

János Szirtes
Gábor Záborszky

SPICCHI
dell'EST

srì GALLERIA D'ARTE

GÁBOR ZÁBORSZKY



Sono nato a Budapest, nel 1950, da famiglia borghese. Ciò è stato determinante per la mia educazione. Il patrimonio della mia famiglia venne progressivamente statalizzato e di conseguenza non potemmo adattarci che con difficoltà al nuovo regime. Dopo la sconfitta della rivoluzione del 1956 la famiglia si sparpagliò per il mondo.

La politica culturale socialista non voleva rendersi conto dello sviluppo autonomo peculiare all'arte e desiderava farne esclusivamente lo strumento della politica del momento. In seguito, quando la stretta si allentò, ebbi la possibilità di viaggiare e di conoscere la nuova arte figurativa, compiendo viaggi di studio negli Stati Uniti e in tutti i paesi dell'Europa occidentale. Consideravo miei maestri Pollock, Tapes, Rauschenberg, Segal e, dall'altra parte, gli strutturalisti e i semiologi.

L'esperienza decisiva è stata tuttavia per me un

viaggio nei territori dell'Őrség – si tratta di un antico insediamento ungherese – e in quelli abitati da Indiani nel Nuovo Messico, dove ho conosciuto un'architettura derivante da una fantastica via panteista e una cognizione della materia e una fede di antichissima definizione. In luoghi distanti tra loro molte migliaia di chilometri ho trovato la medesima logica e il medesimo sentimento della vita. Negli anni ottanta ho cercato di trasporre nel lavoro di creazione dell'immagine questa concezione e questo uso della materia.

Successivamente i lavori costituiti di terra naturale e di scorie della paglia si sono arricchiti del colore oro ed è così che sono riuscito a creare uno spazio «trascendentale», come se lo splendore del sole sciogliesse e rendesse leggero l'intonaco pesante, fangoso. Ho avvicinato le precedenti proporzioni statiche verso la sezione aurea, trovandomi in tal modo in una condizione che mi consentiva di veder volare anche le rocce.

Nel mio lavoro sono sempre attratto dalla materia e dalle possibilità che essa impone. Negli anni novanta il mio interesse si è spostato sulla carta: mi interessano quelle pieghe anche minime che possiamo ancora percepire come segni plastici. Che sia presente non l'oggetto, ma la sola sensazione. Sto in equilibrio sul confine tra il «c'è» e il «non c'è». Cerco la soglia di ciò che è ancora esistenza.

Gábor Záborszky

Dell'oro in quanto materia, in quanto mezzo o, piuttosto ancora, in quanto fenomeno possiamo sapere – per esempio dai manuali – che nell'Antico Testamento figura normalmente, con una coloritura poetica, come oro puro e che questo elemento raro e prezioso veniva utilizzato per la fabbricazione di gioielli, di oggetti di uso liturgico, di recipienti e simili e di idoli. Costituisce un dato importante il fatto che esso non compare sempre in forma di oro massiccio, ma anche come lamina, con la quale venivano rivestite e dorate le statue degli idoli. L'oro è il metallo più nobile e il più resistente nel tempo, il simbolo della perfezione e dell'eternità divina, vettore della ricchezza e del fasto. Nell'antico Egitto l'oro rinvia all'immortalità, nell'ambito del simbolismo dei colori dell'alchimia europea esso è parte della Grande Opera, alla quale tutta l'attività dell'alchimista è dedicata, mentre sullo sfondo dei mosaici e delle immagini su tavola medievali simboleggia la luce celeste. Nell'arte dell'età moderna, nel XX secolo, l'oro compare piuttosto raramente, ma in quanto fattore costitutivo dell'immagine – nella pittura ungherese degli scorsi decenni possiamo fare riferimento all'opera di Béla Kondor – in momenti particolari finisce in primo piano.

Perfezione, ricchezza, immortalità, idoli, sfarzo, eternità, luce celeste, Grande Opera: il misterioso splendore dorato è tutto mistica, enigma, arcano, segretezza – possiamo dunque considerare (apparentemente) spiegato il simbolismo dei colori del ciclo di opere di Gábor Záborszky nato nell'incanto della «Età dell'oro». Prima di iniziare il raccolto delle nostre certezze inebriate di incertezze dobbiamo tuttavia ricordare che, nel caso della produzione di Záborszky – come sempre, nella storia lunga un decennio e mezzo, di questa via creativa che genera tali singolari creazioni – neanche questa volta costituiscono oggetto delle nostre indagini opere intese in senso tradizionale, spiegabili, analizzabili ed inseribili in categorie. Se conduciamo l'approccio a partire dall'oro, dobbiamo parlare non di strumenti o di gioielli e di oggetti di culto (esaltati fino a

divenire di culto) e neanche di dettaglio costruttivo di completamento della composizione: dobbiamo parlare di totalità dominante la realtà dell'opera, di indoramento penetrante e radiante. Il nostro artista fin dal trittico monumentale realizzato nel 1988-89 e conservato oggi alla Galleria Nazionale Ungherese, nella composizione «Sorgi, sole - L'età del cambiamento - Verrà il barocco» quasi preannunciava che in futuro l'oro avrebbe svolto un ruolo nella sua maniera di creare immagine; nelle sue opere a cavallo della fine decennio questo colore, questa materia, questa superficie che magicamente riflette e assorbe ad un tempo la luce, hanno preso l'assoluto sopravvento.

E se abbiamo così, schematicamente, definito le coordinate dimensionali delle nostre indagini, allora dobbiamo anche constatare la presenza di fattori modificanti inattesi e particolari e di strane ingerenze: proiezioni regolari simili ad ombre, schiarite, sottolineate da decise linee di contorno, così come elementi di completamento collocati nello spazio, oltre al vuoto bianco delle opere più recenti, successive alle composizioni con l'oro. In relazione alla dominante del bianco e dell'oro dovremmo occuparci anche della problematica del carattere monocromatico, della tendenza dell'artista verso un'acromia povera e arida, anch'esse presenti coerentemente in tutta la sua opera: dopo gli «animali» (1985, 1986), le forme puntellate color terra, rossastre e grigie, allo scintillio opaco, all'oscurità dai riflessi dorati si è sostituito adesso il neutro bianco. Sia l'oro sia il bianco sono importanti fattori costitutivi nella traduzione e trasposizione della «superficie dell'immagine» in «corpo dell'immagine»; nella forma ottenuta dal conglomerato di legno-canna-argilla-colla-tela i campi omogenei non costituiscono più fattori generatori di superficie che concentrano effetti illusionistici, essi rappresentano bensì valori di spazio, inducono e creano relazioni spaziali. Una ricognizione più approfondita consente di stabilire che possiamo riconoscere di avere giudicato affrettatamente anche l'omogeneità, così dell'oro come del bianco: questa superficie si offre come il terreno incommensurabilmente vario, inesplorabile e ricco di fosforescenze, trasudamenti, fulgori, dissoluzioni che diventano macchie, levigatezze e

scabrosità, minime crepe. In questa varietà all'ordine formale delle accidentalità che lo cingono, l'oro, colore e manifestazione della perfezione, si adatta o si confronta in sistemi geometrici, in scie, stretto fra confini di superfici piane, forse per manifestare l'intento di generare ordine che ispira fredda razionalità o forse a causa della compresenza e della compresenza indotta del regolare e dell'irregolare ad un tempo stesso; potremmo citare anche questo come fase creativa che richiede nuovi tentativi di spiegazione e interpretazione. Nello spazio incorniciante del rettangolo irregolare, dagli angoli e dai bordi aperti o aggettanti, seguendo i moti di superficie della tela modellata, configurati in emergenze, dolcemente flessi in morbide curve arcuate e concavi, le forme portanti concentrano ed effondono un'atmosfera barbarica ed ancestrale: nulla ancora è divenuto definitivamente regolare, le linee di contorno non si sono ancora cesellate fino a diventare precise e definite ed è come se nell'oro, che nobilmente risplende, l'immagine finale fosse stata formata da forze casuali, grossolane, brute. Il passo successivo sarebbe quello di insistere sulla problematica delle forme simili a uccelli («volo pietrificato»), sospese davanti al corpo barbarico dell'immagine portato allo scontro con l'irradiazione del colore oro della perfezione, per la quale dobbiamo confrontarci con l'insieme delle opere 'immagine' e 'uccello' – oppure la 'lepre', che riporta a Joseph Beuys –, il quale suscita immagini particolari e che si transustanzia in fosforescenze strane.

In queste opere si riassumono forse le immagini del corpo di un tempo, pieno di vita, del ricordo della pienezza esistenziale, quelle difficilmente delineabili e oscure delle azioni e delle condizioni, si aprono materiali di meditazione colmati di misteri, si rivelano spazi sui quali gravano segreti passati. Giudichiamo, come se nello sfavillare dell'oro consunto e nello sfavillare del bianco, vuoto, trovassero corpo le speranze incerte della nostra ricchezza, aurea aetas dissolta in illusioni: eppure siamo soltanto i modesti testimoni della trasformazione della trascendenza in realtà e della realtà in trascendenza. In questa nostra qualità dovremmo descrivere esattamente ciò che vediamo nell'osservare le opere della «Età dell'oro» di

Gábor Záborszky e quelle successive ad essa – quasi come una nuova realtà –, ma in questa fase iniziale del compito, inaspettatamente, ci arrestiamo.

Tibor Wehner



*Angolo di nubi, 1987, cm 155x155, plextol, sabbia, compensato,
legno*

Corner of clouds, 1987, cm 155x155, plextol, sand, plywood, wood

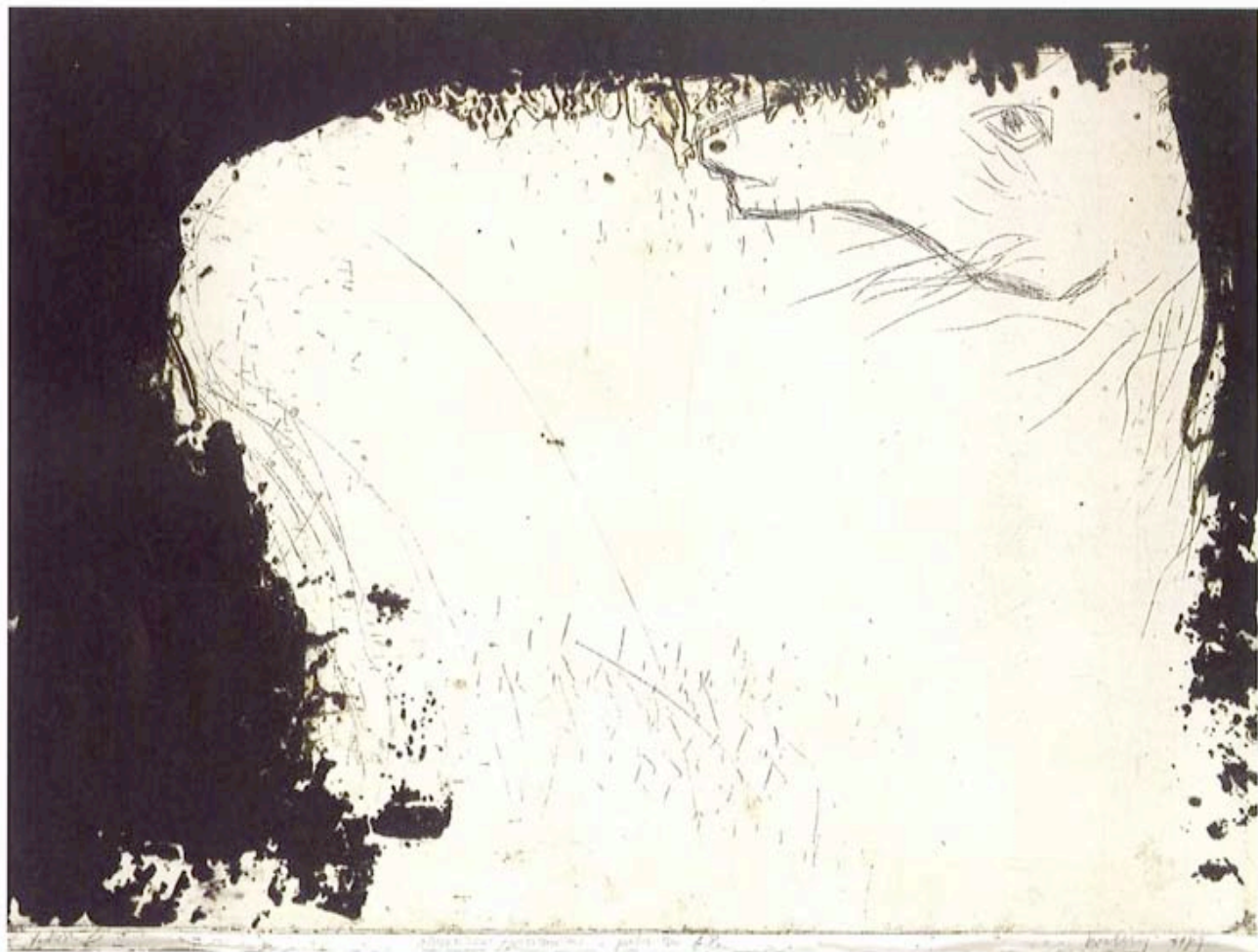
Felhősarok, 1987, cm 155x155, plextol, homok, fonérlemez, fa



Animale di nubi, 1987, cm 155x155, plextol, sabbia, compensato, legno

Cloud animal, 1987, cm 155x15, plextol, sand, plywood, wood

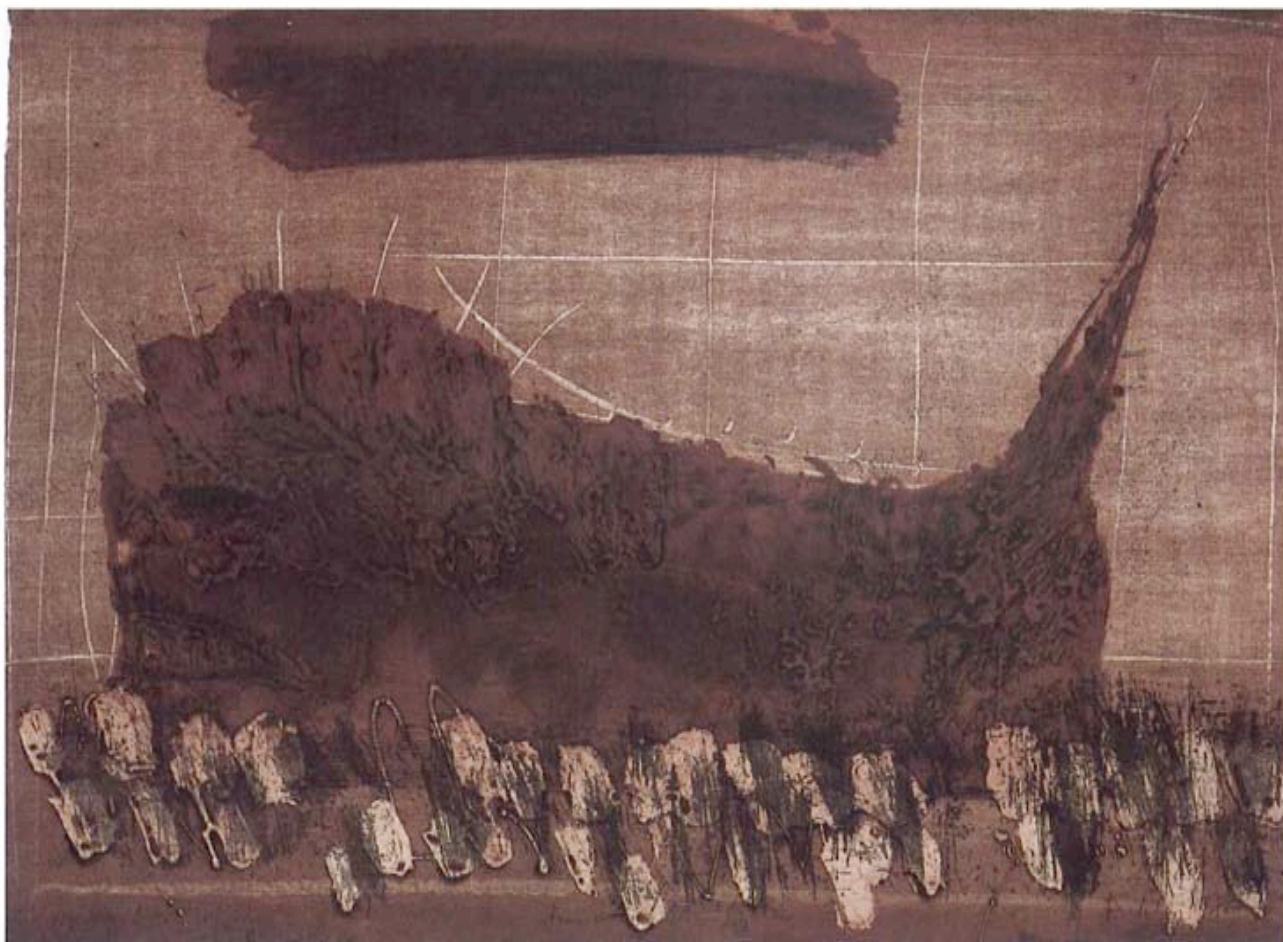
Felhőállat, 1987, cm 155x155, plextol, homok, funérlemez, fa



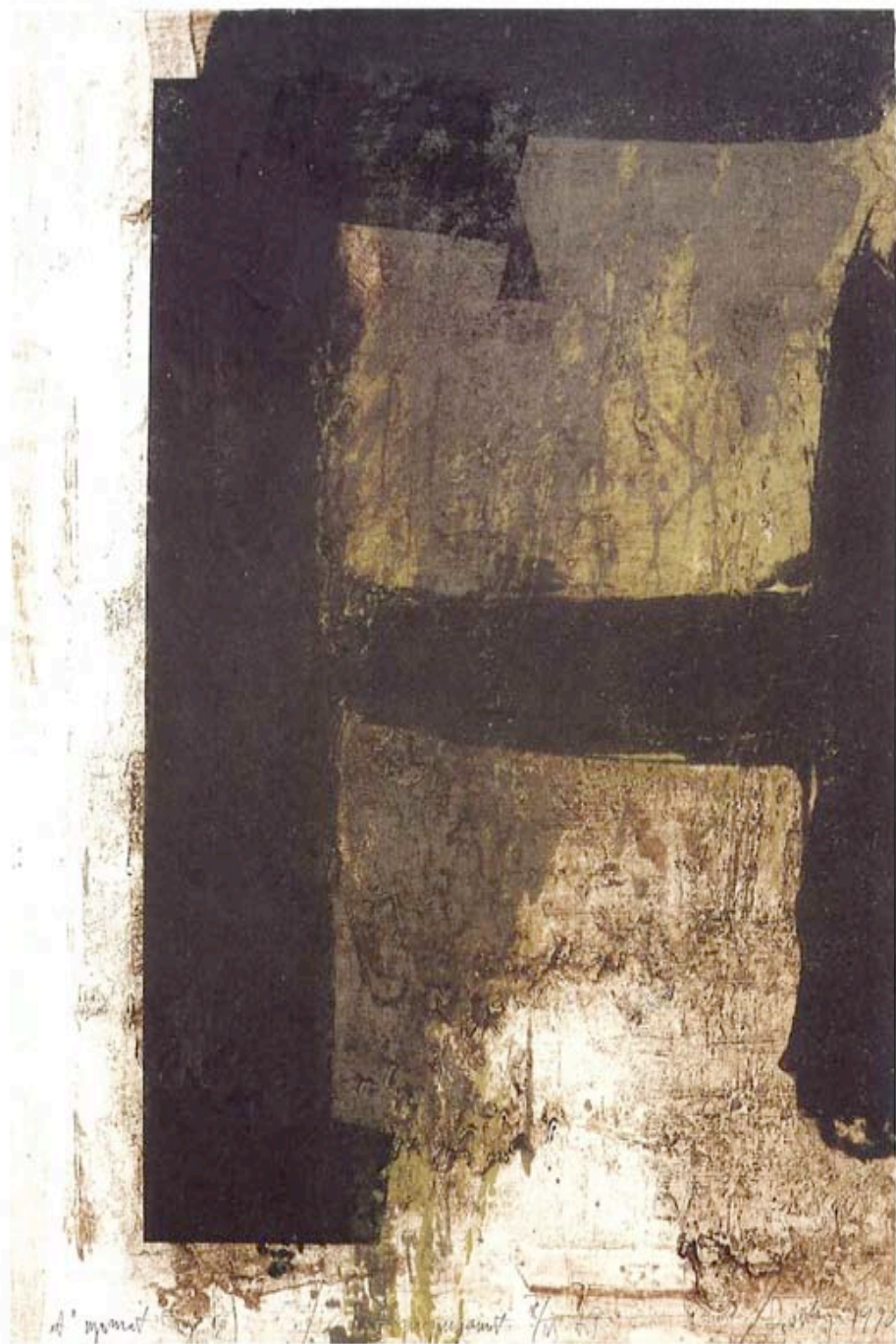
Cavallo bianco, 1987, cm 60x80, grafica

White horse, 1987, cm 60x80, aluminium print

Fehér ló, 1987, cm 60x80, aluminium nyomtatás



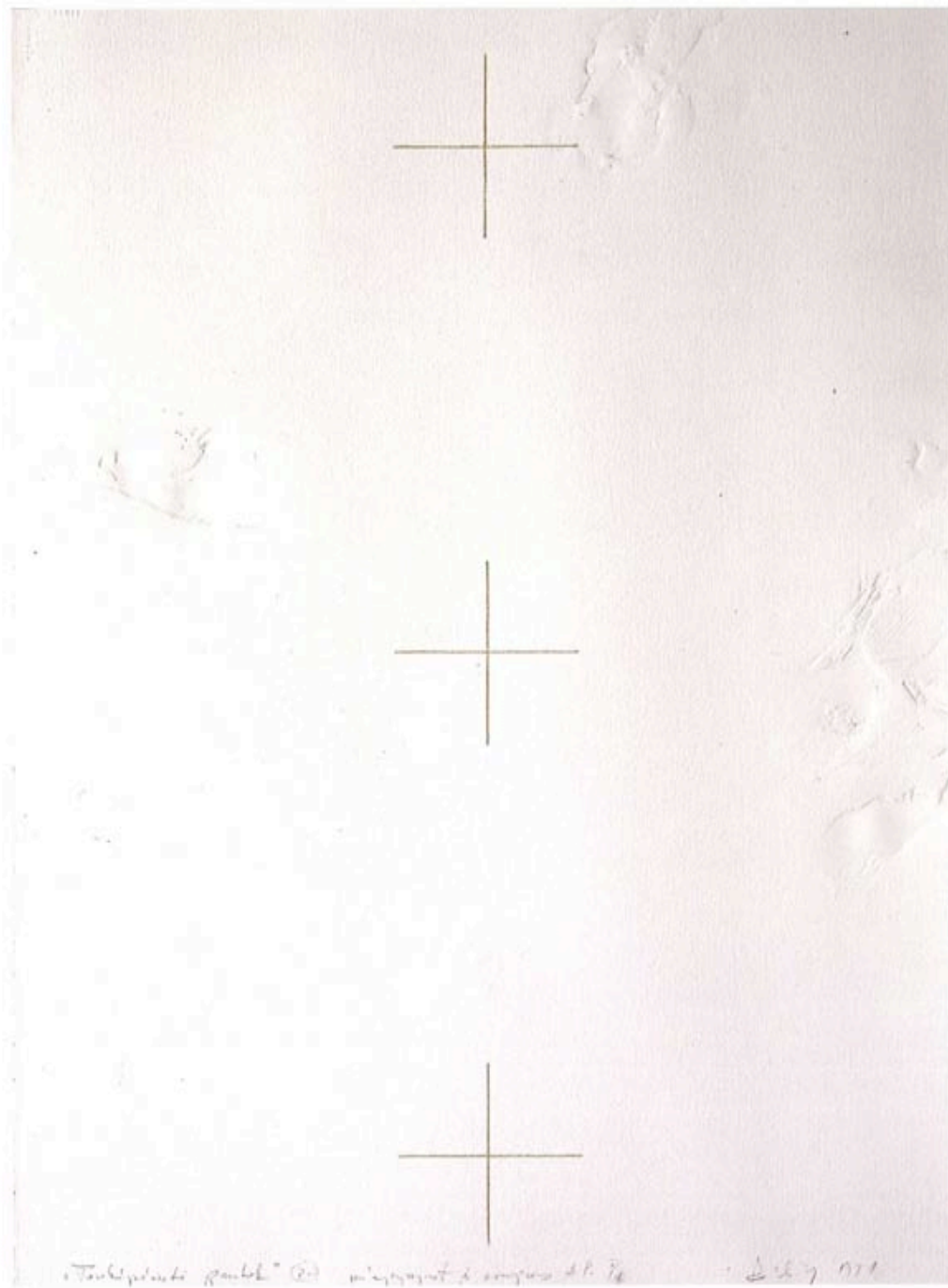
Il piccolo mostro di Leonardo, 1987, cm 50x70, grafica
Leonardo's little monster, 1987, cm 50x70, aluminium print
Leonardo kis szörnye, 1987, cm 50x70, aluminium nyomtat



Stampa "A", 1989, cm 80x60, grafica

"A" Print, 1989, cm 80x60, aluminium print

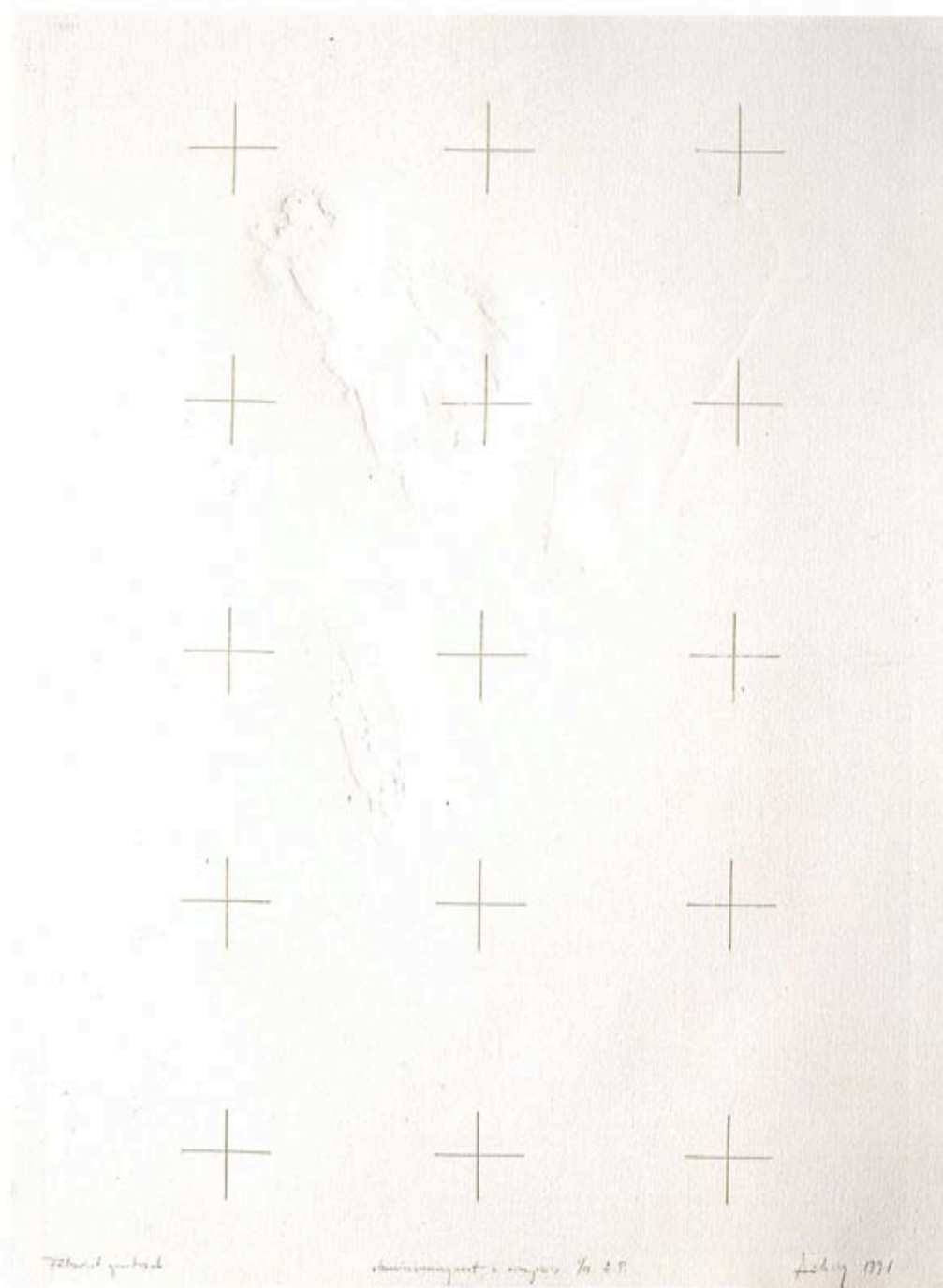
"A" nyomtatás, 1989, cm 80x60, aluminium nyomtatás



Punti cartografici, 1991. cm 80x60, carta, lamina metallica, grafica

Cartographical points, 1991. cm 80x60, paper, metal plate, plastic print

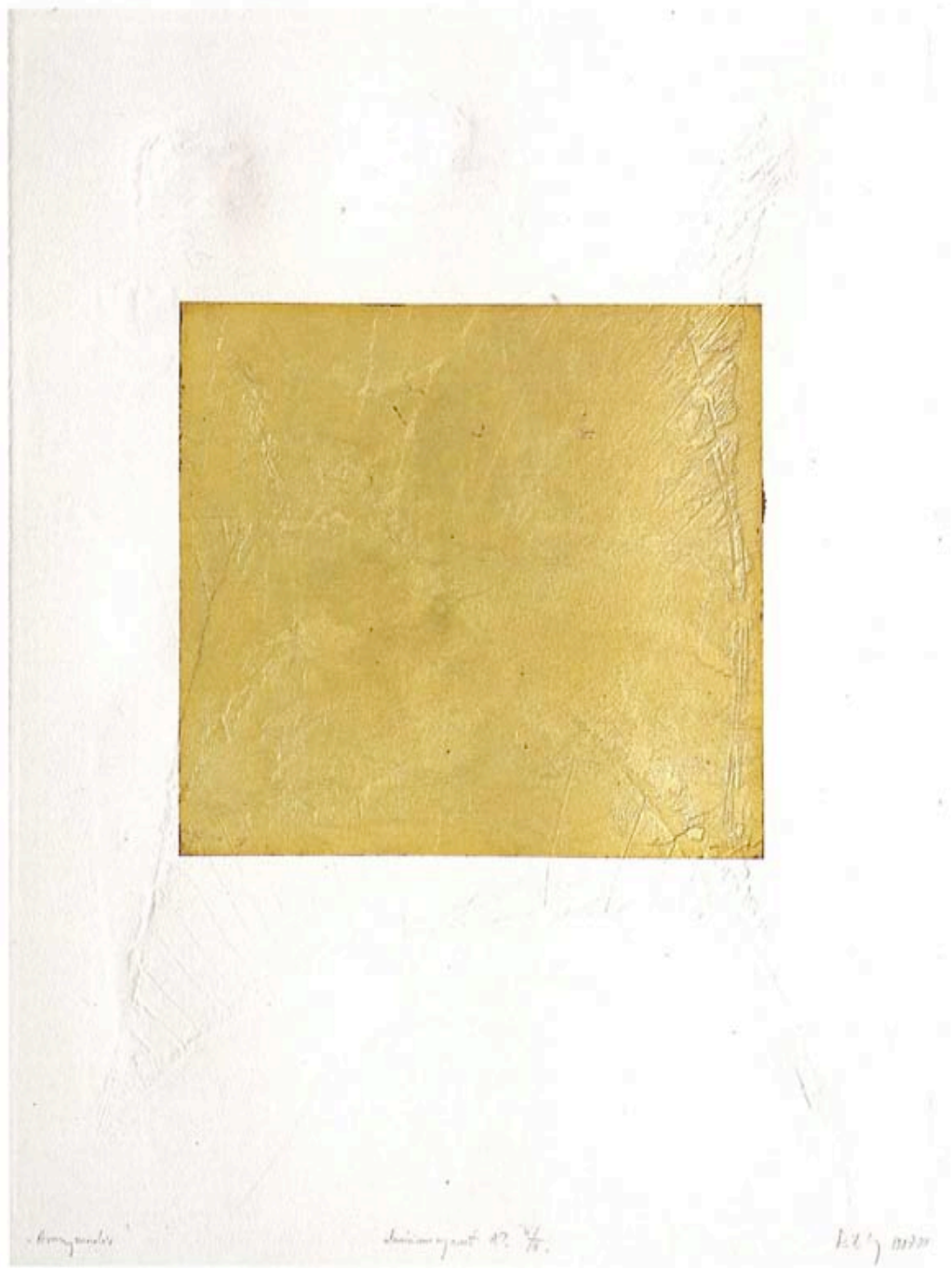
Térképészeti pontok, 1991. cm 80x60, papír, metallap, műanyagnyomat



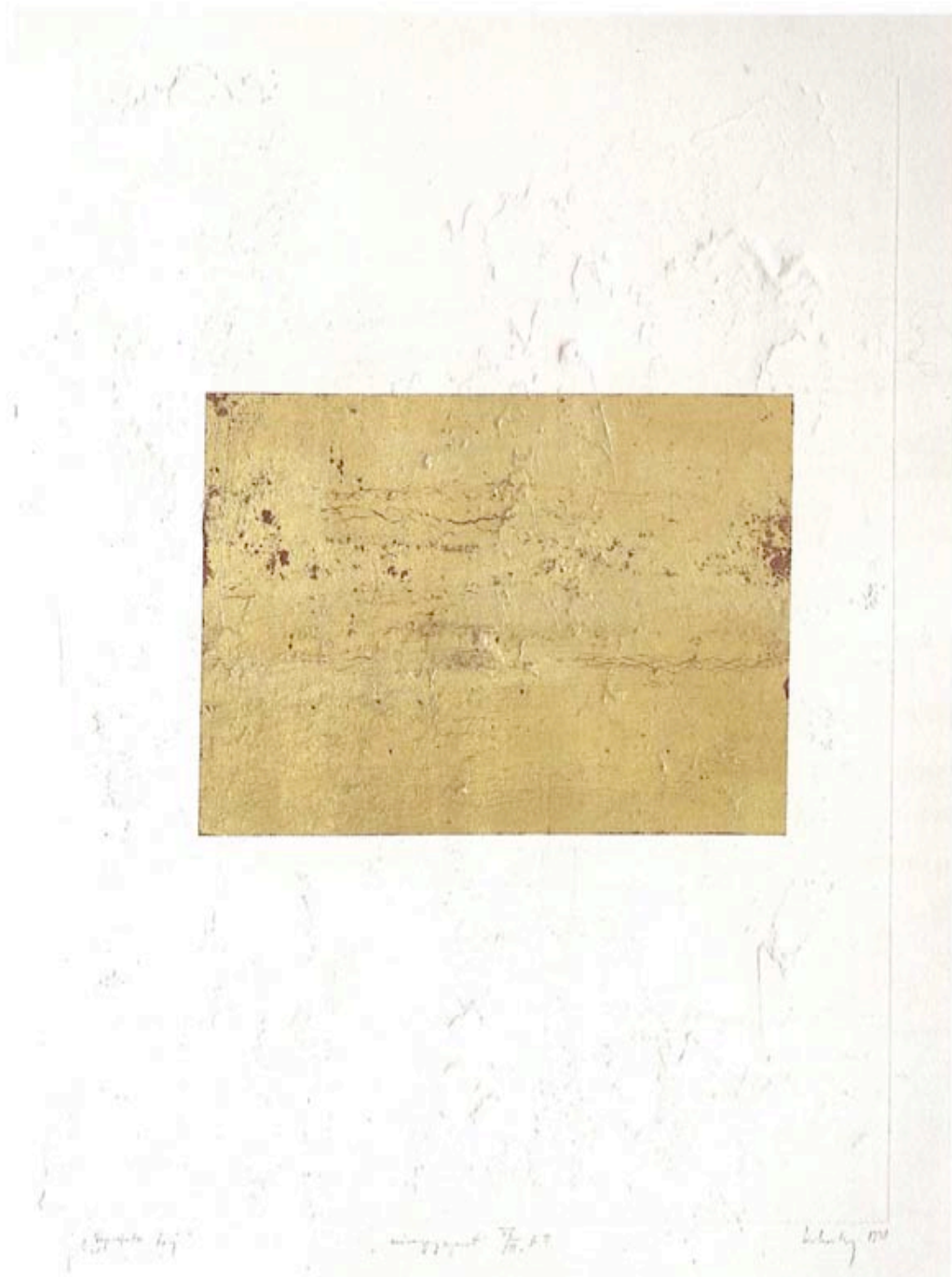
*Gesto sopravvissuto, 1991, cm 80x60, carta, lamina metallica,
grafica*

Surveyed gestures, 1991, cm 80x60, paper, metal plate, plastic print

Felmért gesztus, 1991, cm 80x60, papír, metallap, műanyagnyomat



Uccello d'oro, 1991, cm 80x60, carta, lamina metallica, grafica
Golden bird, 1991, cm 80x60, paper, metal plate, plastic print
Aranymadár, 1991, cm 80x60, papír, metallap, műanyagnyomat



Paesaggio nel sole, 1991, cm 80x60, carta, lamina metallica, grafica

Landscape in sunshine, 1991, cm 80x60, paper, metal plate, plastic print

Napsütötte táj, 1991, cm 80x60, papír, metallap, műanyagnyomat



Gesti risplendenti, 1991, cm 80x60, carta, lamina metallica, grafica
Shining gestures, 1991, cm 80x60, paper, metal plate, plastic print
Felfénylő gesztusok, 1991, cm 80x60, papír, metallap, műanyagnyomat



Più luce, 1992, cm 105x75, carta, metallo, grafica
More light, 1992, cm 105x75, paper, metal, plastic print
Több fényt, 1991, cm 105x75, papír, fém, műanyagnyomat



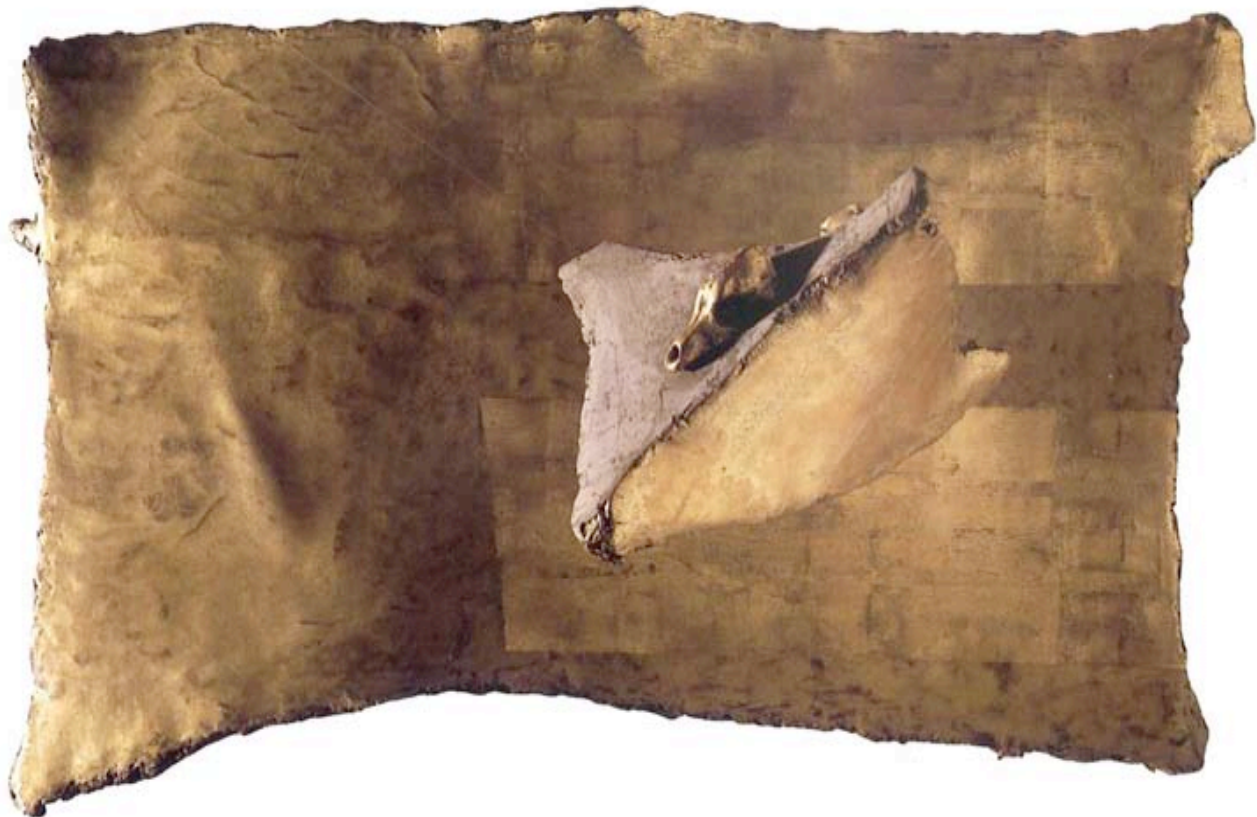
Trappola, 1992, cm 105x75, carta, metallo, grafica
Trap, 1992, cm 105x75, paper, metal, plastic print
Csapda, 1992, cm 105x75, papír, fém, műanyagnyomat



**Età dell'oro II, 1990, cm 100x160x90 ca., legno, tela, acrilico,
sabbia, polvere di bronzo, lamina metallica**

**Golden age II, 1990, approx. cm 100x160x90, wood, canvas, acrylic,
sand, bronze powder, metal plate**

**Aranykor II, 1990, cca. cm 100x160x90, fa, vászon, akril, homok,
bronzpor, metallap**



Età dell'oro III, 1990, cm 100x160x90 ca., legno, tela, acrilico,
sabbia, polvere di bronzo, lamina metallica

Golden age III, 1990, approx. cm 100x160x90, wood, canvas,
acrylic, sand, bronze powder, metal plate

Aranykor III, 1990, cca. cm 100x160x90, fa, vászon, akril, homok,
bronzpor, metallap

ZABORSZKY AND SZIRTES, BODY AND SMOKE

We ought to stay aloof while we consider the means by which an artist arrives at his image. If it works, the method and materials are irrelevant, leaving it up to the form to reveal the meaning. The artist who insists too strongly on the originality of his technique, as if all the worth of his work were contained in it, makes you suspicious.

Szirtes and Zaborszky, in order to escape the tyranny of the paint brush in some way at least, work this out in two different ways: one paints with smoke, the other with solid materials. They neither counteract nor cancel each other but work with different break-offs of infinite possibilities.

Gabor Zaborszky, who was born in 1950, is most of all interested in the physical quality of the work, which in gradual stages he turns into a rough and rude art object poised on the edge between painting and sculpture. It is not enough to spell out the ingredients on the label, but for him they must be expressed by the very consistency of the work.

It was in the mid eighties that Zaborszky began to select the ordinary building materials of rural communities in Hungary and of the Pueblo Indians, clay, straw, twigs and sand, to use as his expressive means.

With these tools of perfect ordinariness he began the arduous road to the exploration of form.

The work does not reveal itself at once, but builds up like the spread plaster mixed with straw and sand approximately laid on by a brick layer. In this stuff Zaborszky imbeds all that he deems necessary, from photographs to plastic materials, from real leaves to metal; he slashes, wrinkles, shreds, unravels, makes threatening spikes stick out and cuts out irregular margins, making you understand that the outcome should be appreciated not at first sight, but by slow discovery.

Zaborszky does not even spurn gold to create his image. In some engravings you can see how matter – an untangling rope, a rhomboid grid – has left only a trace on the white page, affirming itself in the negative, while the precious lining thickens to gold foil in contrast to the vanishing figure. In this case, substance once more frees an invention refined to the border of nothingness.

ZÁBORSZKY ES SZIRTES ANYAG ÉS FÜST

Maradjunk semlegesek a művész módszerével kapcsolatban, ami elvezeti a képhez. Amennyiben ez működik, akkor a módszer és a felhasznált anyagok másodrendűek lesznek és magára a formára hagyják az önmaga magyarázata feladatát. Gyanus az a művész, aki túlságosan nagy súlyt helyez a technika eredetiségére, mintha abban rejlene a mű kifejezte minden jó.

Szirtes és Zaborszky két egymástól eltérő utat választanak, hogy legalább részben megszabaduljanak az ecset zsarnokságától: az egyik füsttel fest, a másik konkrét anyagokkal. Ők nem semmisítik meg önmagukat, nem hoznak létre alternatívákat, a végtelen sok lehetséges megoldás két metszetét képezik.

Zaborszky Gábor, aki 1950-ben született, nagy érdeklődést mutat a mű fizikai lényege iránt, az anyag minősége iránt, ami az alkotó keze révén, darabos, agresszív művészi tárgyá alakul át, a festészetet és a szobrászatot elválasztó gerinc egyensúly-pontján. Nem elégszik meg azzal, hogy a címként felsorolja az összetevőket, hanem be kell illesztenie magába a mű testébe.

Zaborszky a 80-as évek közepén találja meg kedvelt kifejező eszközeit, ezek ugyanazok a magyarországi parasztházakban, mint az amerikai indiánok házaiban: kréta, szalma, faágak és homok. Ezekkel a vén prózai eszközökkel kezdi meg a forma felé emelkedés folyamatát.

A mű első pillanatban nem fedi fel önmagát, hanem olymódon épül fel, mint egy kőműves által kevert és felrakott vakolat, melyhez élő fát, homokot és szalmát és nagymennyiségű kavicsot ad hozzá. Zaborszky felhasznál mindent, amit szükségesnek lát, a fényképtől, a műanyagig, az igazi falevelektől, a fémig: bevés, összegyúr, kirojtoz, merev csúcsokat vetít ki, körülvágja a szabálytalan peremeket és érezteti, hogy az eredmény örömet szerez, mert lassan azonosul önmagával és nem hirtelen. Zaborszky nem veti meg az aranyat sem, amikor képet alkot. Néhány metszetében látni lehet, hogy az anyag, egy felbomló zsinór, vagy egy romboldó formájú rács – csak a nyomát hagyta a fehér lapon, negatívan mutatkozik, míg az értékes burkolatot egy aranylemezbé sűríti össze, ellensúlyként használja, miközben az alak kioldódik. Ebben az esetben az anyag teszi nemessé a távolság határán elmosódó elképzelést.

Et l'or de leur corps, one of the most inspired paintings by Gauguin, praises the changing of such a perishable substance as the human body into gold. Janos Szirtes, born in 1954, sees the presence of the body as a glimpse in a cosmic mist of smoke, which blurs circumstance and will. The bodies are true and leave their impression on the canvas which the artist has covered with candle smoke to create images not easy to read but which are of immediate intensity.

Just as the artist of the baroque availed himself of candle light, so that with theatrical effects he could shred reality, so Szirtes undoes physical substance until bodies look like X ray pictures or ghostly apparitions, which stir up the imagination unawares. The eye parts the smoke, enters, searches and considers shapes and features: here it spies a heaving breast, there a tangle of bodies like amazons in battle, and somewhere else a rhymeless answer to the theme of Michaelangelo's Pietà. Szirtes wants us to understand that the very shadow of the body can be as close and aching as its most realistic appearance. Ambiguity, mystery, evocation are used instead of tangible presence, in order to sharpen and prime wit and phantasy.

Szirtes is a student of Erdély and therefore you cannot reduce his style to anything permanent. He is charged with an urge for continuous experimentation, which makes him paint large abstractions with shapes resembling figures in comic strips, as well as take up neo Dada experience again, as you can see in *Mortal Christmas*, 1990: this is an overturned chair with soiled legs ending as knives and spatulas, its front two little crossed pine tree stumps.

Szirtes as well as Zaborszky have created works in homage to the paintings of El Greco in the Budapest museum. Szirtes quotes from his *Annunciation* with all its rustle of wings and brocade and vase and lillies, in a blanket of dense smoke torn in places, to make the event all the more dramatic. Zaborszky defines the Cretan master's *Magdalen*, his most sensual work, in three panels: the first distills the blackness of the earth, the second the gold of transcendence, and the third that blue which links the darkness of the senses with the light of empyrian transport.

Enzo Bilardello

Et l'or de leur corps, Gauguin egyik legmegihletettebb festménye az arany átváltozását élteti, amely romlandó anyaggá alakul át, mint a test. Szirtes János, aki 1954-ben született, a test időszerűségét ködös füstben látja, ami bizonytalanná teszi a beállítást és szándékot. A testek autentikusak és lenyomatukat otthagyják a vásznon, melyet a művész gyertya füsttel dolgozott át, hogy elérje, hogy ábrázolása nehezen megfeythető, de azonnal felfedezhető legyen.

A barokk művész arra használta a gyertyafényt, hogy színházi hatásokkal fedezze fel a realitás töredékeit, Szirtes de-realizálja a testek fizikai terjedelmét és olyannak tűnnek, mint röntgenfelvételek, fantasztikus jelenések, melyek provokálják a fantáziát, anélkül, hogy lehetővé tennék, hogy rajtakapják őket. A szem belemerül a füstbe, nyomoz, vizsgálja a mozgást és a beállítást: itt kidomborodó mellett látunk, amott egy amazonomachia összegabajodott testeit, másutt pedig a michelangeloi Pietához hasonló témát. Szirtes azt akarja mondani nekünk, hogy a test árnyéka lehet közeli és hasogatóan fájó, mint önmagának kifejezett bemutatása. A kétértelműség, titokzatosság és a szuggesztív hatás, azok az összetevők, melyek a közvetlen jelenlét lényegét képezik és beindítják a fantázia és a felfedezés gépezetét.

Szirtes Erdély Miklós tanítványa, és nem tűri el, hogy egyetlen egy stílus keretei közé szorítsák. Az örök kísérletezés igénye él benne, ez egyszer absztrakt képek festésére készíti, képregényből kölcsönzött alakokkal, máskor neo-dadaista tapasztalatokat használ fel, ahogy ezt látjuk a «Halálos karácsony» című képén (1990): egy feldőlt szék, melynek lábait késekkel és kenőlapá - tokkal hosszabbították meg, szemben két fenyő törzs, keresztbe téve.

Úgy Szirtes, mint Zaborszky megtisztelték El Greco Budapesti Múzeumban őrzött festményeit, Szirtes az Angyali üdvözlést dolgozta fel, vázával és liliomokkal, szárnycsapásokkal és brokátokkal, de mindezt sűrű füst függöny mögött, mely felfedi az apró töredékeket és még drámaibbá teszi az eseményt. Zaborszky Maddalena-t, a krétai festő legérzékibb művét, három absztrakt táblán dolgozza fel: az első összesűríti a föld feketeségét, a második a transzcendencia aranyát, míg a harmadik kék, és összekapcsolja a földi érzékeket az ég fényével.

Enzo Bilardello

GÁBOR ZÁBORSZKY

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

Perfectness, prosperity, immortality, idols, splendour, eternity, celestial light, Great Work: the magic glitter of gold is all myth, riddle, and mystery. Consequently we might consider the colour symbolism of Gábor Záborszky's works, created under the magic spell of the "Golden Age", as being (seemingly) solved. But before gathering the certainties, that are in fact full of uncertainties, we should keep in mind that Gábor Záborszky's unique art works created during the last fifteen years, may not be considered as objects to be explained, analyzed or categorized. Furthermore, when approaching from the direction of gold, we should speak neither about cultic objects (raised to cultic level), nor about a special medium of art, nor about jewellery, nor even about constituents completing the composition; we must rather consider a perfectness, dominating the reality of the work, gilding it in a permeating and radiating way. Already with his monumental triple composition created in 1988-89, entitled "Sun, Rise - Age of Change - Baroque is Approaching" (at present housed in the collection of the Hungarian National Gallery), the artist seems to point

Az aranyról, mint anyagról, mint eszközről, vagy még inkább: mint jelenségről – például a kézikönyvek nyomán – azt tudhatjuk, hogy az Ószövetségben rendszerint költői színezettel, színaranyként szerepel, s hogy e ritka és értékes elemből ékszereket, kultikus felszerelési tárgyakat, edényféléket és bálványszobrokat készítettek. Lényeges mozzanat, hogy nem tömör aranyként szerepel mindig, hanem lemez gyanánt is, amivel bevonták, bearanyozták a bálványplasztikákat. Az arany a legnemesebb és legtartósabb fém, az isteni tökéletesség és az örökkévalóság jelképe, a gazdagság, a pompa hordozója. Az ókori Egyiptomban a halhatatlanságra utalt, az európai alkímia színszimbolikájában az arany a Nagy Mű része, amelyre az alkímista minden tevékenysége irányul, míg a középkori mozaikok és táblaképek aranyhátterén az égi fényt jelképezi. Az újkori, a XX. századi művészetben megjelenése meglehetősen ritka, ám mint képkeltető 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» – ígézetben született műciklusának színszimbolikáját (látszólag) tehát megfejtettnek vélhetjük. A bizonytalanságokban tobzódó bizonyosságaink betakarítása előtt azonban emlékeztetünk 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) eszközökről 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 1988-89-ben komponált, nagyszabású, napjainkban a Magyar Nemzeti Galériában őrzött hármasképével, a «Süss fel nap – A változás kora – Eljő a barokk» című kompozícióval mintegy előrevetítette, hogy képkeltető módszerében szerepet játszik majd az arany; az

to the future, drawing attention to the fact that gold is going to play an essential role in his creative methods: in his works of the late eighties and early nineties, this colour, and material, this surface that magically reflects, and at the same time absorbs light, has taken complete rule over his art.

Having determined three dimensions of our contemplation in such a sketchy way, we also have to realize the presence of surprising modifying factors, the fact of peculiar interferences: regular, shadow-like projections, purifications emphasized by decisive bordering lines, as well as supplementary elements placed into space, and last but not least, the white emptiness of recent works, following the previous golden compositions. In connection with the dominance of gold and white, we should also deal with the problem of the monochromatic character, the spell of the poorish, barren colourlessness, which is also manifest in the totality of Záborszky's oeuvre. Following the earth-coloured, reddish and grey propped-down "Animal" forms (1985-86), the shimmering gold, the golden blur has been replaced by neutral white: Gold and white, both are essential elements in transforming the "picture-surface" into "picture-body". The homogeneous fields within the conglomerate of wood, reed, clay, glue, and linen, have ceased to be centralizing, picture-forming elements to create an illusionistic effect; rather, they bear spatial values indicate and create spatial relationships. Observing these works more profoundly, we may recognize that our judgement of homogeneity, as regards the appearance of gold and white, was premature. Actually, this surface is immeasurably manifold field of glitter, flashes of light breaking through, forms dissolved into patches, encompassing both smooth and uneven surfaces, tiny cracks. Within this manifoldness, one should notice the cold rationality which manifests the artist's will towards order: it might also be the simultaneous appearance of regularity and irregularity that demands new explications: The colour and manifest appearance of perfectness is a further aspect to be observed, in the way gold adheres to, or is even confronted with, the surrounding coincidental system of forms, being pressed within the confines of stripes and borderlines of plane surfaces. The conveying forms follow the concave movements and softly bending arches of the shaped canvas, thus concentrating and radiating a primordial, barbaric

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, árnyékszerű vetületeket, határozott határvonalakkal kiemelt tisztulásokot, 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 földszíni, vöröses és szürkés letámasztott formák, «állatok» (1985, 1986) után most a tompa csillogást, az aranyló homályt a semleges fehér váltotta fel. Az arany is, a fehér is fontos alkotóelem a «képfelület» «képtest»-té fordításában, alakításában; a fa-nád-agyag-ragasztó-vászon konglomerátumból kiképzett formán már nem illuzionisztikus hatásokat összpontosító képfelületalkotó elemek a homogén mezők, hanem téri értékeket viselő, téri viszonylatokat indukáló, teremlők. A tüzetesebb szemrevételezés során ismerhetjük fel, hogy az arany és a fehér megjelenésének homogenitásáról is elhamarkodottan ítéltünk: villódzások, szüremkedések, felfénylések, foltokká oldódások, simaságok és rücskösségek, apró repedések mérhetetlenül változatos, becserkészhetetlen, gazdag terepe ez a felület. E változatosságban tán a hideg racionalitást sugalló rendteremtő szándék megnyilvánulásaként, tán a szabályos és szabálytalan együttes megjelenése, 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 térben, a formázott vászon domboruló, finom ívekkel lágyan meghajló, homoruló felületmozgásait követve ősi, barbarisztikus atmoszférát összpontosítanak, árasztanak: még semmi sem rendeződött végletesen szabályossá, a körvonalak még nem csiszolódtak pontossá, határozottá, s a végső megjelenést a nemesen felfénylő aranyban mintha véletlen, durva, nyers erők alakították volna ki. A

atmosphere within the space that is bordered by a rectangle with irregular edges and protruding corners. Nothing has yet reached a definitely regular order, outlines have not yet been cut into precise, definite forms, and the final appearance of the magnificent, glittering gold seems to have been created by haphazard, rude and raw forces. The next step in our contemplation might be to discuss the relationship of the bird-like shapes, hanging in front of the barbaric picture-bodies, in contrast to the golden glitter of perfectness ("Petrified Flight"), where we witness the "picture" and the "bird" – or the "rabbit", reminding us of Joseph Beuy's work – transform into a unique ensemble of art works evoking unusual notions through mysterious sparkles.

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

Tibor Wehner

következő lépés a tökély aranyzín-sugárzásával ütköztetett barbár képtest elé függesztett madárszerű formák («megkövült repülés») problematikájának feszegetése lenne, ahol a «kép» és a «madár» – vagy a Joseph Beuys-t idéző «nyúl» – különös képzeteket keltő, furcsa villódzásokban átlényegülő műegyüttesével kell szembesülnünk.

Az egykori, étellel telt test, az életteliség emléke, a nehezen körvonalazható, tisztázatlan történések és állapotok képzetek rögzítődnék talán e művekben, rejtélyekkel telített meditációs közegek nyílnak meg, múlt-titkokkal terhelt terek tárulnak fel. Úgy ítélünk, hogy a kopott arany ragyogásában és üres fehér tündöklésében mintha szerteszóródott, sohasemvolt gazdagságunk, illúziókká foszlott aurea aetas-unk 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, és az aranykor utáni műveit – mintegy az új valóságot – nézzük, de a feladat eme kezdeti fázisában váratlanul megakadunk.

Wehner Tibor

I was born in Budapest in 1950, into a middle-class family. This determined my upbringing. The family estate was gradually nationalized, thus we could adapt to the new system with great difficulties. After the fall of the 1956 revolution, most of our relatives left Hungary to live at different places of the world.

The socialist cultural policy, intentionally disregarding the peculiar self-development of art, wished to make art an exclusive means of current politics. Later, when control was to a certain extent released, I had opportunity to travel abroad and gain experience of the new international art scene. I made study tours to the USA, and all countries of Western Europe. I regarded Pollock, Tapes, Rauschenberg, and Segal as my 'masters' in art; the structuralists and semiologists were also of great impact on my way of thinking.

The most decisive experience however, was a journey through the Őrség, a region of Hungary with ancient Hungarian settlements, and through regions of New Mexico with Indian settlements. I was acquainted with an architecture, rooted in a fantastic pantheistic existence, an ancient and profound knowledge of materials, and faith. At places located many thousand kilometers from each other, I found the same logics and awareness of life. I tried to take over this outlook and usage of materials, and utilize it within my formation of images. Later, my works constructed from natural soil and chaff, became richer with the colour of gold. In this way, a "transcendental space" was created, as if the glimmer of the Sun resolved the heavy, muddy plaster into a light substance. The former, static proportions were gradually approaching the golden section. This created such a situation, in which I could see even rocks fly.

In my work I have always been attracted by the material itself and the possibilities it commanded. Recently, during the 1990's, my attention has turned towards paper. I am interested in that minimal crease within the paper that can be still conceived as a sculptural sign. Not the object itself, but the feeling should be present solely. I am attempting to be poised on the borderline between the existing and the non-existing. I am looking for the threshold of that which is still existing.

Gábor Záborszky

Budapesten születtem, 1950-ben polgári családban. Ez határozta meg neveltetésemet. A család vagyonát fokozatosan államosították, így nehezen alkalmazkodtunk az új rendhez. Az 1956-os forradalom bukása után a rokonság szétszóródott a világban.

A szocialista kultúrpolitika nem akart tudomást venni a művészet sajátos önfejlődéséről, kizárólag az aktuális politika eszközévé kívánta tenni. Később, mikor lazult a szorítás, lehetőségem volt utazni és tájékozódni az új képzőművészetről. Tanulmányúton jártam az USA-ban és Nyugat-Európa valamennyi országában. Mestereimnek tekintetem Pollockot, Tapiest, Rauschenberget, Segalt, más oldalról a strukturalistákat és a szemiológusokat.

A meghatározó élmény számomra azonban egy utazás az Őrségben – ez egy ősi magyar település – és New Mexico indián lakta területein volt. Megismerkedtem egy fantasztikus panteista létből következő építészettel, ősi meghatározottságú anyagismerettel és hittel. Egymástól sok ezer kilométerre lévő helyeken ugyanazt a logikát, életérzést találtam. A nyolcvanas években ezt a felfogást és ezt az anyaghasználatot próbáltam beemelni a képalakításba. Később a természetes földből, törekből épülő munkák az arany színnel gazdagodtak. Így sikerült «transzcendentális» teret előállítani, mintha a nap ragyogása feloldaná, könnyűvé tenné a súlyos, sáros vakolatot. A korábbi statikus arányokat az arany metszés felé közelítettem. Így olyan szituáció állt elő, melyben a sziklákat is repülni láthattam.

Munkámban mindig az anyag és az általa diktált lehetőségek vonzottak. A 90-es években érdeklődésem a papír felé fordult. Az a minimális gyűrűs érdekelt, amit még plasztikai jelként foghatunk fel. A tárgy ne is, csupán az érzés legyen jelen. A van és a nincs határán egyensúlyozok. A még létezés küszöbét keresem.

Záborszky Gábor