve a vászon földdel borított felületének plasztikus hatását és a festést. Ezek az informel alakzatok olykor követik a faágak által meghatározott, bikára, medvére, halra vagy madárra emlékeztető forma kontúrjait, másutt csupán a felületet gazdagítják, a festői hatást fokozzák. Olykor azonban önálló jelekké, primitív ábrázoló „képekké”, ősi írást idéző ábrákká válnak. Ilyenkor a nagy forma felülete „kép-ként” funkcionál; s az ábrázoló felületen leképezett forma önállósul a hordozó felülettől. Ez pedig felveti az egymástól eltérő értelmezések lehetőségét. Egyrészt felfoghatjuk e formákat festett és plasztikusan megdolgozott „képfelületnek”, amely – a „shaped canvas” („formázott vászon”) módszeréhez hasonlóan – a képfelület térbeli határait, azaz a képszeleket magából a képen megjelenő formából vezeti le. A forma szélei így azonossá válnak a kép széleivel. A leképezett forma azonossá válik a leképező felület fizikai méretével. A képen ábrázolt állatalak kontúrvonala, a hát és a lábak szélei magának a képnek a kontúrvonalaivá válnak.

Ez a képfelület ugyanakkor nem csupán két dimenzióban, hanem térben, három dimenzióban is megformálódik. A képnek reliefszerű plasztikai értékei is vannak, azaz domború és homorú formák differenciálják felületét. Ez olykor valóságos testté, vastag és térben előre vagy hátra terjeszkedő tömeggé válik. A testi jelleget hangsúlyozza a faágak leplezetlenül hagyása, a vastagság és az anyag érzéki felületének bemutatása. Ugyancsak ezt hangsúlyozza az állatfigurák térbeli elhelyezése, fálnak támasztása kissé ferde szögben, vagy a magasban való felfüggesztése, ami a nagy, lomha mozgású „madár” esetében figyelhető meg. Ezt a térben élést a csoportos elhelyezés és az egymással való kommunikálás is megfogalmazza. Mintha „falkában” kóborló, csoportban élő állati lényeket látnánk, ahol az együttélés biztonságot, védelmet nyújt az egyes állat számára.

Ez a képfelület ugyanakkor nem csupán két dimenzióban, hanem térben, három dimenzióban is megformálódik. A képnek reliefszerű plasztikai értékei is vannak, azaz domború és homorú formák differenciálják felületét. Ez olykor valóságos testté, vastag és térben előre vagy hátra terjeszkedő tömeggé válik. A testi jelleget hangsúlyozza a faágak leplezetlenül hagyása, a vastagság és az anyag érzéki felületének bemutatása. Ugyancsak ezt hangsúlyozza az állatfigurák térbeli elhelyezése, fálnak támasztása kissé ferde szögben, vagy a magasban való felfüggesztése, ami a nagy, lomha mozgású „madár” esetében figyelhető meg. Ezt a térben élést a csoportos elhelyezés és az egymással való kommunikálás is megfogalmazza. Mintha „falkában” kóborló, csoportban élő állati lényeket látnánk, ahol az együttélés biztonságot, védelmet nyújt az egyes állat számára.

Ugyanakkor Záborszky állatfigurái mindig egynézetűek, „képszerűek”. Nézhetjük őket „barlangfestményekként”, egy ősi civilizáció kultikus megnyilatkozásaikként, a primitív ábrázolás mágikus hatását sugárzó „ősképek-ként”. Ekkor a kivágott, körülhatárolt forma visszaminősül felületté, mintegy



Új Szexhibíció III. • Budapest Galéria Kiállítóháza, Lajos utca 1985

kisimul. De többé már nem csupán a kép felülete ez a felület, hanem egy imaginárius környezet, az ábrázolt kép által felidézett virtuális térnek, a barlangnak a fala, érdes, rücskös, „természetes” és „eredeti” felület, melyet beborít egy ősrégi, régen eltűnt természeti kultúra lepusztult ábrázolásainak festékrétege. Az állatfejek, lábak, szárnyak, szarvak stilizált, primitív realizmusa ekkor a mágikus-rituális ábrázolások eredeti tartalmait idézi fel: a „kép” varázslat, a valóság megkettőzésének eszköze, mely éppoly reális, mint a tapasztalati tények világa. A „képnek” hatalma van tehát, világokat felidéző hatalma, melynek révén kapcsolatba kerülhetünk, s amelyen keresztül befolyásolhatjuk a reális élet folyamatait. Ez a mágikus képi hatalom telíti állatfiguráit. Elevenségük és élettel teli gesztusaik az esztétikai „másik valóság” szuggesztív elhihető erejét sugározzák. Ebben a vonatkozásban Záborszky művészete az individuális mitológiák gondolköréhez kapcsolódik. Egy poétizáló természetvízió jelenik meg itt, egy átlelkedített természet, melyben a leképezés hordozója maga is a természet eleven részévé válik. Állatalakjai egy esztétikai „különvilágot” teremtve vesznek körül bennünket, s e világot alkotó tárgyak egyként lehetnek élőlények, a természet formái, vagy a barlangok sziklafelületei, telerajzolva az őket átlényegítő, mágikus tartalmú ábrákkal. Tehát a „kép a képben” képzőművészeti toposzának egy újszerű megjelenítéseként is felfoghatjuk munkáit. Ennyiben a XX. századi művészet önelemző, metanyelvi gondolatvilágát is újraértelmezi, egy alapvetően szubjektivistá metafora-teremtés jegyében. S ez a metafora-teremtés jellegzetesen nyolcvanas évekbeli művészi magatartást jelent, melyben nem a modell, hanem az egyedi, a személyes tartalmakat közlő, érzéki jelenség szuggesztivitása válik meghatározóvá. A szubjektív stílus-metafora megteremtése éppen a stílus objektív történeti háttérének hiányában lehetséges, mikor az alkotó megszemélyesíti a kulturális metaforát és érzéki, egyedi jelenséggé formálja. Záborszky állatfigurákból összeállított installációi némaságukban, mozdulatlanságukban, anyagszerűségükben a természetet és az ősi természeti kultúrák világát idézik. Tárgyak és élettel teli, személyes üzeneteket közvetítő lények egyszerre, melyek magukramaradottsága, önmagukba zártsága, lepusztultsága rejtett érzelmességet hordoz. Az ősi, régen eltűnt kultúrák nyomaiból sugárzó szomorúsága és a töredékek melankóliája ez – melybe beleérezhetjük magunkat, melybe belevetíthetjük törékeny létünk egész terhét.

Kopár és banális világunkban szükségünk van a csend és a meditáció érzelmi telítettségére, mely képessé tesz bennünket olyan létformák és élmények átélésére, melyeket magunk soha nem tapasztaltunk. S éppen ez a világunkat gazdagító, tágító erő, a „kép” mágikus hatalma teszi fontossá számunkra e műveket.

ARANYKOR

Az aranyról, mint anyagról, mint eszökről 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 gazdaság, 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 megfejtettnek 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) eszökről vagy ékszerekről, tárgyakról, és nem is kompozíciót építő-kiegészítő részletelemről, hanem a művi valóságot uraló teljességről: átható és kisugárzó bearanyozásról kell beszélnünk. Alkotónk már az 1988–1989-ben komponált, nagyszabású, napjainkban a Magyar Nemzeti Galériában őrzött hármasképé-



Wehner Tiborral dunaparti szőlőjében



vel, 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 fényt 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, árnyék-

szerű vetüléseket, 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 le támasztott 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 a téri értékeket viselő, téri viszonylatokat indukáló, teremtmők. 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 megjelenítése, 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 pon-

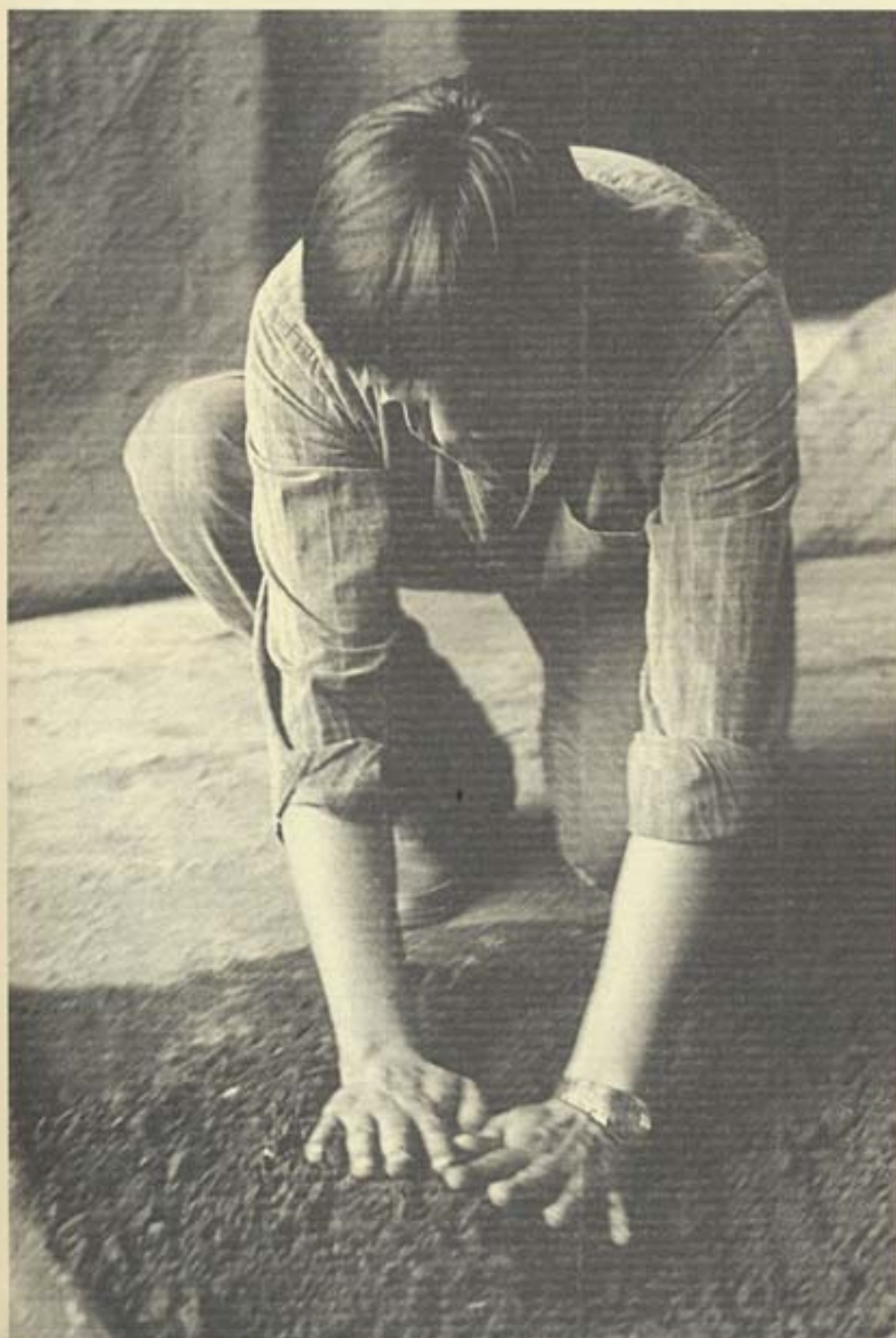
tossá, határozottá, s a végső megjelenést a nemesen felfénylő aranyban mintha véletlen, durva, nyers erők alakították volna ki. A következő lépés a tökély aranyszín-sugárzásával ütköztetett barbár képtest elé függesztett madárszerű formák („megkövült repülés”) problematikájának feszegetése lenne, ahol a „kép” és a „madár” – vagy a Joseph Beuyst idéző „nyúl” – különös képzeteket keltő, furcsa villódzásokban átlényegülő műegyüttesével kell szembesülnünk. Az egykori, élettelt test, az életteliség emléke, a nehezen körvonalazható, tisztázatlan történések és állapotok képzei rögzítődnek talán e művekben, rejtélyekkel telített meditációs közegek nyílnak meg, múlt-titkokkal terhelt terek tárulnak fel. Úgy ítélünk, hogy a kopott arany ragyogásában és az üres fehér tündöklésében mintha szerteszóródott, sohasem volt gazdagságunk, illúziókká foszlott aurea aetasunk tétova reményei ölténének 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 – mintegy az új valóságot – nézzük, de a feladat eme kezdeti fázisában váratlanul megakadunk.

Néray Katalin

A VÁLTOZÁS KORA

Záborszky Gábor munkái a kilencvenes években

Záborszky Gábor 1990 januárjában megnyitott kiállítása a Vigadó Galériában *A változás kora* címet viselte. Ez az első hallásra kétségtelenül politikai asszo-



ciációkat keltő gesztus többféle módon értelmezhető, különösen akkor, ha tudjuk, hogy a művészől meglehetősen távol áll a közvetlen aktualizálás. Ez a cím egy létező művet sejtet, egy triptichon középső darabját (a *Süss fel nap* és az *Eljő a barokk* társágában), melyet 1988–1989-ben készített Záborszky. A mű és vele Záborszky Gábor dilemmája az a már Szent István óta ismert képlet, amely a tradíció és a megújulás közötti választás etikai és esztétikai problémáját veti fel. Ekkoriban nyilatkozta Záborszky a következőket:

„Szent István fordított a világ kerekén. Európához tartozásunkat alapozta meg tűzzel-vassal. Mégis az utóbbi negyven évben több ősi hagyomány pusztult el, mint a megelőző évszázadokban.

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

Ezt akkori katalógusának írója, Frank János is így látja. Németh Lajos, aki az utolsó, 1982-es Párizsi Biennálé magyar részlegé-

nek a kurátora volt, szintén felveti a választás problémáját Záborszky művészetében: vajon az antiművészet romantikus útját választja-e, vagy felvállalja a korunkban szinte lehetetlennek látszó feladatot, a tradíció továbbfejlesztését és megújítását.

Mai szemmel úgy látom, hogy a kettőből gyúrt egy harmadikat, amennyiben minden vállalkozása romantikus küzdelem a tradícióval, az anyaggal, saját múltjával.

Ugyanakkor talán Záborszky nemzedéke volt az első a közelmúlt művészetének történetében, amely a központi irányítás lazulásával

lerázta magáról a kultúrpolitikai terheket, illetve amelyet partnernek tekintettek a nyolcvanas évek második felében. Ezt a nemzedéket már nem lehetett lesöpörni, mint a náluk egy évtizeddel idősebbeket. Ez a nemzedék profi módon több műfajban is versenyképes volt: egyforma otthonossággal mozgott a festészet, a fotográfia, a különféle grafikai eljárások, a plasztika, az objekt és az installáció területén. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy 1980-ban már Záborszky is dolgozott fotóval kombinált szitanyomatokkal és készített drámai rézkarcokat, melyeknek bonyolult felületi gazdagsága jött elő a későbbi állatfigurákban. Alkalmazott gallyakat, leveleket, homokot és kecskeszőrt, melyeket plextollal kötött meg és földszínekkel festett be. Ezek a felületek emlékeztettek az őrségi vályogtapasztásokra, a latin-amerikai parasztok házikóinak repedezett felületére, de a barlangok falára készült ősember-rajzokra is.

Már ekkor előkerült az arany, melynek használata nála is mítosz, a szakrális tartalom eszköze volt.

Záborszky triptichonján újabb egyértelmű ikonográfiai részletekkel gazdagodott a téma, mind a pogány, mind a keresztény jelképrendszer köréből.

Ha a triptichon jelenti a fordulat, a változás kezdetét, akkor az 1990-es *Aranykor I–IV.* és az *Emlékmű Joseph Beuysnak* most már szinte formailag is felveti az előbbieken felvázolt elszakadás kérdését.

A meglehetősen szabálytalan téglalapot formázó háttér előtt furcsa madárként lebeg egy forma. A dolog elég titokzatos ahhoz, hogy bizonytalanságban hagyjon minket afelől, vajon kitörésről, vagy éppen megérkezésről van-e szó. Ugyanez a helyzet a Beuysot idéző nyúllal.

A „paletta” is ekkoriban kezd lassan világosodni (az *Hommage à El Greco* esetében szó szerint színesedni), a formák pedig egyszerűsödni.



Záborszky következő nagy találkozása a papírmasszával esik meg 1992 táján. Ebben semmi különösét nem kellene látnunk egy grafikusként induló művész esetében, azonban itt valami másról van szó.

Az 1992-ben a Budapesti Történeti Múzeumban rendezett nagy, nemzetközi papírművészeti kiállítás, a *Medium: Paper* adja a végső lökést a Záborszkyban addig is létező vonzalomnak.

Az üvegszállal erősített eukaliptusz-rost, mely hordókban érkezik a művészhez, kezdetben igazán engedelmes anyagnak tűnik. Úgy lehet formálni, tekercselni, ahogy a háziasszonyok szokták a karácsonyi beiglit, azonban, ha megszilárdul, tartja a formáját és könnyű.

A művész azonban nem elégszik meg ezzel, hanem ismét lehetetlenné tűnő vállalkozásba kezd. Archaikus építészeti formákat, Stonehenge méltóságos kapu formáját és az archaikus művészet, a prekolumbián és a kora középkori építészet részleteit kutatja. Megszállottan akar előállítani az arany- és ezüstlemez alkalmazásával olyan szituációt, amelyet személyesen vagy egy fotográfián látott: a felkelő (lemenő?) Nap átsüt azon a bizonyos architektúrán, amely lehet kapu, de lehet folyosó is. Ilyen a már említett *Stonehenge*, *A történelem kapuja*, az *Hommage a Japán*, a *Barokk idézet*, valamennyi 1995–1996-ból.

Biztosan hat rá a keleti, jelesül a japán művészettel való találkozás, melynek központi témája az emblematis, ugyanakkor szakrális jelleg. A nagyvonalúság és érzékenység. A titkok megtartása és jelenlétük finom jelzése. A fehér szín ünnepélyes és mégis köznapi volta.

Nem véletlen, hogy ezek a munkák kerültek be a *Mítosz, Memória, História* című osztrák-magyar kiállításba és annak katalógusába 1996 szeptemberében.

Van azonban ebben az üvegszálas papírmasszában még néhány lehetőség, melyekkel Záborszky is kacérkodik. Az 1994-es *Bonni tekercsre* és az 1966-os

Puha alakzatra gondolok.

1994-ben Záborszky egy hónapot töltött Bonnban a fővárosok közötti művészcsere keretében. A németországi múzeumokkal és a Joseph Beuys-hoz hasonló karizmatikus művészek munkáival való ismételt találkozás szülte azt az ötletet, hogy a papírmasszát is lehet úgy kezelni, mint a beuysi filcet, sőt – egészen titkosan – szintetikus szövetet is el lehet helyezni rajta (erre példa az említett bonni munka).

Ennél is egyszerűbb, sejtelmesebb és rafináltabb a *Puha alakzat*. Ez a hajtogatott forma (pokróc



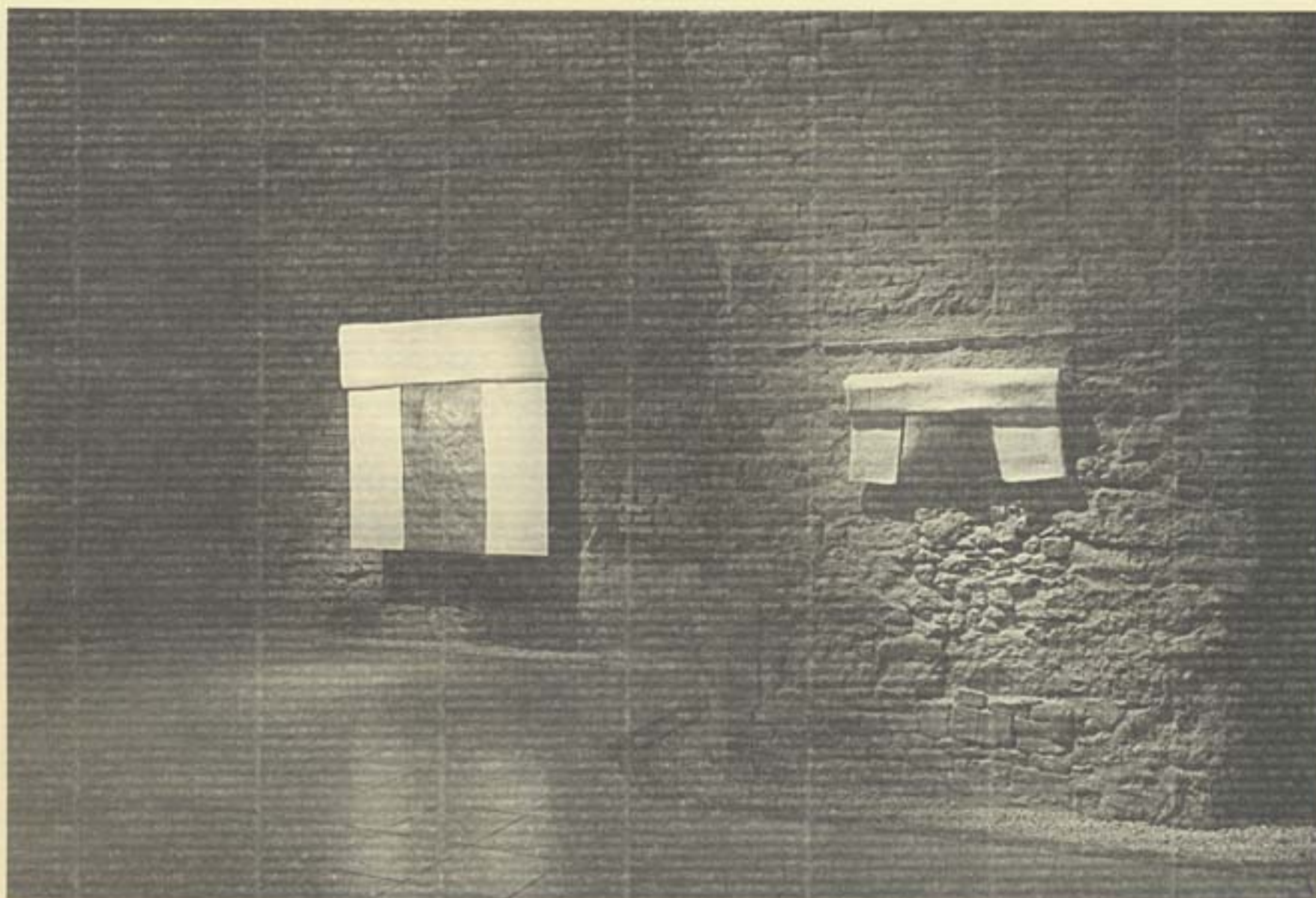
vagy lepedő) már a maga egyszerűségében is vonzó. A felülete érzékeny, hiszen a papírmasszával is el lehet érni azt a rusztikus hatást, mint a tapasztott földdel és homokkal. A titokzatosságot az alig kikandikáló, ezüstösen megcsillanó fémlap jelenti.

Záborszky Gábor ismét választás elé került: a dolog ezúttal inkább esztétikai, mint tartalmi, bár a kettő szorosan összefügg.

Vállalja-e a fény keresését és az archaikus szépség üldözését, ezzel az egyetemes művészeti tradíció nehéz terhét, vagy felszabadítja magát és megint új útra lép?

Tudom, hogy művészi kíváncsisága előbb-utóbb arra viszi, hogy az anyagból, a spektrum valamennyi színét titokzatosan tartogató fehérből, az örökévalóság aranyából és ezüstjéből kínálkozó utakat végigpróbálja.

Az új évszázad, sőt évezred küszöbén ez szinte kötelező feladat.



Mítosz, Memória, História • Kiscelli Múzeum, 1996

A GYÖKEREK NYOMÁBAN

Záborszky Gábor legújabb műveiről

Záborszky Gábor kilencvenes évek derekán készült tekercsei, hófehér, arany és ezüst plasztikai sugárzóak, különlegesen erős érzéki hatásúak. A szem szinte tapogatni kényszerül; nézésük közben még az ujjak is bizseregnek. Vagyis nemcsak vizuális, hanem taktilis élményt is kínálnak, s mint a plasztikákat általában, a néző Záborszky alkotásait is a legszívesebben tenyerével simítaná végig. De plasztikák-e ezek a művek? Persze festményeknek sem mondhatók. Olyanok, mint a zászlók: önmagukkal azonosak, de közben valami egészen másra is utalnak. Nevezzük hát jobb híján *tárgyaknak* őket. Tárgyak, melyek éppúgy emlékeztetnek ősi leletekre, mint földöntúli lények itt felejtett, ismeretlen rendeltetésű eszközeire. Archaikus emlékek, amelyek hol olyan benyomást keltenek, mintha emberkéz soha nem illette volna őket, hol pedig mintha egy eljövendő, egyelőre ismeretlen kultúra előhírnökei lennének. Árad belőlük az artisztikum, a „megcsináltság”. De közben valami mély személytelenség is – mintha nem emberi kéz formálta volna ilyenné őket. Intimék és érzékiek, de az érzékelést olyan dimenziók felé terelik, melyek minden személyességet nélkülöznek. De hadd hangsúlyozzam: nem élettelenek. Inkább időtlenek. A múlt és a jövő dereng föl bennük, megakadályozva, hogy a jelen pillanatnak legyenek kiszolgáltatva.

Az üvegszállal erősített papírból és leheletfinom fémről készült tekercsek első pillantásra távol-keleti – vagy éppen bizáncos – hatást keltenek. Letisztult, rendkívül egyszerű, könnyen befogadható művek, amelyek látszólag könnyen megadják magukat a nézőnek. A személyesség és személytelenség dichotómiája azonban, amely mégis bonyolulttá teszi őket, már e művek anyagkezelésében is tetten érhető. Maguk a szerkezetek például első pillantásra hasonlítanak egymásra. Mégis, a hasonló formákat figyelve, folyamatos változékonyságnak is szemtanúi vagyunk. A papírtekercs minden esetben másként keretezi vagy burkolja be a centrumot, amitől az egyik mű zászlóra emlékeztet (*Bonni tekercs*, 1994), a másik inkább bölcsőre (*A nap háza*, 1994), a harmadik félig felhúzott színházi függönyre (*Stonehenge*, 1996), a negyedik kapura (*Tisztelet Japánnak*, 1995), az ötödik sírkamrára (*Barokk idézet*, 1995).

És lehetne folytatni: mindegyik újabb asszociációk előtt nyit *kaput*.

Igen, kapuk ezek a művek, amelyeken át be lehet lépni valahová. Pontosabban be lehet pillantani. A méretek is műről 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 Gábor 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 vé-

gén és a nyolcvanas évek elején készült alkotásainak, melyeket a fotó, a grafika és időnként a plasztikus minőségek együttes alkalmazása jellemzett – gazdagabb látványvilága volt. Néha labirintusra emlékeztető, kibogozhatatlanul összetett szerkezetűek voltak. Hozzájuk képest a mostani művek sokkal áttekinthetőbbek. De semmivel sem szegényebbek. Inkább letisztultabbak. Mintha Záborszky egyre közelebb kerülne valami rejtélyes centrumhoz, amely pesze soha nem *látható*, de amely mégis érezhetően ott van minden művében. Enélkül erre a letisztulásra, fokozódó, „lényeglátásra” sem kerülhetett volna sor.

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



Mísa, *Memória*, *História* - Galerie an der Brücke, Linz, 1997

Az aszkézis azonban gazdagodást is jelent. Valami eltűnik, de nem vész 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 korai fotógrafikák egy-egy pillanatot igyekeztek megörökíteni, s minden esetben az időből kiragadott „most” emlékműszerű megörökítése volt a cél. *A hatvanas éveket idézem, a Köviületek, 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. Az emberi alakok hol olyanok, mintha megkövültek volna, hol mintha a bonyolult konstrukcióra lennének ráfeszítve. *Keresztrefeszítések*et ábrázolnak ezek a művek, még ha semmiféle mitologikus-vallásos utalás sem fedezhető fel rajtuk. A kereszt ez esetben a pillanatnyiség és az örökkévalóság összeegyeztethetlenségének az élményét jelenti: a képeken látható emberi alakok 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 megfejtethetlen jelképek, a szoba ismeretlen rendeltetésű tér, amely elveszítette fizikai realitását. Ennek az időszaknak az egyik legbonyolultabb és legjobb műve, az *Eső után köpönyeg* (1978) a teret oly módon változtatja ismeretlenné, sőt kísértetiessé, hogy közben nem hagy kétséget afelől, hogy a reális, fizikai, részleteiben még rekonstruálható tér elválaszthatatlan a belső, pszichikai, vizuálisan elképzelhetetlen, mégis jól érzékelhető tértől.

Az 1983-ban készült *Babits-sorozat* és az egy évvel későbbi *Radnóti-sorozat* Záborszky egész eddigi életművén belül példátlan közvetlenséggel idéz föl egy olyan élethelyzetet, amelyre a fotógrafikák világában csupán következtetni lehetett, és amely a későbbi tekercsképekből is számos közvetítés útján hámozható csak ki. A halálosan beteg Babits, illetve Radnóti fényképei, szövegei eleve egy egzisztenciális határhelyzetre utalnak; az összetett látványvilág pedig, amelybe ágyazódnak, a néző számára a szó valódi értelmében érzékelhetővé teszi ezt a határhelyzetet – vagyis az *jelen idejű* lesz. Az absztrakt expresszionistáknak, illetve Arnulf Rainernek a világa is fölsejlik ezeken a sorozatokon. A tragikum, amelynek megragadásával Záborszky ilyen leplezetlenül se korábban, se később nem próbálkozott, művészetének legmélyebb gyökereire is ráirányítja a figyelmet. A fotógrafikák egyik központi kérdése számomra a jelenbeli pillanat és az örökkévalóság viszonya – más szavakkal: miként kísérti meg az időbe bezárt embert az időtlenség, s ez milyen tragikus, feloldhatatlan

ellentmondásokkal jár együtt. A Babits–Radnóti-sorozatok mélyén ugyanez a kérdés lappang, de úgy, hogy a *narrativitás* és az azzal óhatatlanul együtt járó drámai hangvétel helyett Záborszky *vizuálisan sűríti* a képi világot. A hangsúly ebben a két sorozatban egyértelműen a *belső tapasztalatra* kerül.

Ezt követően radikális fordulatot vett Záborszky művészete. Új anyagok jelennek meg – plextol, homok, fa, szalma, vászon –, s ezzel párhuzamosan három dimenzióba terjeszkednek ki művei. Árulkodó, hogy ezek a rendkívül *érzéki* anyagok éppen az említett *belső tapasztalat* elmélyülésével lesznek jelentősek. Ugyanakkor, ha Záborszky 80-as évek derekán született műveit egybevetjük a korábbiakkal, jól nyomon követhető, hogy az új anyagok a lélek állapotait próbálják 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 viszonya mögül pedig, amely a fotógrafikákat jellemezte, egyre hallhatóbbá válik a kérdés, hogy az egyéni tapasztalatok gyökeréig leásva milyen ősi, az egyéni élményekből talán nem is feltétlenül következő archaikus rétegekhez juthat az ember.

Ősi, soha nem létezett állatok tűnnek fel (*Egyszarvú és madár*, 1985; *Leonardo kis szörnye*, 1986; *Kiméra*, 1988), s ugyanakkor létező, mégis tökéletesen elvont lények (*Duett: A kis tyúk és az öreg cet*, 1985; *Kos*, 1986), illetve emblematikus látványok (címer, felhőábrázolások). A látványok fokozatosan absztrahálódnak és tág teret engednek az asszociációknak – biztosítva, hogy azok mégse váljanak parttalanná. *A föld meséi*-sorozat, a későbbi *Aranykor* (1990), vagy az *Emlékmű Joseph Beuysnak* (1990) az archaikus kultúrák felé tereli a gondolatot anélkül, hogy valamilyen konkrét utalással találkozánk. A formák hol simák, szinte simogatni valók, hol puhák és párnaszerűek, hol élesek és szakadozottak, és az is többször előfordul, hogy hegyesre faragott tövis (karók), tüskék tűnnek elő, akár szexuális szimbólumként (*Találkozás*, 1987), akár nyugtalanító ornamensként. Az 1988–1989-ben készült nagy triptichon (*Süss fel nap, A változás kora, Eljő a barokk*) három darabjára a formáknak, alakzatoknak, anyagoknak, szerkezeteknek és színeknek addig nem tapasztalt bonyolultsága és sűrítettsége jellemző. Éppúgy fordulópont ez a mű, mint korábban a Babits–Radnóti-sorozatok: Záborszky ezzel a triptichonnal jutott el a *belső tapasztalat* olyan mélységéig, ahol a végletekig feszített ellentmondások és konfliktusok különös, korábban nem sejtett harmónia előtt nyitják meg az utat. Ez részben a konkrét utalás-töredékekkel is magyarázható (a kozmoszra, az égitestekre, a halálra, a keresztre és keresztrefeszítésre, a templomi épületre és a feszületre), részben az alkalmazott anyagok és színek nyugalmat árasztó, a korábbi durvább és sötétebb benyomást fölváltó derűsebb és békésebb hatásával.

A 90-es évek derekán így fordul Záborszky egy olyan plasztikus és vizuális megoldáshoz, amely egész addigi munkásságából következik ugyan, de amely mégis gyökeresen új minőséget eredményez. Említettem a tekercsképek bi-



zánci, illetve keleties hatását. Záborszky ezt úgy éri el, hogy szinte semmilyen utalást sem tesz ezekre a kultúrákra. Az arany, az ezüst, illetve a göngyölt hófehér papír anyaga ezt nem is igényli. Bizonyos anyagok nem egyszerűen utalnak egy kultúrára, hanem azt önmagukban hordozzák.

Utólag visszatekintve szinte várható volt, hogy Záborszky előbb vagy utóbb eljut a tiszta arany, az ezüst és a fehér alkalmazásához.

Ezek alkímiai jelentése nagyon is magától értetődő. Az alkímia terminológiájából pedig egy olyan fogalom is ered, amely Záborszky művészetében immár több mint egy évtizede központi jelentőségű. Ez az archetípus. Mindkét esetben *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 együttjáró tisztátalanságnak) 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 terem? 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 ugyanoda jutott el, ahová őelőtte már sokan mások. Ahelyett azonban, hogy a *közvetlen* utalásokra és a nyilvánvaló reminiszcenciákra hagyatkozna (ami magában rejt a stílusutánczat és az egzotizmus veszélyét), 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, és ami közös alapja mindannak, ami egyénített. Nem más ez, mint az előbb megnevezett szellem, amely – mint azok a *kapuk*, amelyekre Záborszky legújabb művei emlékeztetnek – mindent magába enged, s épp azáltal gondoskodik a létező dolgok sokrétűségének a megőrzéséről, hogy ugyanazt a közöst mutatja fel mindenben.

Záborszky Gábor

1950. április 17. Budapest

- 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
- 1984 Részt vesz Gradóban a „Grafika fémlemezzel” című kongresszuson
- 1987 Bodó Katalinnal megalapítja a Z/ART Alapítványt
- 1989 A Kunstgewerbe Schule Basel és az Akademie Graz vendége
- 1989–1995 A Magyar Iparművészeti Főiskola adjunktusa
- 1992 Részt vesz a budapesti IAPMA-kongresszuson
- 1994 Bonnbán dolgozik a város ösztöndíjasaként
- 1995 Munkácsy-díjat kap
- Részt vesz a kiotói Nemzetközi Papír Szimpóziumon
- 1996 München város ösztöndíja
- A Z/ART alapítvány alapító tagja a budapesti Kortárs Művészeti Múzeumnak

Az utolsó öt év egyéni kiállításai

- 1998 Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum, Budapest; Rácz Galéria, Budapest
- 1997 *Ca' d'Oro*, Sóváradi Valériával, Fészek Galéria, Budapest
- Rácz Galéria, Barry Parkerrel, Budapest
- CRYC Galéria, Luxemburg
- 1996 *Lélek és természet*, Jiro Okurával, VAM Design Galéria, Budapest; Collegium Hungaricum, Bécs
- Papírmunkák*, Palmenhaus Atelier, Villa Waldberta, Feldafing
- 1995 *Papírmunkák*, Galerie Gaudens Pedit, Lienz
- Karácsonyi kapuk*, Pandora Galéria, Budapest
- 1994 *Lélek és természet*, Jiro Okurával, Dorottya utcai Galéria, Budapest
- Üveg és papír*, Buczkó Györggyel, Fészek Galéria, Budapest

Az utolsó öt év csoportos kiállításai

- 1998 *Magyar jelenlét*, Zacheta, Varsó
- 1997 *Mythos-Memoria-Historia*, Galerie an der Brücke, Lienz
- 1996 *Mythos-Memoria-Historia*, Kiscelli Múzeum, Budapest
- Natura Naturans*, Kortárs Művészeti Múzeum, Triest
- Kortárs képzőművészeti kiállítás az ARTARIA Alapítvány anyagából, Szépművészeti Múzeum, Budapest
- Weinachts-Ausstellung, Galerie Gaudens Pedit, Lienz
- 1995 *Kortárs magyar művészet az Albertina grafikai gyűjteményéből*, Budapest Galéria, Budapest
- The Masters of Graphic Arts*, Lakásgaléria, Győr
- Helyzetkép*, Műcsarnok, Budapest
- Tavaszi '95*, Pandora Galéria, Budapest
- 1994 *80-as évek*, Ernst Múzeum, Budapest
- Magyar Kortárs Művészet*, Stúdió Galéria, Varsó
- 1st Egyptian Print Triennale*, National Centre of Fine Arts, Gizeh

Munkák közgyűjteményekben

Bonn, Kunstmuseum

Budapest, Kortárs Művészeti Múzeum/Ludwig Múzeum

Budapest, ARTARIA Alapítvány

Budapest, Fővárosi Képtár/Kiscelli Múzeum

Budapest, HYPO Bank

Düsseldorf, Galerie Seiffert

Giessen, Universität-Hautklinik

Graz, Galerie Bleich und Rossi

Győr, Kortárs Grafika Múzeuma

Kanagawa, Prefectural Gallery

Kiotó, Municipal Museum of Art

Lienz, Galerie Gaudens Pedit

Oxford, Oxford Gallery

Paks, Kortárs Gyűjtemény/Paksi Képtár

Pécs, Jannus Pannonius Múzeum, Modern Képtár

Róma, Spicchi dell'Est Galleria d'Arte

Róma, Istituto per il Credito Sportivo

Skopje, Kortárs Múzeum

Szcecin, Muzeum Narodowe

Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum

Szombathely, Szombathelyi Képtár

Szombathely, Budapest Bank

Wien, Grafische Sammlung Albertina

Fontosabb könyvek

Hegyi Lóránd–Lányi András: *Záborszky*
Műszaki Könyvkiadó, 1988, Budapest

Contemporary Prints of the World,
Misool Gong Ron SA, 1989, Seoul

Hegyi Lóránd: *Utak az avantgardból*
Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1989, Pécs

Hegyi Lóránd: *Alexandria*
Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1995, Pécs

Földényi F. László: *A testet öltött festmény*
Jelenkor Kiadó Kft., 1998, Pécs

Fontosabb katalógusok

XII. Biennale de Paris
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1982, Paris

Új szenzibilitás
Budapest Galéria, 1983, Budapest

Hommage à El Greco
Szépművészeti Múzeum, 1992, Budapest

Il Segno e il sogno,
Mittelfest, Cividale del Friuli, 1992

János Szirtes–Gábor Záborszky
Spicchi dell'Est Galeria del Arte 1992, Róma

Natura Naturans
Lindau srl, 1996, Torino

Mythos Memoria Historia
Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, 1996

Az utolsó öt év kritikái

1997 Földényi F. László: A gyökerek nyomában
Liget, 1997/5. 67–70.

Papp Tibor: A van és a nincs határán
Liget, 1997/9. 87–96.

Sinkó István: Kitinpáncél és levelestészta
Élet és Irodalom, 1997. november 28.

1996 Lóska Lajos: Kapu-képek
Új Művészet, 1996/4. 36–38.

Halasi Rita: Aranyfüstös papírképek
Atrium, 1996/3. 79–84.

A. K.: Záborszky Meditative Welt der Papierkunst
Stamberger Merkur, 1996. augusztus 26.

F. Földényi László: Mythos-Memória-Historia
Pester Lloyd, 1996. október 2.
Élet és Irodalom, 1996. október 4. 17.

Bogácsi Eszter: A megőrzött mozdulat
Népszabadság, 1996. december 4.

Szegő György: Jiro Okura és Záborszky Gábor
Élet és Irodalom, 1996. július 28. 17.

Vadas József: Környezetbarátok
Magyar Hírlap (Otthon melléklet), 1996. július

Nicolette Sagmeister: Das Teuerste Papier von
Budapest
Pester Lloyd, 1996. január 3.

P. Szabó Ernő: A Bonni tekercstől a Japán kapuig
Magyar Nemzet, 1996. január 9.

1995 Papierarbeiten von Gábor Záborszky
Osttiroler Bote, 1995. április 27. 22.

Rudolf Inngruber: Bildträger wird Skulptur
Tiroler Tageszeitung, 1995. május 9. 7.

1994 Lányi András: Záborszky Gábor nyomai
Új Művészet, 1994/2. 43–44.

András Lányi: The Prints of Gábor Záborszky
Új Művészet, 1994/2. 44. és 67.

Wehner Tibor: A tér erőtere
Új Művészet, 1994/2. 45–46.

Helga Rajz–M. Esther Kreissl: Soul and nature
Pester Lloyd, 1994. szept. 7.

Zsófia Horváth: Soul and nature meet
Budapest Sun, 1994. szept. 8.

Wehner Tibor: Lélek és természet
Élet és Irodalom, 1994. október 7. 17.

György Renáta: Üveg és papír
Kisasszony, 1994. december 29.

Sinkó István: Lélek és természet – Lépésről lépésre,
napról napra
Új művészet, 1994. december, 55.

Képek

- I *Több fényt*, 105x75 cm, fém és műanyag nyomat, papír, fémbevonat, 1992
- II *Barokk idézet*, 140x135 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1995
- III *Papírszőnyeg*, 125x190 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1995
- IV *A történelem kapuja*, 190x190 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1996
- V *A történelem kapuja* (részlet)
- VI *Tisztelet Japánnak*, 135x135 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1995
- VII *Drága kép*, 30x70 cm, zúzott pénz, papírmassza, fémbevonat, 1996
- VIII *Puha forma*, 70x60 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1996
- IX *Rés*, 65x58 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1997
- X *Stonehenge*, 50x80 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1996
- XI *Szűkülő tér*, 190x135 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1997
- XII *Szűkülő tér* (részlet)
- XIII *Puha, meleg álmom*, 190x130 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1997
- XIV *Puha, meleg álmom* (részlet)
- XV *Ca'd'Oro*, 190x130 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat és velencei maszk, 1997
- XVI *Bécsi kapu*, 175x190 cm, üvegszállal erősített papír, fémbevonat, 1998



T-11 10/21

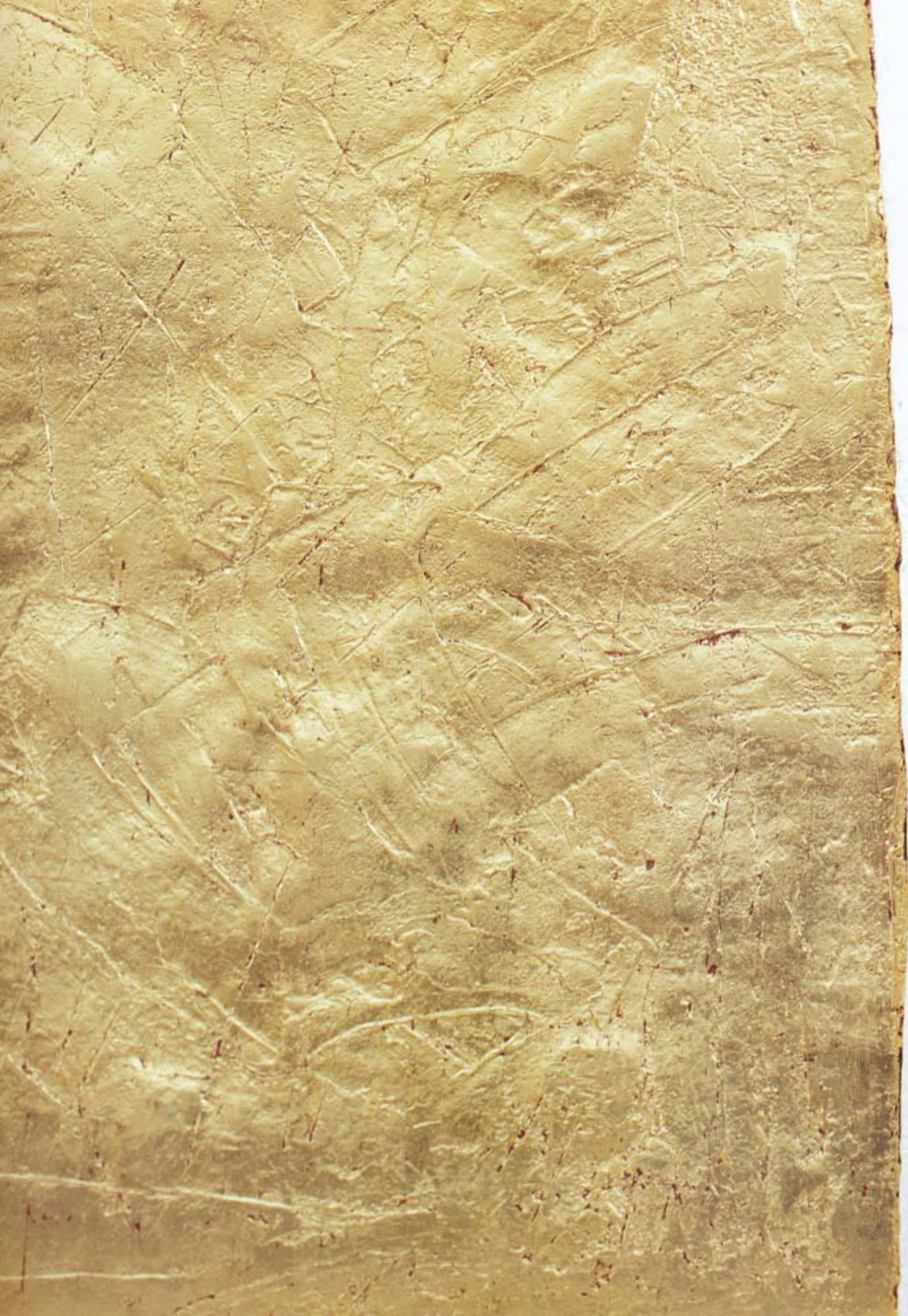
attribution to many of the great AT 1/12

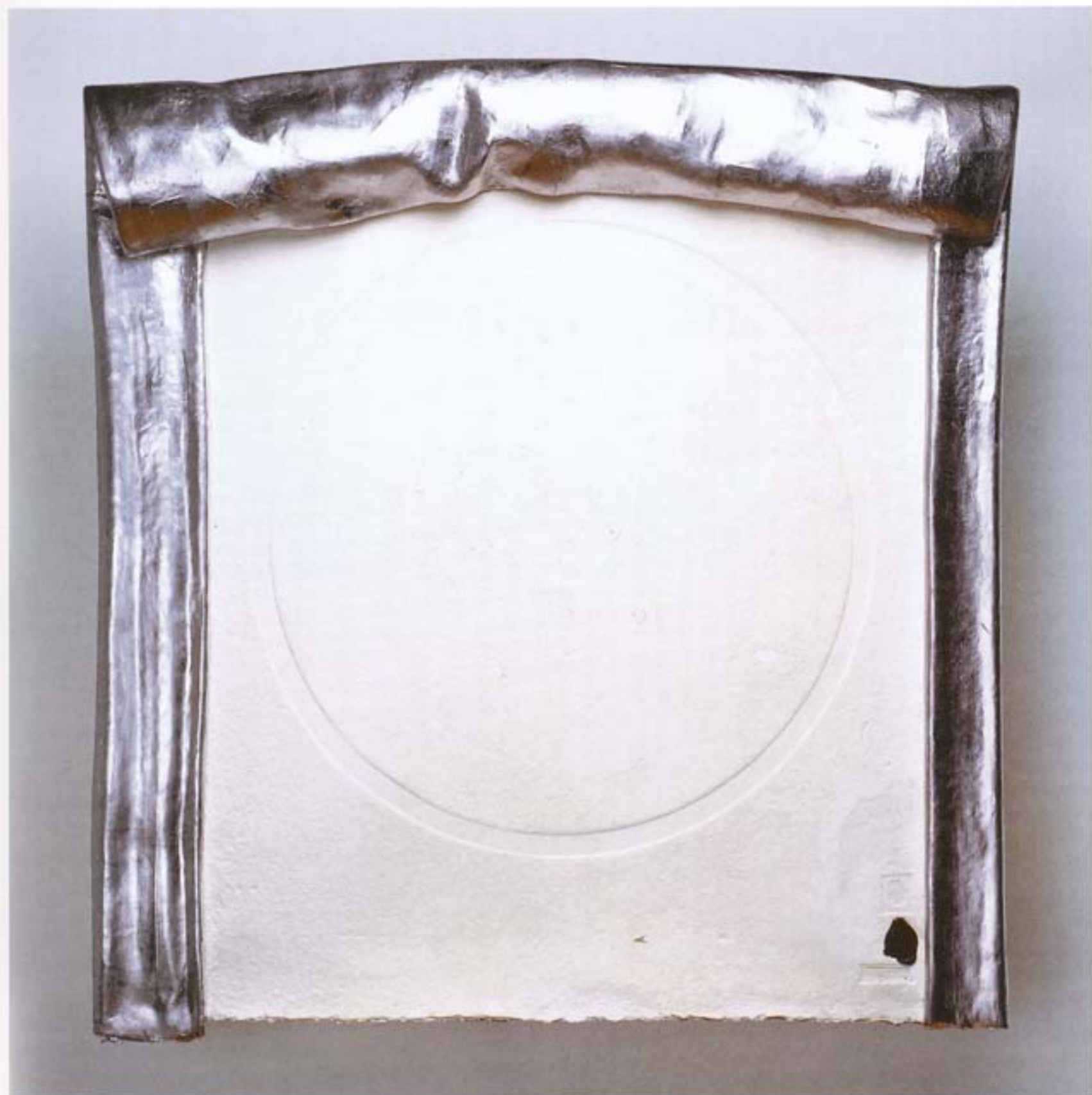
Chly







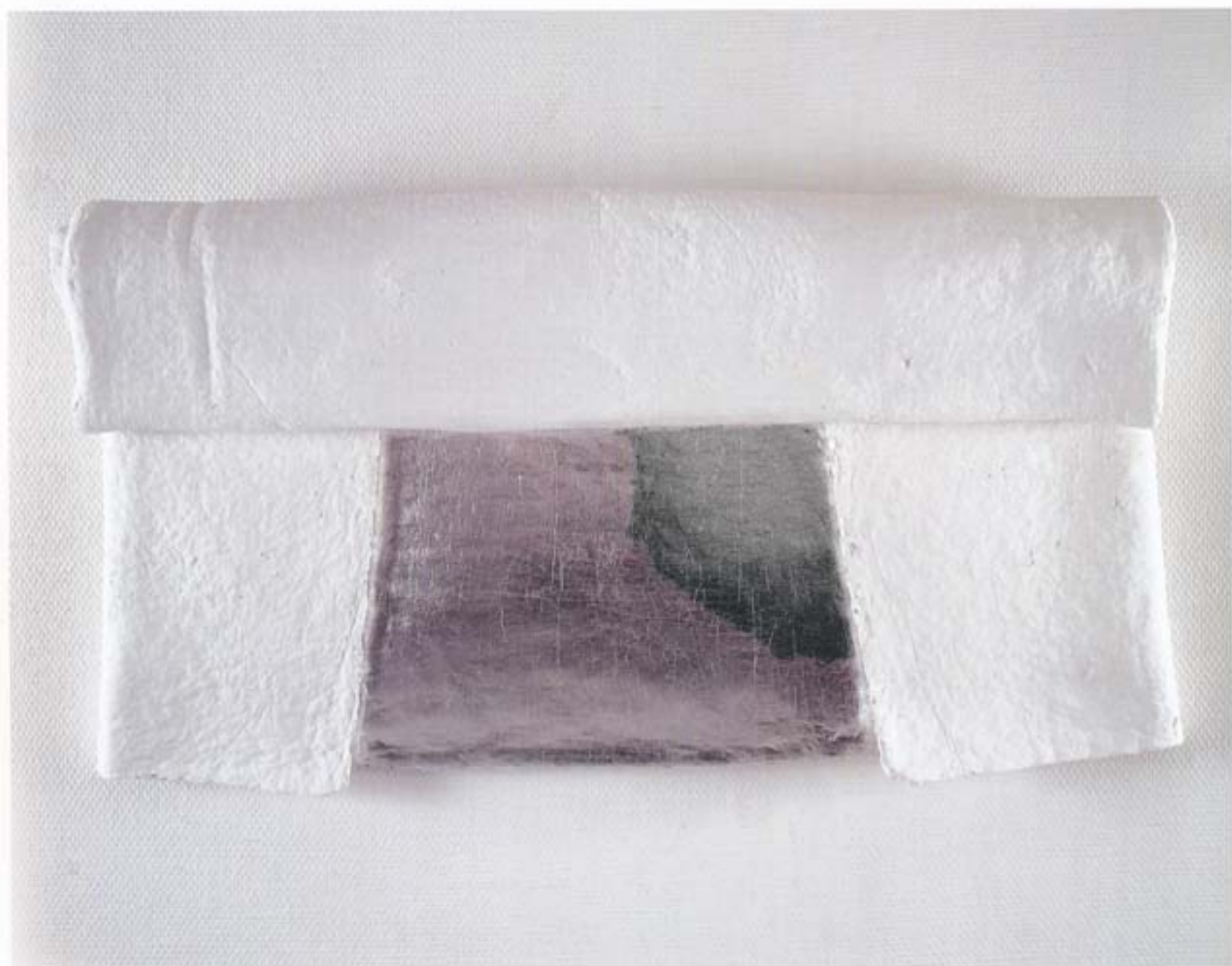










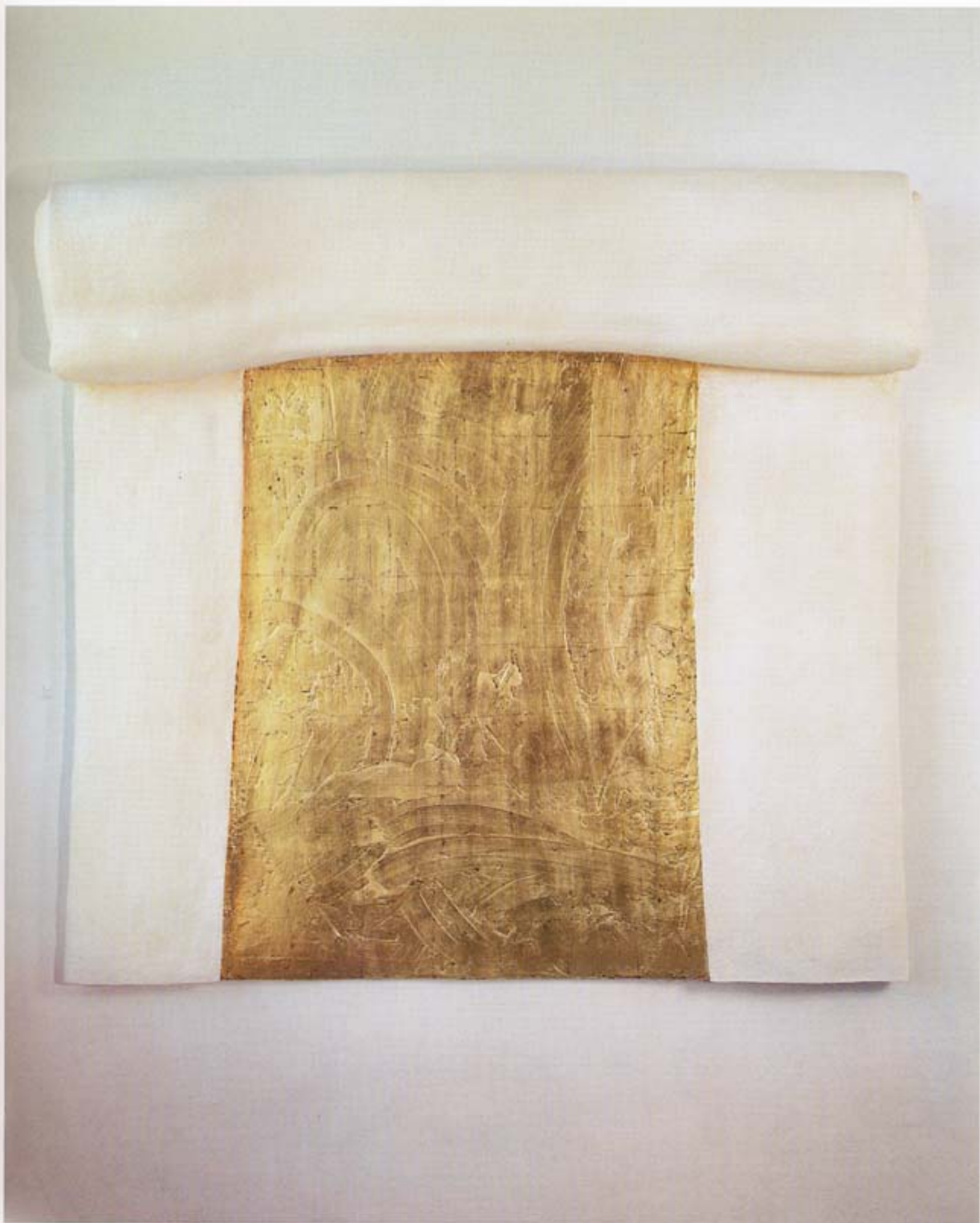












ZÁBORSZKY

ON THE BORDER OF BEING AND NON-BEING

Conversation with Gábor Záborszky

TIBOR PAPP—*Let's go back to the very beginning.*

GÁBOR ZÁBORSZKY—God, Tibor, that was ages ago. I was born in 1950, in an average middle-class family. My mum was a teacher, my dad a sales executive. The Záborszky family were postal stamp retailers, my father's parents opened their shop a hundred years ago. The company prospered before the war, it was a large firm, the first to trade with the US. Back in those days they had to apply for a National Bank permit to accept dollars, because they had no idea what kind of currency it was, whether it was reliable or not. The world was quite different then. My grandmother used to travel to Vienna and Paris weekly by train. She had her customers with whom she would meet in her hotels. She travelled to Paris perhaps once a month only; but Vienna was a weekly chore. Which was quite something in those days for a woman. The place in Kossuth Lajos utca which is today a men's wear store used to be their shop. There was a bookstore next door. The stationer Szénási, Meinl the grocer were opposite. The front had long left the city, but the Soviet news crew came along, and for a bit of footage they set the shop on fire, figuring that stamps and books burned well. They wouldn't let the fire be put out. It left huge damages. My father had built a safe into a pillar in the shop, but when the fire crew burned out the place, the heat just baked everything in the safe. Even today I have sooty remains of packets of stamps. Naturally later the store was nationalised, and my father was left to do whatever he could. He completed a course at the College of Trade; he was great in fencing, so he taught fencing for a time. He even tested pipelines in the country. As you see, he tried a hand at many things. Then the Philately Company was founded and he was employed there as a sales executive. Before he retired he restarted his old business.

T. P.—*Where did your childhood begin amidst this mess?*

G. Z.—In Galamb utca, in fifth district Budapest, in a house originally built for English residents, with separate taps for hot and cold water. I was six in 1956, we lived in downtown Budapest. I witnessed the events, but only really grasped the meaning later. We strolled along the streets, I saw the Russian tanks, but wasn't aware what it was really about, at six...

T. P.—*What did your mother teach?*

G. Z.—For a long time she taught primary school kids, and later got involved in teaching experimental maths. By all reckoning, it was a straight-forward career. Although it probably wasn't what she had dreamt of at the Baár-Madas school.

T. P.—*Have you any memories from this period of your life of art catching your eye in some way or the other?*

G. Z.—Not really.

T. P.—*When did you decide on art, then?*

G. Z.—Rather late. Actually, it was my school that persuaded me. My drawing teachers at primary school suggested that I should go for the art secondary school. My parents were supportive, although very much against their better judgement. They financed my preliminary course, and even hired a private teacher, and so eventually I got in. There I gradually became aware of my future. It was during those years that my career was decided. I grew up to the profession easily. It had its ups and downs; for instance, getting into the Academy of Fine Arts was not an easy business. The entrance exams today are pretty horrific, since there are substantially less places than there are applicants; however, back in those days (I graduated from secondary school in 1968 which was when made the first attempts to get in) the number of places was even more limited because the state then guaranteed, to a certain extent, that it would only train as many people as it could offer jobs afterwards. Of course, we all know what this meant in effect: all graduate artists were allotted some money which was hardly enough to make ends meet. Also, we all know what this kind of policy led to.

T. P.—*When did you get into the Academy of Fine Arts?*

G. Z.—Nineteen-seventy. That's when I started. Earlier on, I could have attended the Viennese academy (I would have had to defect). Authorities ruled that if I was offered a place in Hungary, I could go to Vienna. Odd, really, isn't it?

T. P.—*So you applied to the Viennese Academy too?*

G. Z.—It was much simpler there. In effect, it was a matter of making an appointment—and money, of course.

T. P.—*So you applied for a passport and went to Vienna.*

G. Z.—Yes, they gave the permission. Even earlier, in primary school, and in my early secondary school years, around 1963–1965, there was this exchange scheme, when Austrian kinds would spend some time here, and me with an Austrian family. Oddly enough, for those days.

T. P.—*This exchange scheme must have been one of those East German things.*

G. Z.—I went to an Austrian family, I even remember their name, the Dochekales.

T. P.—*Near Vienna?*

G. Z.—No, actually in Vienna, with this lower middle-class family. They had two kids who came here. We then went to lake Balaton for a holiday. They must have enjoyed themselves, but we found it extremely useful. I'd hardly call it a world tour, but it was great to see the Albertina and the Kunsthistorisches Museums, especially the Breughels and Van Gogh which then interested me.

T. P.—*Let's go back to the Academy of Fine Arts.*

G. Z.—The Academy years were beautiful. Travel was an important feature. I consider myself lucky in this respect, since my family live fairly scattered in the world. Not my parents, but other relatives. In Sweden and America. And my father being a sales executive of the Philately Company, he travelled abroad a lot, and maintained his family ties. These ties helped me during my Academy years to travel abroad often with invitation letters. I journeyed throughout Europe. For instance, when going to Sweden, we travelled via Germany and France, and even Finland and Denmark where I went twice.

T. P.—*Did you go to Norway?*

G. Z.—No, but I did go to America where I covered huge distances by car.

T. P.—*Where were you based in the US?*

G. Z.—Los Angeles, with Hungarians, of course, but from there I also went to San Francisco which is the real centre of West Coast US. Then we flew to Chicago, and then down the East Coast by car. It was that tender age when one's the most open to things, in attempt to understand the ways of the world—well, I was fortunate enough to travel a lot then. It was in those days that I got to know my favourites, my masters actually: Rauschenberg, Andy Warhol. They were real stars then. We were into the seventies then, the minimalists operated and also land art existed already. But to go back in time, when in Sweden Tibor Hottovi took me round the Swedish Institute of Futurology. This organization collected art catalogues, for it perceived artists as being some unique signalling system. They sought to interpret these signals and directly feed them back into the development of society. Which in seventy lead to the notion of artists being the guards of humanity. Which is naturally a Utopia. Also, Stockholm has the first Modern Museum, created by Pontus Hulten. There I saw a vast collection of Duchamp, brilliant stuff. The Museum also featured Giuseppe Penone, although it wasn't till the nineties that he really became a star. Amazing. Then, near Copenhagen there's the Luisiana Museum, on the seashore. Which was where I saw the works of Henry Moore in a natural setting, among the cliffs on the sea: forms in the making, with the endless horizon of the sea in the background. Great things these, they have a definite impact on one's thinking.

T. P.—*Who were your mentors at the Academy?*

G. Z.—I consider myself fortunate to have started under György Kádár—there's much controversy about him these days. He must have had his past, like everyone else, but when I did my course, the fifties were long since past. But those days are over now. György Kádár's teaching was based on structural principles which I am no stranger to myself. when he retired, Ignác Kokas took over our group. He was an emotional type, and really gave us all a free hand. It is no mere chance that the Hungarian Museum of Contemporary Art is full of his students. We were his very first class. El Kazovszkij, Barabás, László Fehér and I. He didn't spend much time there, five or six years at most; we were the older generation, with Mazzag, Mulasics and Gábor Áron being the younger one. Actually, he taught one generation only, but almost all of his students are present on the contemporary art scene.

T. P.—*During your Academy years who were the Hungarian artists whom you saw as models?*

G. Z.—I loved Lakner, I respected him. I don't think even today I need to be ashamed of this respect. Also, I was on friendly terms with Imre Kocsis. He worked as an assistant under György Kádár, so it was natural that we should meet, and I learned a lot from him professionally.

T. P.—*Did you have contacts with the Industrial Design Group (a group of Hungarian avant-guard artists—the translator)?*

G. Z.—No. Lakner was an Industrial Designer, but they were slightly older than I.

T. P.—*About half a generation.*

G. Z.—About fifteen years. I am on excellent terms with Nádler, Imre Bak, Tamás Hencze. After Konkoly returned to Hungary we talked once or twice.

T. P.—*Did you know Miklós Erdély?*

G. Z.—I didn't. Or rather, I knew his works. In those days we were allowed to attend course at the Film Academy which was where I learnt modern music history. We had the opportunity there to officially study contemporary music, whereas the Academy of Fine Arts wasn't in the least bit concerned with the contemporary arts. The Béla Balázs film studio screened many films; Dóra Maurer's and Miklós Erdély's works. I knew that Erdély had an open school with an output of many excellent artists, but somehow I never got involved with him.

T. P.—*When was your first exhibition?*

G. Z.—I don't know. Very early on. Everything worked fairly smoothly. Immediately after the Academy I had large solo exhibition. At Óbuda, in the hostel of Kálmán Kandó College. I was offered a relatively large exhibition space there. As a college student, Júlia Fabényi, today the director of the Szombathely Museum, who went to Germany where she lived for many years, used to organize exhibitions at her college, and invited me. By then I had had a small show in the cultural centre in Marcibányi tér. Which was interesting because Péter Gothár, Kazovszkij and I—all of us students; Gothár at the Film Academy—had this

joint exhibition, and Iván Bojár senior wrote an article about it, giving great praises, and highlighting the fact that at last there was something going on in Buda. Consequently the exhibition was closed down, to prevent things from going on, or whatever. It's a mystery. Which doesn't mean to say that I was the rabble-rouser type. It was some technical problem, something peculiar.

T. P.—*A spanner in the works.*

G. Z.—I ought to, perhaps, mention 1968; but not as being an instance of great enlightenment. The Hungarian TV broadcasted a fairly detailed footage about the student movements in Paris, as an illustration of what becomes of decadent capitalism. Anyhow, it was information, interesting and exciting. Then came the events in Czechoslovakia, and Hungary's military involvement in the affair. I'm not trying to say that at the time I understood what it was all about, I just felt somehow that getting called up right then wouldn't be very fortunate. Also, '68 marked the beginning of the Kádár era's "New Economic Mechanism" in Hungary which was to offer limited movement later. Then later came a turn which greatly influenced my life. Ten years later, in 1978, after the New Economic Mechanism had collapsed, András Lányi made a film, called *Ten years later*. The film slightly symbolically conjures up the New Mechanism launched in 1968, as well as everything related to that era, for instance, the rise of the amateur movement, changes and trends of thought. In those days absolutely loads of amateur films were made. Film people were very advanced. So I worked together with Lányi on this film of his which, at that time, appeared to me as normal, everyday work. He invited me to create a condensed artistic atmosphere characteristic of those times, the turn of the sixties and seventies. Erzsébet Schaár sculptures, Haraszty's mobiles, Lakner's flowers, Lakner's flowers... I produced plaster casts of the actors, as if Erzsébet Schaár had made them, and also Konkoly's sacks, contraptions that came out of sacks; I found it great to recall those times, and it was a nice job. I made five or six plaster sculptures which, in the film, are as if an amateur theatre company had frozen still in the middle of a performance. Which was why I had the actors as my models for these statues, we did all this at the warehouse of the Film Studio at Fót. It's a vast glass and steel hangar with some iron scaffolding which had recently opened then. The quasi-amateur theatre company danced around on that scaffolding. Then the theatre left, and the plaster sculptures were left behind. It was very spooky. The white plaster, the hangar, the echo and the dogs wailing in the plant next door. All of this was an experience which affected me for a long time to come. I photographed and documented everything there. The hangar was the most weird experience. From that day, my work took a new turn, and I set off towards some kind of realism. My faith in pop art, the rite, of course, was part of the process. I began to enlarge pictures, and produced large canvass-sized photographs, and sought to confront or juxtapose the pictures with certain nature-based details. It was then that I started using polyester, with which one can achieve perfectly life-like puddles or small ponds...

T. P.—*You added these onto the pictures?*

G. Z.—Yes. A raincoat, a puddle. Puddles came on concrete, and were sometimes a medley of mud and earth... That was the kind of naturalism I was approaching. Previously, at my first exhibition, gesture and geometry had been in the fore. At the Academy it never mattered what I had seen in Paris, Stockholm, Germany; the Academy was a formal place, we were given tasks, and were checked whether we had done them. As the school years passed by, teaching eased up a bit, but order was still common; there were things that had to be done. Then when we left the Academy, such compulsory matters simply disappeared. No more tasks. Which was when I discovered for myself gestures and geometry. I sought to describe the world as consisting of sensual, biological forms and forms close to nature on the one hand; with geometry on the other which symbolised logic, architecture and the built environment. I reckoned that everything could be piled up in between these two extremities. I painted gestures onto geometric foundations which was okay for some time, but it was soon working so well that it actually became a functional, working system which without even the opportunity to go wrong. It became flawless. My connections with Lányi were well-timed, then, because they stirred me from this fossilised state I was in. Having grown up on naturalism, hyper-naturalism and pop art, the experience at the Film Studios at Fót connected my later and previous attitude. This turn characterised my works at the Studio Gallery.

T. P.—*The ones which consist of two parts, or rather, two vertically divided surfaces.*

G. Z.—That's right. One above the other. But also side by side.

T. P.—*What does division mean to you. Doubling the reality concealed in your work?*

G. Z.—Such process is never a conscious thing. I wouldn't like to imply that a picture was an imprint of thinking. I insist that the conception of picture is conditioned by materials, gestures, working processes. The experience of encountering the materials is decisive, but not all costs. With me, I start thinking about things latterly. In these pictures a realistic—that is, three dimensional—element conjoins an two dimensional thing, an illusion, that is. A photograph has such documentary power that it authenticates almost everything. If a picture of a collapsed house is published in a paper, the caption could be anything, earthquake, explosion or any other catastrophe. As long as one sees the shattered building. Photography (which I know little about really) authenticates verbal messages. Conveying messages visually is a very powerful thing. In these works, then, a two dimensional space joins a three dimensional, real space.

T. P.—*It sometimes seems as though we were looking at two works, separated by frames.*

G. Z.—Yes, that's one way to join pictures.

T. P.—*Did the fact that there was an amount of tension in you regarding the duration of reception play a role in this? Perceiving a picture is timeless, there's no such thing as duration of perception. One can gaze a picture for hours, or a minute only, whatever... However, if you juxtapose two, or place them one above the other, you've then brought in the time factor, owing to the fact that the two surfaces cannot be*

perceived in one look. If we're having to "take a look" at a work twice, the first glance (however short it may be) will take so much time before the second glance. Thus, perception is time-dependent after all.

G. Z.—I think that if even if it's a single picture plain only, time enters the scene, because even that one cannot grasp in a single glance.

T. P.—But time cannot be determined.

G. Z.—It can't.

T. P.—You can't express the time between the beginning and the end, then?

G. Z.—But there's no need to, anyway. I mean after all, this is not a piece of music which starts here and ends there. Of course these works of mine involve a bit of switching from here to there, from one picture plain to the other.

T. P.—Is this attitude still characteristic of your works?

G. Z.—Bipolarity

T. P.—Yes.

G. Z.—Absolutely.

T. P.—You later added branches of trees, natural objects to your pictures. I saw works of yours like that at an exhibition in Paris.

G. Z.—Yes. Well, actually, it was the illusional use of materials that gradually shifted into this phase. Earth and branches were kept, but with another meaning. The accent shifted from the literary or verbal part of my pictures to materials themselves. The products of this period should not be isolated from the environment I then lived in. We used to live in downtown Budapest, but later managed to move up here, to Szabadság [Liberty] Hill. We were the first dwellers of this neighbourhood, and to this day we walk in mud up to our knees if it rains. See, there're many different kinds of trees here. Having always lived in central Budapest, the city, I used to have a different view of the world. Of course, the city centre, too, has its charms. We used to live near the university, and the University Theatre was still good and functional then. I remember what a great experience watching man landing on the Moon, György Marx talked about it. I also remember Frigyes Pogány's elucidating analyses about architecture and painting. In the city centre one would go out into the streets and meet friends. Up here on the hill one doesn't go out into the street; there's no street to go out into anyway, and there's nowhere to go here, either. It's a very different world, this... Also, we had the Young Artists' Studio. I'm not familiar with what it's up to these days, but back then it was truly a door to the world. We could travel, visit the Dokumenta, the Paris biennial and the Kunstmesse in Basel. We hired buses, and the central committee of the Communist Party's youth organization issued us a permission to travel. It's interesting really, seeing them as being the nice guys for allowing us to do all these exciting things; but in retrospect, if they had never existed, we would never've had to ask their permission either. Their generosity is relative, then, isn't it? Nevertheless, we travelled Europe, and were present at the important art events.

T. P.—Let's go back to paintings.

G. Z.—Tàpies was a great experience. His painting is unbelievably sensual. Time passed, and the literary layers of my paintings were beginning to fade, die away; while more sensuous, the more abstract came to the fore. I continued my inner course. I was fortunate enough to travel to Lascaux and saw the cave drawings. Actually, it was the copies of the originals we saw, but even so, it was a great experience. This related to an American experience, the works of Indian sand painters. It was this sand and earth business that brought about something new. Proceeding through time, we've now arrived to the period of *New Sensibility*, in the eighties. The *New Sensibility* established by Lóránd Hegyi.

T. P.—You mentioned cave drawings. An object of your comes to mind which still features at the exhibition of the Museum of Modern Art. I first saw it at the *New Sensibility* exhibition.

G. Z.—Yes.

T. P.—It's colours remind me of cave drawings.

G. Z.—It's the red earth, actually.

T. P.—In form, in roundness.

G. Z.—Lóránd Hegyi set out to organize *New Sensibility* exhibitions which, beyond the aesthetic concept, was new also in that it came into existence as a result of private—and not state—initiative. He organized large-scale shows with private support. He truly roused art life, not only the artists, but also the whole art environment.

T. P.—You then quit the picture plain for good, and stuck with three dimensions, without frames.

G. Z.—Yes. I might, perhaps, call this period *shaped canvas*. Yes, my thoughts turned to object-making, and my works began to feature some irregular-shaped silhouette. In retrospect, I reckon that social movement, although indirectly, can call forth pictures. I believe that works have their own fate, and selection is also at work. I mean works conceived by really moving experiences always find their place eventually. Whenever I initiate anything, when anything poured out of me with great force, whenever anything new was born, those works always found their way to good collections.

T. P.—The next great step was Japan.

G. Z.—Travel was always an important element of my life, but the distance did not always matter. I have great memories from the Órség [a region in south-west Hungary]. The pueblo Indians of New Mexico build their houses according to same system, from adobe as in the Órség, or (I think) the Greek islands. Vasarely, in a very cool manner, speaks of planetary folklore which he perceives in a geometrical world. This is something like the projection of a collective *subconscious*. I reckon that is such

collective *subconscious* indeed exists (it's a much debated issue), it arises from our relation to our environment, out of practicality. What I'm trying to say is that in different places where the environment is similar (that is, similar materials can be found), people use them, process them similarly. It was this recognition that gave rise to my plastered pictures. Subsequently I made muddy and sandy things. I sought to make a conscious turn towards construction. I launched a new series on which silver and gold 'shone'. The white plaster work which I had applied to my pictures was like frost and dawn, like when water freezes onto a wall and when even the sun shines in a yellowy way, a cold yellow. The yellow of the sun and the shades of silver create the effect of a frosty morning. These pictures are so very natural to me—probably not to others, though.

T. P.—*Are you talking about the ones you exhibited in Dorottya Gallery?*

G. Z.—In those days I used to work and think together with a Japanese colleague of mine. We had several joint exhibitions.

T. P.—*Did your intensive interchange of thoughts reinforce things in you?*

G. Z.—We corresponded while preparing for our joint show. I must mention Kriszta Jerger who really worked hard to set up the show. Okura and I met at the Academy artists' colony at Tihany. These were important appointments which we held in a very old thatched, adobe house. He later showed me examples of the same kind of house in Kyoto. We have just so much in common regarding nature and our relation with art. Although in Japanese art the notion of an artist differs little from that of a craftsman. Take for instance a wood cutter; if he's really getting involved and doing it real hard, the act takes on new qualities. In Japan an artist stands a lot closer to a craftsman, but I may be wrong.

T. P.—*Has this duality been preserved in the works you do nowadays?*

G. Z.—Yes.

T. P.—*I mean not dual like earlier, but having two things side by side: paper on the one hand and a painted surface on the other.*

G. Z.—No, not a painted surface, but a blown metal sheet. Paper-thin. I've been working mainly with paper recently. I've given up earth. For many reasons, of course, one being that a doctor friend of mine visited me once at work, and told me that I was killing myself, because the vapour of the binding agent I used was once used as a military gas. Use it no more! Great experiences can keep one going for a long time, but then they die away. One realizes that they're it's simply not worth going along with them any longer. Mass producing something purely for commercial reasons does not necessarily make sense; but one mustn't neglect the fact that one cannot do trade without a product. Trade is also impossible if one keeps wanting to make something different all the time. People get interested, and by the time they want to buy it, it no longer exists, because it's become something different. It's all terribly absurd, and I'm always facing this difficult situation. But that's not to complain.

T. P.—*Let's go back to paper...*

G. Z.—I've never neglected graphic art. I approach paper from the graphic side, that is, printing. I kept looking out for better and better quality paper, and I finally discovered hand-made paper. I then sought to increase the dimensions, I made my own paper. I didn't dip sieves, because the sieves limit the size. Rather, I cast paper, and reinforced the sheets with glass netting, to give them hold. I then suddenly encountered a new quality. Again, it was the material which dictated what I must do next. I discovered that the paper could not only be printed on, but the pulp shaped. Anyone familiar with cooking will know how pastry or dough behaves. Paper can be exactly like pastry. I began to fold paper. Pulp is a very sensual, sensitive matter, and even after it has set it preserves the movements that went into its creation. Paper pulp also radiates softness. In my works soft forms encounter a metal surface, the gold or silver layers. A hard metallic gloss meets a soft, matte paper surface.

T. P.—*I noticed on your graphic works that you've mastered relieving.*

G. Z.—Yes. After I'd completed the series of graphic works the illusion came back again. When printing, on very good quality paper. I succeeded in producing very realistic imprints of certain objects. A relief verges on the brink of being and non-being, since the object is not there, only its trace on paper; this trace, however, is unbelievably realistic.

T. P.—*We keep hearing about virtual reality all over the place. You effects, on the verge of reality—are they virtual?*

G. Z.—They are actually, but in a very simple way. I mean like Ingres' pictures attest to the thinking of a photographer. Very soon after, photography gained ground, although it had been known to people earlier, the technical problems had been solved, but it did not really interest people until a photographic attitude came into view. Ingres' pictures are very good examples: they're like photographs.

T. P.—*Non-Euclidean geometry matured the same way until three people, Lobachevski, Riman and Bolyai came along and solved it, roughly at the same time.*

G. Z.—If it matures, it happens.

T. P.—*Is that the case with virtuality?*

G. Z.—In all probability it's already penetrated thinking. For instance my use of gold, white and the reliefs of objects. Being and non-being result works that are on the borderline of "existence and non-existence". What this actually means is that the first gates opened when I began to produced vast sheets of paper. In the cracks of these openings, these gaps, gold appeared. Gold is a brilliant invention. It served as a transcendental background in the Middle Ages; it added an other-wordly aura to certain important figures. What's good about it is that the eye cannot assess it, for its reality value is highly uncertain. The effects gold's capable of creating are outside "real space". It is this very effect that I seek to exploit when applying gold dust to the openings of gates. The window or gate in the picture opens on an other-wordly space. Or, in other words, on another reality beyond "real space". That is, I think, the key to my works today.

GÁBOR ZÁBORSZKY'S PAINTINGS

Out of the unfathomed deep of the past a plaster-diver emerges.

His head bears the imprint of a PVC swimming cap. He gapes for breath, we want to cry out or sing. He waves with his hand in a peculiar way: is he waving to a fleeting moment, in attempt to keep it back? But the moment flees and the diver remains. It is in this position that our picture-taking memory conjures him up: lit by a mere flashlight of nostalgia. He protests in vain: "Where's all the air from me when I want to cry or sing?" In vain he raises his arm in protection, as a gesture of self-defence: "please, no photography!" or "please, don't multiply me!" or is it "please do not attempt to explain me!". His request goes unheard.

His distorted posture, shattered consistency and the open fracture on his ideological parts are carefully dressed in gauze, he is laid on a plaster bed; his outlines solidify; his outlines separate off him, his incidental position stiffens into a statue.

His accident proves to be fatal. He is endowed with meaning. If I cannot change any more, he figures, and cannot be different, I'll at least signify what I did before. As a matter of fact, he will never be able to let his arm down again; however, his threateningly opened mouth cannot be stopped either. He was eternalised as he is.

But in what moment was this three-dimensional snapshot taken? And who exactly is the subject? The so-called stylistic features of the portraying process suggest that the moment was in the late 1960's. But let us unveil the statue and reveal that it merely conjures up what it appears to be: the solidified past. It is not the plaster, but memory that immobilised it in that uncomfortable position in which some ten years later (actually in 1978) the plaster dried on his body. And hence the model himself, the living figure, itself is a copy, chosen ten years later for the sake of a film (actually entitled *Ten years later*), imitating an imaginary figure of the past, taking its place in the losing team of match called off long ago. Thus his plaster print is a copy of a copy. However, what we see is not even the plaster copy itself, but another copy: a photographic image, the subject of Gábor Záborszky's picture. The photograph is an enlarged frame of a film; of a film imitating a non-existing film of the past which is supposed to be a footage of the circumstances of the creation of an uncreated work of art. From the frames of the film Záborszky has copied onto his pictures the plaster imprint of the reconstructed gesture of the imaginary model, thus reconstructing his own reconstruction and imitating his own imitation, since it was he who created the plaster figure in the first place. This way, via manifold fictitious mediation, it all appears as an experiment with an imaginary past.

As it stands here in front of our eyes, it clearly shows that it has not made much of its afterlife. It hasn't been very lucky. After so much transformation it could even have become a progressive trend in a schoolbook. After so much deformation it could be standing in a public square. It might even serve as example for posterity, after so much falsification. As it appears between the many quotation marks of a conditional past, it is clearly visible that below the surface of so many layers of plaster and meanings it contains nothing real; it is undesired even as a symbol; it is left to fend for itself and it refers to nothing but itself. In it the stages of visualisation, mediation and reflection evoke and reflect one another. Its portrayal gains artistic meaning in paintings thus; it becomes a patter of expression devoid of an object, of reflection having lost its reality, of self-mediating mediation, and of interpretation questioning its own meaning. Its inconceivable starting point has deprived it of any conceivable final resting point; therefore, it must be conceived as an unending process.

The nature of that process is referred to by an autumn leaf frozen in a crystal-clear plastic puddle: the dead part of the leaf bears on the whole of the living part. Every stage of life has meaning: the passing of the previous stage. Every death is leaving traces. Leaving a trace is the death of something once alive.

(Studio Gallery, Budapest, January 1980)

CONCEALED EMOTIONS

Gábor Záborszky's works in the eighties

It was in summer 1985 that I first saw Záborszky's peculiar objects which were not unlike animals. They were leant against the wall of his studio, far from his other works, solitarily. In the first instance it seemed as though they had been forgotten behind. There was something contingent about them, a sombre solitude, like with abandoned objects. They no longer belonged to anyone. The wear and tear of their surfaces, the cracks were all like plaster work exposed to the sun. The dull grey colour conjured up the decayed fragments of some ancient architecture, marred by rain, dried by wind. In all, it brought to mind the immense vulnerability of long lost objects. There were objects in the studio, rejected, once used, once valuable and valued, but now irrevocably left to decay. It was this very painful irrevocability, the 'material' indifference of decay having become an unchangeable condition that was so striking about them.

When in September 1985 we exhibited Záborszky's heavy, worn objects in a cellar in Óbuda, we were witness to a remarkable transformation of meaning. As they stood there, under the low vaults of the cellar in one pile, something stirred in them. As when an indifferent 'something' barely perceptibly moves, barely visibly begins to breathe and to move, these objects turned into lively, sensitive, living creatures. Their solitude and immobility gradually transformed to the kind of vulnerability, rejection and weakness 'personified' which could be experienced.

Záborszky's weighty, vulnerable creatures cuddled up together like pack animals that gained a sense of security from proximity. Their gestures were characterised by hesitant search and blunt unconsciousness, as well as grotesque role-play. Their solitude seemed to ease up a bit. Concealed, difficult-to-voice, deep-deep emotions broke to the surface: something ancient, gradually appearing, unnamed warmth, perhaps the forgotten warmth of compassion.

In the first instance the supernatural tranquillity of silence, the sense of permanence, the 'archaic' earnestness of immobility seizes the spectator. And also something else: the sensuality of the emotion-filled material, the suggestivity of the surfaces. The forms gently bulge out or open up in concave depths. The grainy surface of the sand or earth is scarred by notches and grooves. These evoke, on the one hand, the gesture of the human hand carved the earth or wall; and on the other, the stone-hard, deadly, cracked surface of the dried earth. The warm, brick-coloured, red and brown tones of colour breathe life into this material, and the concaves of the plastically finished surface suddenly remind us of muscles, limbs, and large animals.

Then suddenly it all becomes alive, it becomes nature. This peculiar, enlivened nature speaks to us directly; it talks about emotions, states, imaginary situations, presentiments; it embodies situations with its sensual forms. These independent bodies surround us, populate our spaces, draw on us and we cannot fail to notice them.

Even in Záborszky's Babits and Radnóti pictures of 1984 materialness and plastic finish were manifest. The bounding agent mixed with sand cracked, creating the effect of decaying plaster work; the tar-like, still black mass created tragic associations. The gestures were placed alongside the photographs not for their 'sterile' sign-value, but for their superabundance of associations. This change of attitude very gradually matured in Záborszky's works.

Constructed on counterparts, his works created in the latter half of the seventies (and for a long time to come) essentially lacked the readable content of photography, the documented moment. Photographs or lithographs entered structure of imagery as the media of complexity, mechanical projection, or as the symbols of the technical transposeability of time. The impersonality of photographs and the mechanical nature of multiplication were on a level with the objective, rationally organized, precision system of geometrical structure. On the counter-pole of this system an elementary painterly patch cropped up, as a result of improvisation. For many years Záborszky constructed and refined this bipolar world of imagery. Not even the rough surfaces of the rough, grainy material of the sand on the surface of his gestures conveyed personal meaning, but only served as a counterpart to the smooth, homogenous, often mechanically developed surfaces. Záborszky consciously alienated the gestures—spontaneously forming from elementary patches—from personal content, from the emotional, passionate and psychic setting which had given rise to the dramatic manifestations of action painting in the fifties. Záborszky was then chiefly concerned with the compatibility and transposeability of visual signs.

As of 1983, however, his works were beginning to feature rich associations, much emotion and atmosphere. The Babits and Radnóti series attest to this change of attitude. His figures transformed into weighty earth-matter which evoked tragic associations, and resembled murderous swamps. And it was this very transformation, the strengthening of dramatic content and emotional directness that prepared the ground for his works of the next couple of years. The Babits and Radnóti series feature two extreme poles, the pictorial metaphors of being and non-being: fragile lines of human thoughts committed to writing amidst terror and immense vulnerability (articulated gestures) set out against the heavy, muddy mass of earth suggesting demonic destruction (inarticulate gestures). The lines in these works are "exceptional", they are pieces of poetry, notes of the poets Babits and Radnóti.

The former was killed by fever, the latter by the war, the fever of the spirit, fascism. The barely illegible lines are signs of human existence; signs of the intellect. The 'gift' of the poets, in these terrible extremities, is identified with existence itself, the sign of physical existence. For while they lived, the poets wrote, and would only write, so long as they lived. These writings are, then the symbols of intellectual existence which convey personality in the most direct way. The heavy, black mass which covers them all, covering coffin and unmarked mass graves is nihility itself, the darkness of oblivion, the unconscious and immobile non-existence. The spluttered gestures evoke drama, the images of passion, the terrible death dance, embodying the terrors of mud and blood. Záborszky preserved this bipolar system in these series, but gave it new meaning compared to his works of the seventies. Writing and gestures conjure up the poles of intellectual existence and torment, of the intellect and unconscious matter. These are nevertheless bound together by personal drama, emotional and passionate expression. The hand committing these lines to writing is identical with the hand scarping the earth in mortal agony; the articulated gestures are swallowed up by the swirl of inarticulate, elementary gestures. The dramatic content of the informal surface consisting of gesture-like cracks, splatters and scratches in these series stress the grim emotional quality of personal manifestations. At the same time, the reinforcement of plastic values brought along concealed monumentality which anticipated the conception of a cooler, emotionally restrained form.

As of early 1985 Záborszky created a series of new figures, plastically formed and painted. He sprinkled sand or earth onto canvas mounted on heavy branches of trees. This resulted now smooth surfaces, now rough textures. The canvas followed the natural curves and lumps of the branches, and projected to the surface the three dimensional elements of the branches. The sandy surfaces were painted dark red, brown, red or black, often following the natural contours dictated by the branches, but similarly often, quite independently from the plastic qualities of the surface. Some of his forms featured details that resembled a head, an eye, a limb. The painted element always gave consideration to the plastic properties of the entire surface, it never became dominant, and certainly never decisive with regard to overall appearance. The branches were often left uncovered at the edges—no denying they are branches—in yet other places they are covered with canvas or sand. They have a dual role: on the one hand they close the form, 'enframe' the work, and render the formation recognisable; and on the other hand they become, in certain places, concrete, figurative, material details (antlers, legs, tusks). This aspect boosts the spatial element and contributes to the gestures becoming three dimensional. As in his earlier works, Záborszky carved small figures into the sand, in addition to the plastic effect and painting of the surfaces covered with earth. These informal formations often closely resemble animals (depending of the shape of the branch): we see a sheep, a bear, a fish or a bird. But also, they often only enrich the surface. Here and there they become individual signs, primitive images, sort of hieroglyphs. In such cases the surface of the large forms functions as a 'picture', and the forms carved in that surface become independent from the surface that conveys them. Which brings about several alternative interpretations. On the one hand, we can interpret the forms as 'picture surfaces' with paintings and plastic elements which, similarly to the method of 'shaped canvases', derive the spatial boundaries of the picture surface from the forms that appear in that picture. Thus, the edges of the form are identified with the boundaries of the picture. The derived form becomes identical with the physical dimensions of the deriving surface. The contours of the animal figures in the picture, the back and leg-lines become the contours of the picture itself.

This picture surface, however, does not only appear in two dimensions, but also in three. The picture has relief-like plastic qualities, that is, its surface is varied with concave and convex forms. This aspect transforms into a real body, a thick, widespread mass. The bodily qualities are further emphasised by leaving the branch ends uncovered, by the representation of thickness and of the sensual surface of the material. The same thing is emphasised by the spatial arrangement of these animal figures. They are propped against a wall at a slight angle, or are suspended high above (as with the large, heavy 'bird'). This living in space is also highlighted by the intercommunication of these 'animals'. As if we were looking at pack animals in whose lives remaining together as a group essentially meant safety.

Yet Záborszky's animal figures are always have the appearance of 'pictures'. They can be regarded as 'cave paintings', the cultic manifestations of an ancient civilisation; as archetypes radiating the magic of primordial portrayal. In this case the well-defined forms revert to being surfaces, they smoothen out. But this surface is no longer merely the surface of the picture, it also becomes the surface of a virtual space evoked by the picture: the wall of the cave, the rough, 'natural' and 'original' surface which is covered by a painted layer of a primordial, long extinct natural culture. The primitive realism of animal heads, wings, antlers then conjures up the original meanings of the magical/ritual portrayals: the 'picture' is magic, the means of doubling reality (the duplicate being equally real). Thus the 'picture' has power, the power to evoke worlds, through which we can influence the processes of real life. This magical pictorial power fills Záborszky's animal figures. Their intensity and life-like gestures convey the suggestive power of that aesthetic 'other reality'. In this respect Záborszky's art is related to the trend of individual mythologies. A poetic vision of nature appears—nature reconsidered—in which the vehicle of projection itself becomes part of that nature. The artist's animal figures create a special aesthetic world which surrounds us; its creatures are, at the same time, living beings, natural forms, rock formations of a cave, painted with transubstantiating, magical drawings. Thus, they can be considered also as a modern representation of the artistic topos of 'picture in a picture'. In this respect, Záborszky reconsiders the self-analysing meta-linguistic system of 20th century art, giving priority to subjective metaphor creation. And this metaphor creation attests to a characteristically 1980's artistic attitude, in which the suggestivity of its individual phenomena come to the fore; not the models. The creation of a subjective style metaphor is possible, given the lack of an objective historical background

of style. The artist personifies a cultural metaphor, and turns it into a sensual, individual phenomenon. Záborszky's installation of animal figures evoke the world of ancient, natural cultures with their silence, immobility and material character. They are objects, and at the same time vivid creatures conveying personal messages. Abandoned, left to fend for themselves, they conceal sentimentality: the melancholy radiating from ancient, extinct cultures and fragments which we can identify with, and into which we can project the burdens of our fragile existence.

In our derelict and banal world we greatly need the emotional qualities of tranquillity and meditation, for it helps us to live forms of existence and experiences which we would otherwise never encounter. Enriching our world, it is this expanding force, the magical power of the 'picture' which makes these works so important to us.

GOLDEN AGE

Of gold, the material, being one of the means of art, or more precisely, a phenomenon, we know (from the handbooks, for instance), that in the Old Testament it usually appeared with poetic colouring as pure gold; 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 blocks, but also as sheet gold with which statues were gilded. Gold is the most precious and durable metal, the symbol of divine perfection, bearing prosperity and splendour. In ancient Egypt gold indicated immortality; in the colour symbolism of European Alchemy gold was part of the Great Work, which every alchemist sought to achieve. Yet in the golden background of medieval mosaics and paintings it symbolised the light of Heaven. In the art of modern times, the twentieth century, gold appears rather rarely, but it does come to the fore at certain moments as a picture-creating element, as in, for instance, Béla Kondor's works, to mention an Hungarian artist of the past decades. Perfection, prosperity, immortality, idols, splendour, eternity, celestial light, the 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 making absolutely sure (unsure, actually) we should keep in mind that Gábor Záborszky's unique art works created during the past fifteen years, are not necessarily to be considered as objects that require explanation, analysis or categorisation. Moreover, when approaching them from the 'gold' viewpoint, we should neither speak of cultic objects, nor of a special medium of art, nor of jewellery, nor even of constituents of a composition; rather, we should consider perfection dominating an artificial reality, a penetrating and radiating gilding process. The artist had anticipated the use of gold in his monumental, triple composition (owned by the National Gallery) created in 1988–1989 entitled *Rise Sun—The Age of Change—The Baroque is Approaching*; thus drawing attention to the fact that gold would play a major role in his creative ways. This colour, material and reflecting surface which shines magically, but also absorbs light, has taken over his works created on the turn of the decade. Having given a rough sketch of the dimensions of our meditations, we should not fail to consider the presence of surprising modifying factors, to the instance of peculiar interferences—regular, shadow-like projections, 'purifications' emphasised by straightforward lines—as well as to additional elements placed in space, and last but not least, the white emptiness of recent works, following the former golden compositions. As regards the dominance of gold and white, we should not fail to see the problem of the monochrome element, the spell of the meagre, barren colourlessness which is so consistent in Záborszky's works. Following the earth-coloured, reddish-grey, propped forms, 'animals' (1985–1986), the shimmering gold, the golden blur were replaced by a neutral white. Gold and white—both are essential elements of transforming the 'picture plain' into a picture body'. The homogenous fields within the conglomerate of wood, reed, clay, glue and linen are no longer picture-forming elements used with the aim to create illusionistic effects; rather, they bear values of space, indicate and create spatial relations. Observing these works in greater depth reveals that our judgement of homogeneity—as regards the appearance of gold and white—was premature. Actually, these surfaces feature an incredibly diverse array of glitter, penetrating flashes of light, forms dissolving into patches, encompassing both smooth and uneven corners and tiny cracks. Within this diversity we should not fail to see cold rationality which attests to the artist's desire of order. Or, it could be concurrent appearance of regularity and irregularity that demands new interpretation. The colour and manifest appearance of perfection is a new aspect of—or even confronted with—the surrounding contingent system of forms, enclosed within the confines of strips and borderlines of plain surfaces. The conveying forms follow the concave movements and the soft 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 accomplished definite 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, brute forces. The next step in this meditation of ours ought to be to discuss the issues regarding these bird-like shapes hanging in front of the barbaric 'picture bodies'—in contrast with the golden glitter of perfection (*Petrified Light*) where we can witness the 'picture' and the 'bird' (or 'rabbit'), evoking Joseph Beuys' work, transforming into a common ensemble of art works with unusual connotations. These works, perhaps, recall the one-time living body, the memory of vitality, and record vague and indefinite images of events and situations; they open up spheres of meditation saturated with mysteries, and reveal spaces bearing the burden of past secrets. Our conclusion may be that within the glitter of tired gold and the gleam of the empty white spaces our dispersed or never even existing richness exists, as well as the wavering hopes of our aurea aetas which has already melted away into illusion. We are, perhaps, nothing but the humble witnesses of transcendence becoming reality and of reality becoming transcendence. Assuming the role of such witnesses we ought to precisely describe all we can see when viewing Gábor Záborszky's works of the 'Golden Age' and the period superseding it: the 'new reality'; however, in this initial phase of the task we suddenly come to a halt.

THE AGE OF CHANGE

Gábor Záborszky's works in the nineties

Opened in January 1990, Gábor Záborszky's exhibition at Vigadó Gallery bore the title *The Age of Change*. In the first instance the title sounds like it has political connotations; however, it affords several interpretations, especially given that the artist hardly if ever concerns himself directly with such matters. The title suggests an existing work of his, the central piece of a triptych (with *Rise Sun* and *The Baroque is Approaching* on either side) which Záborszky made in 1988–1989. The dilemma the work and Gábor Záborszky bring up is the basic set-up known in Hungarian history from as early as the time of Saint Stephen, regarding the ethic and aesthetic conflict between tradition and renewal. At the time he created this work Záborszky said:

"Saint Stephen turned the wheel of the world. He established Hungary's place in Europe. Yet in the past four decades more ancient traditions were demolished than in all of the previous centuries.

In 1988 and 1989 I worked on a large-scale triptych which is, perhaps, a romantic expression of change and survival."

The author of Záborszky's catalogue at the time, János Frank agreed with him. Lajos Németh, curator of the Hungarian section of the last Paris biennial in 1982, also suggests the problem of choice in Záborszky's art: is he about to opt for the romantic course of anti-art, or will he rather shoulder the almost impossible modern task of developing and renewing tradition.

In retrospect, my feeling is that he created some kind of a third option from these two, inasmuch as all of his enterprises attest to a romantic struggle with tradition, materials and his very own past.

Yet at the same time Záborszky's generation was, perhaps, the first in the recent history of art which released itself from the grip of central cultural political supervision, back in the eighties. This generation could no longer be brushed aside, like the generation a decade before them. Highly professionally, this generation was competitive enough in many fields, and was at home in painting, photography, various graphic techniques, plastic art, object and installation art alike. And let us also be reminded of the fact that back in 1980 Záborszky, too, was involved in creating lithographs combined with photographs, as well as dramatic copperplates whose elaborate surface texture later cropped up in his animal figures. He worked with branches, leaves, sand and goat hair which he filled with plexol and painted with earthy colours. These surfaces conjure up the cracked surface of old Órség adobe walls, Latin American peasant huts, but also the cave drawings of primordial man.

Gold also cropped up, as the vehicle of myth, and sacral meaning.

Záborszky's triptych was an addition to an array of iconographical details, with plenty of pagan and Christian symbols.

If his triptych was indeed a turn, or the beginning of a turn, then the *Golden Age I–IV* and the *Memorial for Joseph Beuys* (1990) formally, too, bring forth the issue of breaking away, of renewal.

A strange bird-like figure is set against a fairly irregular rectangle background. It's all very mysterious, and we are left in uncertainty whether we are looking at a breakout or an arrival. The situation is much the same with the rabbit evoking Beuys.

Záborszky's 'choice' of works gradually become clear (quite literally with *Hommage à El Greco*), and his forms simpler.

Záborszky next 'great encounter' occurred around 1992, with paper pulp. There would be nothing special about this, given that Záborszky started his career as a graphic artist; however, this was something quite different.

The large-scale international exhibition at the Budapest Historical Museum in 1992, entitled *Medium: Paper*, gave Záborszky the final thrust towards a medium which he had always liked.

The eucalyptus fibre reinforced with glass strains were delivered to the artist's studio in barrels. Initially he found it to be a very flexible material. It could be formed and rolled like pastry, and even after it set, it was light and it preserved its form.

However, the artist did not content himself with just that, but again he launched a seemingly impossible project. He set out to study archaic architectural forms, Stonehenge's solemn gate forms, and various details of archaic art, pre-Columbian and early medieval architecture. Possessed, he sought to create, with the application of silver and gold, situations which he experienced personally or saw in photographs: the rising or sinking Sun radiates through those particular architectural forms—gates or corridors. Like the mentioned *Stonehenge*, or works like *The Gate of History* or *Hommage à Japan*, *Baroque Quotation*. All of them were created between 1995–1996.

Záborszky must have also been influenced by Oriental art, namely his encounter with Japanese art which focuses on emblematic, yet sacral matters. It is characterised by generosity and sensitivity. Keeping the secret, and subtly indicating one's presence. The solemn yet everyday nature of the colour white.

It is no mere chance that these works were included in the Austrian-Hungarian exhibition *Myth, Memory, History*, and the exhibition catalogue in September 1996.

However, this glass-fibre paper pulp has more to offer, and Záborszky was perfectly aware of that. As in his *Scrolls of Bonn* (1994) and *Soft Formation* (1996).

In 1994 Záborszky spent a month in Bonn as part of an artist exchange scheme. The experience of German museums and the works of charismatic, Joseph Beuys-type artists gave rise to the idea that paper pulp, too, could be conceived as being similar to Beuysian felt; moreover, plastic texts even could be added to it (as, for instance, the afore mentioned work, created in Bonn).

Soft Formation is a lot simpler, more mysterious and elaborate. A folded form (a blanket or a sheet) is attractive for its sheer simplicity. The surface is sensitive: paper pulp, too, can achieve the same rustic effects as plastered earth and sand. The gleam of the silver-coloured metal sheet is the mystery element in this work.

Again, Gábor Záborszky was having to make a choice. With the emphasis on the aesthetic rather than the conceptual part; however, the two are very closely related.

Will he get involved in the search for light and pursue archaic beauty (and thus shoulder the weighty burden of universal artistic traditions), or liberate himself, and, once again, take a new course?

I am aware of the fact that the artist's curiosity will eventually persuade him to try every colour of the spectrum mysteriously concealed in white; and the course that the silver and gold of eternity have to offer.

That is almost a must on the turn of the century; moreover, the new millennium.

IN SEARCH OF THE ROOTS

Gábor Záborszky's latest works

Created in the middle of the nineties, Gábor Záborszky's scrolls, snow-white, golden and silver sculptures are radiating, and are endowed with a special, sensual beauty. The eye is impelled to feel these works, while looking upon them, one's fingers begin to tingle. That is, they not only offer a visual experience, but also a tactile one; and like with sculptures in general, the viewer would love to feel Záborszky's works with the palm of the hand. But are these works indeed sculptures? Naturally they can hardly be called paintings either. They are like flags: identical with themselves, but also denoting something quite different. Let us call them, for want of a better term, *objects*. Objects which remind us of ancient finds, or highly developed tools of aliens from outer space. Archaic relics which now create the effect as though they have never been touched by any human hand, now as though they were the heralds of a yet unknown culture. They radiate artistic quality, or 'perfection'. But, in the meantime, also something deeply impersonal—as they were not created by a human at all. They are intimate and sensual, but channel perception towards dimensions which lack personality altogether. But allow me to emphasise: they are by no means lifeless. Rather, they are timeless. The past and the future emerge in them, hindering their defencelessness against the present moment.

In the first instance, the scrolls made from paper reinforced with glass fibre and gossamer metal create an Oriental (or Byzantine) effect. They are highly pure and simple, easy-to-grasp works which seemingly give in to the viewers. However, the dichotomy of personality and impersonality which nevertheless makes them complex, is manifest in the treatment of the material of these works even. The structures themselves, for instance, are very similar at a first glance. Yet studying these similar forms we can witness continuous changeability. In every instance the paper scrolls enframe or cross the centre differently. Which makes the one reminiscent of a flag (*Scrolls of Bonn*, 1994), the other a cradle (*House of the Sun*, 1994), the third a half-drawn theatre curtain (*Stonehenge*, 1996), the fourth of a gate (*Hommage à Japan*, 1995), and the fifth of a crypt (*Baroque Quotation*, 1995). And so forth: each and every one of them open a *gate* to further associations.

Indeed these works are gates which lead somewhere. Or rather, one can peep in through them. The dimensions of these works, too, vary individually. This gives the impression of one being a jewel, the other a threatening and commanding entity. and naturally, the surface finish is also different in each of them; light is reflected differently, and so there are no identical gold or silver shades. Some of them are more rustic or raw, and even though they glitter, light seems to be absorbed rather than emitted; yet others are like eternal sources of light which, perhaps, do not even need to be lit.

The structures, dimensions, surfaces and colours encompass a relatively limited sphere of features. Seeing Gábor Záborszky's latest works we are witnessing a certain degree of reductionism. However, this is by no means associated with loss. These works feature a very diverse sensibility. Unquestionably, his earlier works—primarily his works created in the late seventies and early eighties, characterised by an abundance of photographs, graphic works and sculptural elements—offered a richer scene. Often they reminded one of labyrinths, and were nigh impossibly complex in structure. Compared to those Záborszky's latest works offer greater comprehensibility. But they are by no means poorer in any respect. It is as if Záborszky were approaching some mysterious centre which, of course, is never *visible*, but is nevertheless tangibly present in every work of his. Without which this recent 'purification' and 'concentration' would never have come about.

I might say, then, that his latest works are characterised by *reduced richness*. Záborszky has preserved the fundamental questions of his art by increasingly disengaging himself from the contingency which inevitably goes with these questions. The visual consequences are manifest, from the very first instance. His photographic works were thematically bound; and had *literary*, i.e. narrative implications which were in tension with purely visual qualities. During the course of the years Záborszky gradually moved from thematic references, leaving more and more room for so-called pure visual quality. He gradually focused his attention on structure, light, colour, surface finishes.

Ascesis, however, brought about richness. Things may disappear, but not get lost. Which, in the case of Záborszky's works, means that his world would not have renewed, if he had not kept asking the same questions as in his works of the seventies. Those early photo-graphic works sought to capture single moments only, and in every instance had the sole aim of erecting monument-like works for the 'now', cut out of time. The works *I Quote the Sixties*, *Fossils*, *Remembering an Old Production* or *Memories Emanating Through Mould* (between 1978–1981) feature complex three dimensional structures and human figures or ensembles of plaster statues. Záborszky's human figures were either as if they had been petrified, or bound to elaborate structures. These works portray *crucifixions*, even though we find no sign of mythological-religious connotations. The cross in this case means the experience of the incompatibility of momentariness and eternity: the human figures in these works are evidently alive, albeit they create the impression of living corpses. Each of these works is a monument of itself. As to the mysterious constructions which enframe them—they remind one of both a natural environment and an unnatural cage.

These early works give the impression of a flashlight flooding a dark room. The room is lit for a brief moment, but as a result of momentariness the furniture of the room becomes strange, and a new world emerges. The furniture are no longer furniture, but items of some mass, indecipherable symbols, the room a vague space which has lost its physical reality. One of the most complex and very best works of this period is Záborszky's *Locking the Stable Door after the Horse Has Bolted* (1978) turns the space into an unfamiliar—moreover, haunted—place by leaving no doubt whatsoever regarding the fact that the real, physical and reconstructable space is actually inseparable from the internal, psychic, visually inconceivable, yet readily perceptible space.

Created in 1983, the *Babits series*, and the *Radnóti series* from a year earlier, recall a situation of life in an unprecedentedly intimate way, which was no more than a presentiment in Záborszky's previous world of photo-graphic works, and is only manifest in the scrolls via a fair amount of mediation. The pictures and texts of the fatally ill poet Babits and Radnóti bear on a existential borderline; the complex set of imagery which these works are placed in give a very explicit idea, in the real sense of the word, of this borderline—that is, it becomes *present time*. The world of the abstract expressionists and of Arnulf Rainer comes to view in these series. The tragic quality which Záborszky had never before attempted to grasp, channels the attention to the deepest roots of his art. One of the central issues of his photo-graphic works, in my view, is the relation of the moment with eternity. In other words: how does timelessness tempt man, locked in time, and what are the tragic, controversial consequences? The Babits–Radnóti series conceal the very same question, but instead of *narrativity*, and the dramatic tone that goes with it, Záborszky has *visually condensed* the means of imagery. In both of these series the emphasis is evidently on *internal experience*.

Following this, Záborszky's art took a radical turn. New materials cropped up (plexiglass, sand, wood, hay, canvas), and concurrently his works took on another dimension. The fact that these extremely *sensual* materials come to the fore parallel with the broadening of *internal experience* is very telling. Yet, comparing Záborszky's works created in the middle of the eighties with the earlier ones, reveals that new materials have always sought to express the states of the soul. The issue of time vs. timelessness transformed to an issue of personal vs. trans-personal experiences by the mid-eighties. And from the depths of the relation of geometrical structure and organic form—characteristic of the photo-graphic works—rose the question: what archaic layers can one approach by digging down to the roots; layers which are not necessarily related to personal experience?

Ancient, imaginary animals cropped up (*Unicorn and Bird*, 1985; *Leonardo's Little Monster*, 1986; *Chimera*, 1988), real-life, yet perfectly abstract creatures (*Duet: The Little Hen and the Old Whale*, 1985; *Ram*, 1986), as well as emblematic displays (coats of arms, images of clouds). His spectacles gradually became abstracted, leaving ample room for associations; whilst at the same time preventing these from becoming destitute. The series *Stories of the Earth*, and later the *Golden Age* (1990), or the *Memorial for Joseph Beuys* (1990) direct the attention towards archaic cultures without the slightest concrete reference whatsoever. The forms in these works are now smooth (often tempting one to stroke them), now soft and pillow-like, then sharp and serrated; frequently pointed prickles crop up either as sexual symbols (*Encounter*, 1987) or as disconcerting ornaments. Created in 1988–1989, the great triptych (*Rise Sun—The Age of Change—The Baroque is Approaching*) is characterised by an unprecedented complexity and condensation of forms, materials, structures and colours. This work, too, is a turning point, like the Babits–Radnóti series were earlier. With this triptych Záborszky's attained such depths of inner experience where the contradictions and conflicts, tensed to the extreme, open the way to an unanticipated, strange harmony. This can be partly explained by concrete reference-fragments (to the cosmos, the planets, death, the cross and crucifixion, and church buildings), and partly by the more optimistic and peaceful effect of the materials and colours applied (which superseded the rough and gloomy ones of the earlier works).

This is how, in the middle of the 90's, Záborszky exploited such a pliable and visual scheme which was constructed upon his earlier works, yet brought about fundamentally different, new qualities. I mentioned the Oriental or Byzantine effect of the scrolls. Záborszky achieved this without making any reference whatsoever to these cultures. In any case, the material of gold, silver and rolled white paper did not require that. Certain materials do not only simply denote a culture, but intrinsically bear its very features.

In retrospect it can be said that it was foreseeable that Záborszky would eventually arrive at using pure gold, silver and white. The alchemical meaning of these is straightforward. The terminology of alchemy includes a concept which has, for over a decade now, assumed a major role in Záborszky's art. Archetypes. In both cases we are looking at a search. Archetypes systematise the cultural heritage of human memory, thus helping the psyche to approach its deeper layers. What are these deeper layers? None other than the 'soul of the soul', that is, the spirit or pneuma. Alchemy, by eliminating the contingencies of materials (the impurity resulting from material existence), seeks to find the first matter, the *prima materia* which, being the origin of everything, is not of a material nature. And what is not matter, but creates matter? Again, the spirit or pneuma.

The search and representation of this is characteristic of Byzantine art, the art of the icon; and also Oriental art, especially Japanese. Záborszky has arrived to the same place as many others before him. However, instead of relying on *direct* references and apparent reminiscences (which would dangerously verge on plagiarism and exotism), he speaks the common visual language, which consists of elements from the language of photograms to that of the abstract expressionists, from the tongue of the Viennese action artists to that of arte povera, individual mythology or even land art. It is not the romantic thought of conjuring up the *past* that he is concerned with, but rather, the exploration of the roots underlying the present. With the aim to reveal the impersonal deeper layer concealed in everything personal, and to reveal that which serves as common basis to all individualised things. This is none other than the afore mentioned spirit which—similarly to those *gates* which Záborszky's latest works remind us of—allows everything to enter, and takes care of preserving the diversity of existing things by revealing the common features in all.

Gábor Záborszky

Budapest, 17th April 1950

- 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
- 1984 Participation in the "Graphic works 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
- 1994 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

Solo exhibitions of the past five years

- 1998 Budapest Picture Gallery; Kiscelli Museum, Budapest;
Rácz Gallery, Budapest
- 1997 *Ca' d'Oro*, Fészek Gallery, Budapest, together with Valéria Sóváradi;
Rácz Gallery, Budapest, together with Barry Parker;
CRYC Gallery, Luxemburg
- 1996 *Soul and Nature*, VAM Design Gallery, Budapest, together with Yiro Okura;
Collegium Hungaricum, Vienna;
Paper Works, Palmhaus Atelier, Villa Waldberta, Feldafing
- 1995 Paper works, Galerie Gaudens Pedit, Lienz;
Christmas gates, Pandora Gallery, Budapest
- 1994 *Soul and Nature*, Dorottya utca Gallery, Budapest, together with Yiro Okura;
Glass and Paper, Fészek Gallery, Budapest, together with György Buczkó

Group exhibitions of the past five years

- 1998 *Hungarian presence*, Zacheta, Warsaw
Ungarn-Avantgarde im 20. Jahrhundert, Neue Galerie, Linz
- 1997 *Mythos—Memoria—Historia*, Galerie an der Brücke, Lienz
- 1996 *Mythos—Memoria—Historia*, Kiscelli Museum, Budapest;
Natura Naturans, Museum of Modern Art, Triest;
Exhibition of Modern Art, from the collection of ARTARIA Foundation, Museum of Fine Arts, Budapest;
Weinachts-Ausstellung, Galerie Gaudens Pedit, Lienz
- 1995 *Modern Hungarian art from the Albertina collection of graphic works*, Budapest Gallery, Budapest;

The masters of Graphic Art, Lakásgaléria, Győr (Hungary);
General survey, Palace of Arts, Budapest;
Spring '95, Pandora Gallery, Budapest
1994 *The 80's*, Ernst Museum, Budapest;
Modern Hungarian art, Studio Gallery, Warsaw;
First Egyptian Print Triennial, National Centre of Fine Arts, Gizeh

Works in public collections

Bonn, Kunstmuseum
Budapest, ARTARIA Foundation
Budapest, Budapest Picture Gallery, Kiscelli Museum
Budapest, HYPO Bank
Budapest, Museum of Modern Art, Ludwig Museum
Düsseldorf, Galerie Seiffert
Giessen, Universität-Hauptklinik
Graz, Galerie Belich und Rossi
Győr, Museum of Modern Graphic Art
Kanagawa, Prefectural Gallery
Kyoto, Municipal Museum of Art
Lienz, Galerie Gaudens Pedit
Oxford, Offord Gallery
Paks, Collection of Modern Art, Paks Picture Gallery
Pécs, Jannus Pannonius Museum, Modern Picture Gallery
Rome, Istituto per il Credito Sportivo
Rome, Spicchi dell'Est Galleria d'Arte
Skopje, Museum of Modern Art
Szczecin, Muzeum Narodowe
Székesfehérvár, Royal Saint Stephen Museum
Szombathely, Budapest Bank
Szombathely, Szombathely Picture Gallery
Vienna, Grafische Sammlung Albertina

Major references

Lóránd Hegyi—András Lányi: *Záborszky*
Műszaki Könyvkiadó, 1988, Budapest
Contemporary Prints of the World
Misool Gong Ron SA, 1986, Seoul
Lóránd Hegyi: *Utak az avantgardból* [Ways from the Avant-garde]
Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1989, Pécs
Lóránd Hegyi: *Alexandria*
Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1995, Pécs
László F. Földényi: *A testet öltött festmény* [The Painting Incarnate]
Jelenkor Kiadó Ltd., 1998, Pécs

Major catalogues

12^{ème} Biennale de Paris
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982, Paris
Új szenzibilitás [New Sensibility]
Budapest Gallery, 1983, Budapest
Hommage à El Greco
Museum of Fine Arts, 1992, Budapest

Il segno e il sogno

Mittelfest, Cividale del Friuli, 1992

János Szirtes—Gábor Záborszky

Spicchi dell'Est Galleria del Arte, 1992, Rome

Natura Naturans

Lindau srl, 1996, Torino

Mythos—Memoria—Historia

Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, 1996

Hungarian Presence

Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998

Ungarn Avantgarde

Neue Galerie, Linz, 1998

Critiques of the past five years

- 1997** László F. Földényi: A gyökerek nyomában
[In search of the roots]
Liget, 1997/5., pp. 67–70
Tibor Papp: On the border of being and non-being
Liget, 1997/9., pp. 87–96
István Sinkó: Kintpáncél és levelestésza
[Entomolin shield and puff pastry]
Élet és Irodalom, 28 November 1997
- 1996** Lajos Lóska: Kapu-képek [Gate-pictures]
Új Művészet, 1996/4., pp. 36–38.
Rita Halasi: Aranyfüstös papírképek
[Gold dusted paper pictures]
Atrium, 1996/3., pp. 79–84.
A.K.: Záborszky Meditative Welt der Papierkunst
Stamberger Merkur, 26 August 1996
László F. Földényi: Mythos—Memoria—Historia
Pester Lloyd, 26 October 1996
Eszter Bogácsi: A megőrzött mozdulat [The preserved movement]
Népszabadság, 4 December 1996

- György Szegő: Jiro Okura és Záborszky Gábor [Yiro Okura and Gábor Záborszky]
Élet és Irodalom, 29 July 1996, p. 17.
József Vadas: Környezetbarátok [Environmentally friendly]
Magyar Hírlap (Ottó supplement), July 1996
Nicolette Sagmeister: Das teuerste Papier von Budapest
Pester Lloyd, 3 January 1996
Ernő P. Szabó: A Bonni tekerestől a Japán kapuig
[From the Scroll of Bonn to the Gate of Japan]
Magyar Nemzet, 9 January 1996
- 1995** Papierarbeiten von Gábor Záborszky
Osttiroler Bote, 27 April 1995, p. 22.
Rudolf Innguber: Bildträger wird Skulptur
Tiroler Tageszeitung, 9 May 1995, p. 7.
- 1994** András Lányi: Záborszky Gábor nyomai [Gábor Záborszky's traces]
Új Művészet, 1994/2., pp. 43–44.
András Lányi: The prints of Gábor Záborszky
Új Művészet, 1994/2., pp. 44 and 67.
Tibor Wehner: The field of space
Új Művészet, 1994/2., pp. 45–46.
Helga Rajz—M. Esther Kreissl: Soul and nature
Pester Lloyd, 7 September 1994
Zsófia Horváth: Soul and nature meet
Budapest Sun, 8 September 1994
Tibor Wehner: Lélek és természet [Soul and nature]
Élet és Irodalom, 7 October 1994, p. 17.
Renáta György: Üveg és papír [Glass and paper]
Kisasszony, 29 December 1994
István Sinkó: Lélek és természet—Lépésről lépésre, napról napra [Soul and nature—step by step, from day to day]
Új művészet, December 1994, p. 55.

Plates

- I** *More light*, 1050x750 mm, metal and plastic print, paper, metal coating, 1992
- II** *Baroque quotation*, 1400x1350 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1995
- III** *Paper carpet*, 1250x1900 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1995
- IV** *The gate of history*, 1900x1900 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1996
- V** *The gate of history* (detail)
- VI** *Respects to Japan*, 1350x1350 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1996
- VII** *Expensive picture*, 300x700 mm, crushed money, paper pulp, metal coating, 1996
- VIII** *Soft form*, 700x600 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1996
- IX** *Crack*, 650x580mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1997
- X** *Stonehenge*, 500x800 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1996
- XI** *Narrowing space*, 1900x1350 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1997
- XII** *Narrowing space* (detail)
- XIII** *Soft, warm dreams*, 1900x1300 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1997
- XIV** *Soft, warm dreams*, (detail)
- XV** *Ca'd'Oro*, 1900x1300 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating and Venetian mask, 1997
- XVI** *Vienna gate*, 1750x1900 mm, paper reinforced with glass fibre, metal coating, 1998

Translated by Miklós Bodóczy
Edited by Judit Borus

Balassi Kiadó
Budapest, 1998

