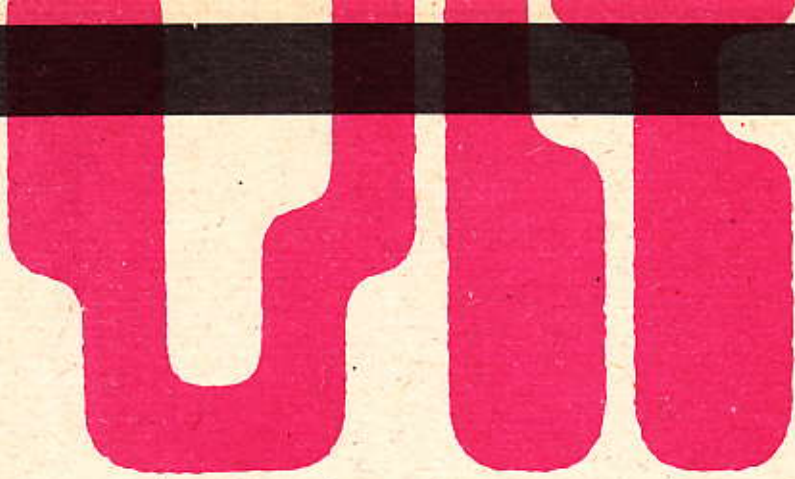


MozgóVilág/ '78' augusztus

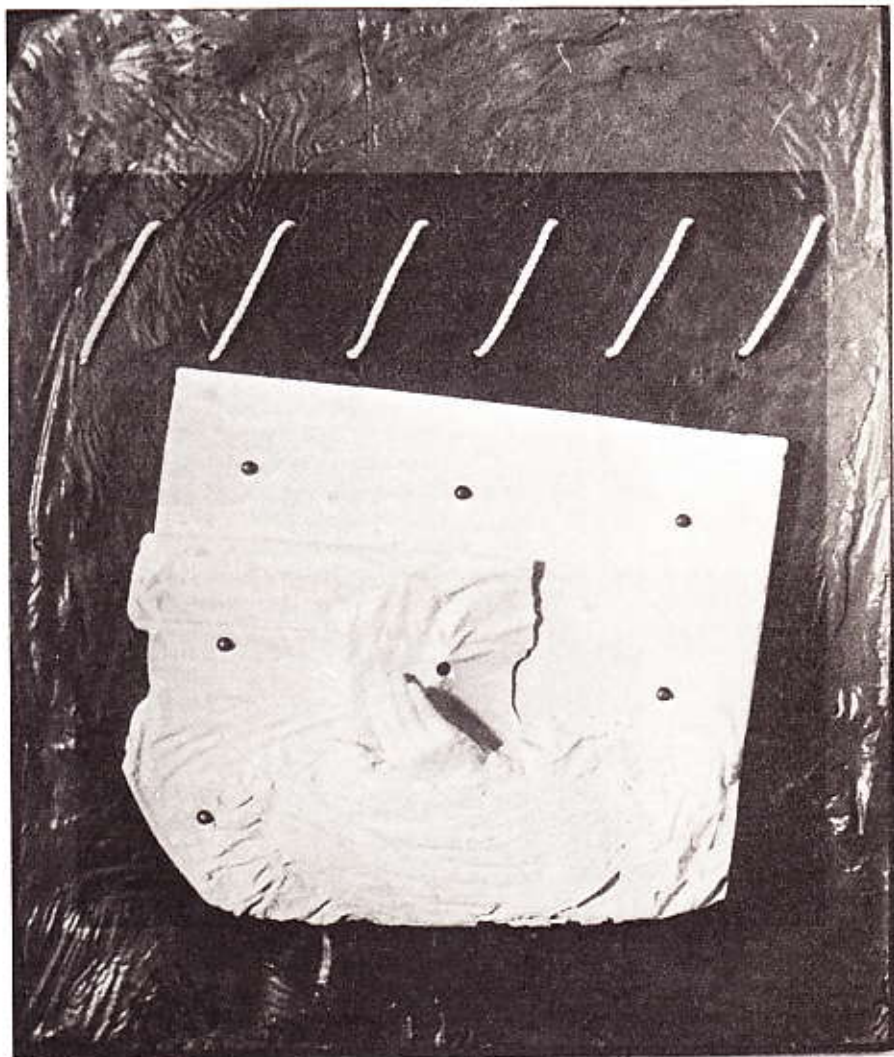


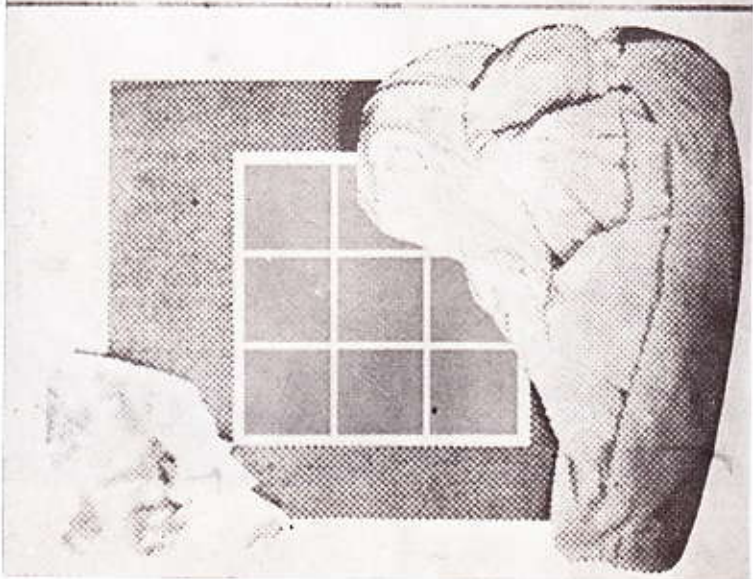
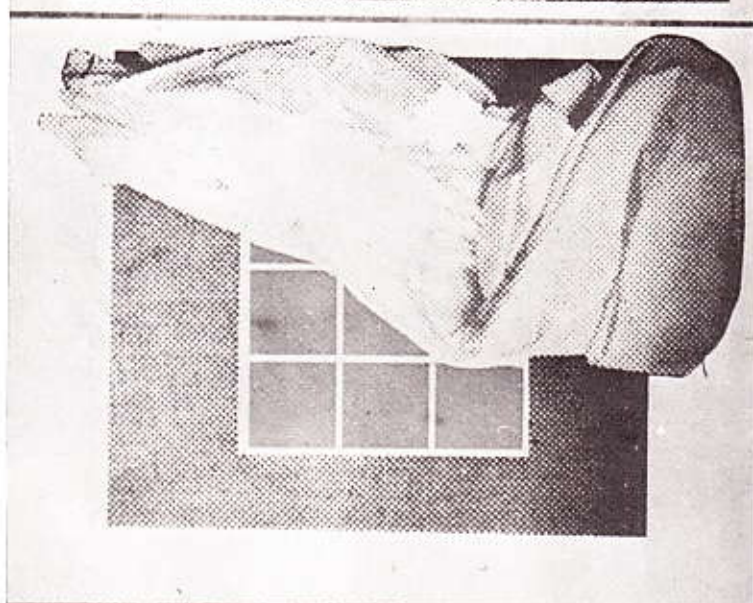
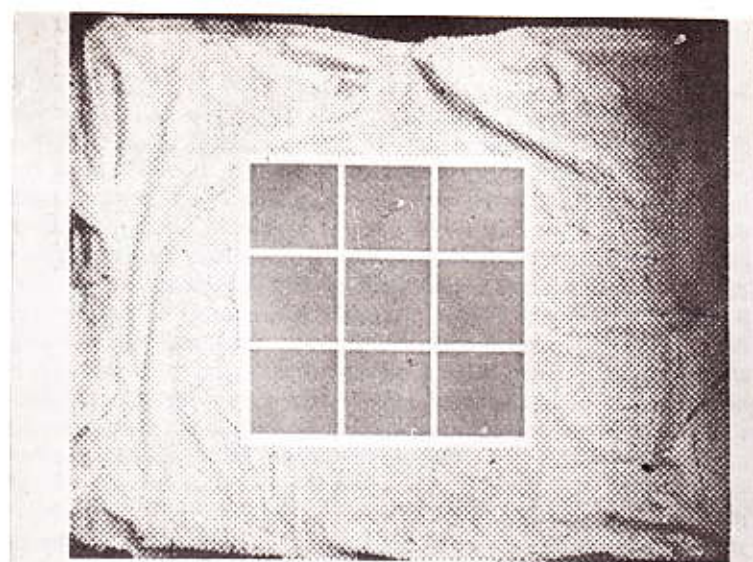
Záborszky Gábor 1970–1976 között folytatta tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. 1970–74-ig Kádár György volt a mestere, a továbbképzőn 1974–76-ig Kokas Ignác. Emellett fakultatív tanulmányokat végzett a murális tanszéken, Z. Gács György és Kocsis Imre vezetésével.

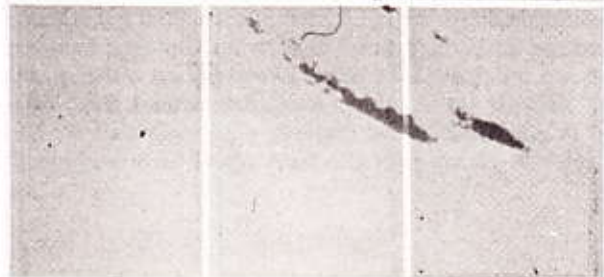
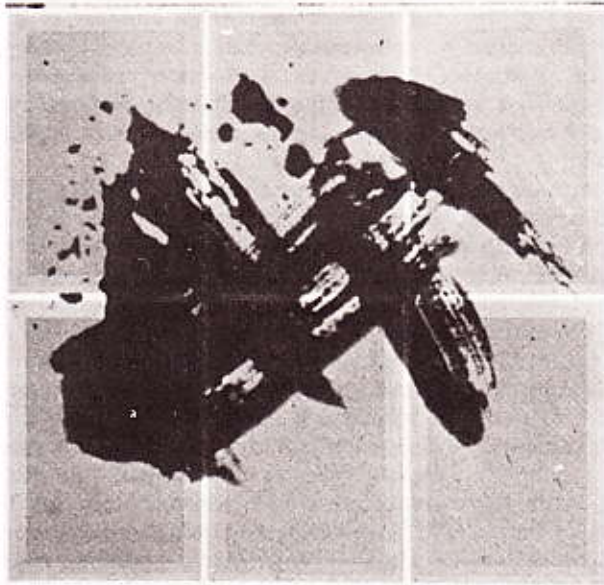
A főiskola elvégzése utáni két-három évben Záborszky-nak sikerül megfogalmaznia saját művészi kutatási igényét. Egyike azoknak a szerencsés kezdő művészeknek, akik a főiskolán elsajátított technikai tudással képesek önállóan bánni, nem ragaszkodnak az ott kapott szemlélethez, s még sincs radikális törés felfogásukban. Záborszky ekkor készített munkáin az eltérő típusú vizuális jelek jelentésstruktúráival foglalkozik. Számos grafikai sorozatot dolgoz ki, különböző technikával. Ekkor sajátítja el a szíatechnikát, mely később – éppen sajátos eljárásmodja által – további strukturális kutatások médiumává válik. 1974–76 között készített grafikai lapjain tudatosan az ellentétes, vagy annak tűnő vizuális jelek primer szembeállítását foglalkoztatja. Természetesen csak első megközelítésre tűnhet függetlennek és teljesen ellentétesnek a két jeltípus: a primer gesztus és a primer geometrikus szerkezet. Záborszky-nál azonban egy intellektuális vizsgálat számára létrehozott „jelhelyzet” egyik és másik eleme a „primer gesztus”, illetve a „primer geometria” – tehát egyik sem lehet „primer”. Egyrészt az intellektuálisan kiszámított szituáció miatt, másrészt amiatt, hogy egyik jeltípus feltételezi önmaga totális ellenpólusát. Már magában ebben a struktúrában megmutatkozik az *action painting* mestereinél két generációval, a *pop-art* és a *hard-edge-colour-painting* mestereinél egy generációval fiatalabb Záborszky művészetszemlélete: az a racionális szemlélet, mely a művészetet kutatásnak, experimentális folyamatok összességének tekinti. Ugyanis azáltal, hogy a struktúrában megszűnik a „primer gesztus” spontaneitása, önkifejező, szubjektív jellege, megszűnik a kötetlenség, őszinteség, kontrollnélküliség, automatizmus illúziója, megszűnik a gesztus „önfelszabadító”, önkielégítő jellege. Ezzel szemben a gesztus nyomán létrejövő vizuális fenomenén végre az lehet, ami: sajátosan szervezett, sajátos létű, sajátos jelentést manifestáló elemi vizuális jel, mely megszabadult immár a romantikus-expresszív-szubjektív önkifejezés mítoszától. Éppoly szervezhető, elemezhető, beépíthető vizuális-plasztikai jel, mint a „klasszikus” konstruktivizmus, az *op-art*, a *hard edge*, a *minimal art* stb. anyaga. Záborszky és generációja szemében az önfelszabadító, de egyben önpusztító pollocki gesztus az emberi dráma megrendítő manifestuma; ugyanakkor számukra nem adott többé a feszültségek totális kisülésének lehetősége, amint a geometria sem több a vizuális-plasztikai struktúraszervezés egyik lehetőségénél. A geometrikus jelek Záborszky sorozatain nem az „objektivitás”, kollektivitás, a nemzetközileg használható vizuális ábécé szemléletét reprezentálják, mentesek az „objektív-racionális-konstruktív” ember mítoszától. Jelentésük konkrét: az adott struktúrán belül – mindig változó pozícióban levő – szélső pólusokat testesítik meg. Egymáshoz való viszonyuk éppúgy változó, mint saját pozíciójuk önnön végső, „ideális” alakjukhoz viszonyítva – azaz a strukturálatlan gesztushoz, illetve a totális geometriai rendszerhez való viszonyuk.

Záborszky mindezzel természetesen nem akarja megfosztani a vizuális-plasztikai műalkotást a jelentés lehetőségétől. Éppen ellenkezőleg: konkretizálja a jelentést. Ha ugyanis megpróbálunk eltávolodni a könnyű elintézését jelentő hamis osztályozástól, és az azt „alátámasztó” misztifikációtól, mely a XX. századi műalkotásokat két, vagy legfeljebb három fő típusba sorolná (1. fetisisztikusan felfogott objektív, ill. „kollektív” művészet; 2. fetisisztikusan felfogott „szubjektív-individuális” művészet; 3. „korszerű szintézis”), akkor talán közelebb jutunk a vizuális-plasztikai jelentésstruktúrák konkrét értelmezéséhez. Ez természetesen történeti konkretizáció. Ennek jelentős mozzanata a közvetlen előzményekhez való viszony éppúgy, mint az adott

korszak társadalmi-tudati-szemléleti „kihívásaira” adható művészi válaszok lehetőségeinek tudatosulása. Záborszky számára számos jelenség, számos művészi megoldás (illetve ezek szemléleti alapja), ami tíz vagy húsz évvel ezelőtt reális volt, ma már nem releváns. Ezzel szemben újraértelmezhető számos mozzanat, új struktúrába szervezhető számos elem, amely korábban rétegzetlennek tűnt, felbonthatatlannak és szervezhetetlennek bizonyult. Karin Thomas a „kioltás szimbolikus aktusá”-nak nevezi ezt a jelenséget, amikor is a művész egyetlen vonással megszünteti az addig totálisan releváns, aktuális művészi szemléletrendszer, értelmezési konvenciót. Karin Thomas Rauschenbergnek egy 1953-as „akcióját” idézi, mikor az kiradirozott egy Kooning-rajzot, s ezzel alapvetően megkérdőjelezte az action painting reflektálatlan, automatizmuson alapuló szemléletét. Élesen fogalmazva azt mondhatnánk, hogy 1953 után nem létezik többé reflektálatlanság, hiszen a rauschenbergi átértelmezés dologgá, elidegenült tárggyá, individuum-közömbös mozzanattá változtatta a szubjektív akció korlátlan hitelességet élvező produktumát. 1953 után, ad absurdum élesítve a fogalmazást, a bizalmatlanság, a kételkedés lesz az alapvető befogadói attitűd az action painting alkotásaival szemben, mert végérvényesen megszűnt az addig egyetlen adekvát szemléletnek tekintett reflektálatlanság, s az automatizmus önmegváltásában nem hishetünk többé. Pollock 1956-os halála visszavonhatatlanul lezárta az individuum







automatizmusán alapuló szemlélet korszakát. Az összes utána következő művész, aki az action painting elemeit használja, tudatosan vagy öntudatlanul, de a „kioltás szimbolikus aktusá”-nak konzekvenciáit fogadja el. Ezáltal több rétegűvé válik az *informale* festői jelentésstruktúrája. S ez az a többrétegűség, mely Záborszkyt 1974–76 között készített munkáiban foglalkoztatja. Grafikai sorozatai és 1976-os nagyméretű olajképei vizuális értelmezési lehetőségeket mutatnak fel. Arra a jelentésre koncentrálnak, mely kizárólag a vizuális-plasztikai mű sajátja. Ugyanakkor mindig viszonylagos „teljességében”, az experimentális jelleg ellenére vizuális élményszinten dolgozzák fel az adott, előkészített „helyhelyzetet”, melyben Záborszky a maga számára értelmezi át az elemi gesztus és az abszolút geometria hordozta jelentést. A pontos kérdésfeltevés, az egzakt meghatározás párosul Záborszky munkáin a festői dekorativitás, a szín, a faktúra nyújtotta élményszerűséggel.

Záborszky 1976-os útja az Egyesült Államokba jelentős változást hoz festészetében. Elementáris hatást gyakorol rá mindenekelőtt Rauschenberg, valamint Jasper Johns, Lichtenstein és Warhol pop-art-ja; ugyanakkor ezt az élményt rögtön, mondhatni a „helyszínen” egybevetetheti az amerikai hard-edge-colour-painting, a minimal art, a *colour field* és a *colour space* szemléleti rendszereivel. Ebben a tényben ismét egy jellegzetes 70-es évekbeli attitűd fedezhető fel: az a sajátos „pluralizmus”, amely eleve párhuzamos alternatívák, egyaránt releváns megoldások komplex rendszerében szemléli az egyes tendenciákat. A kizárólagosság elutasítása, a nyitottság és a demisztifikáció jellemzi ezt az attitűdöt. A pop-art és a *post-painterly-abstraction* mint két alapjaiban rokon, ugyanarra a művészeti helyzetre reflektáló, párhuzamos tendencia eltérései Záborszky számára természetes, logikus jelenségek – s mint ilyenek, egyaránt továbbépíthetők.

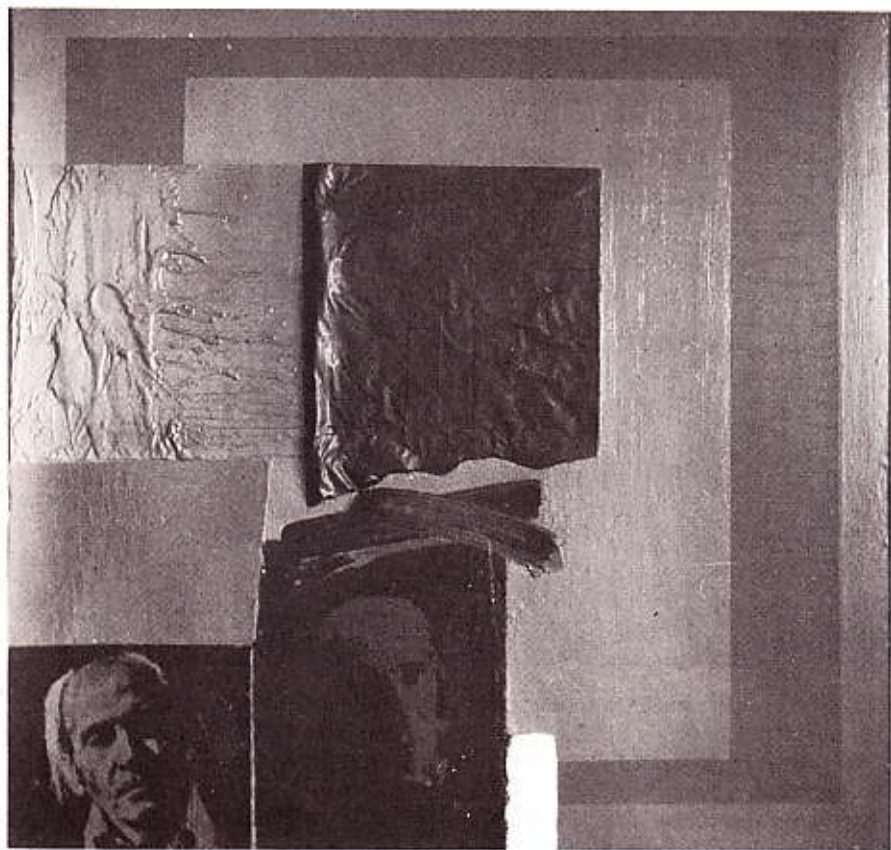
Az amerikai pop-art radikális tárgyszemlélete éppúgy, mint Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland *colour field*, illetve hard edge festészetének vizuális „tárgy”-szerűsége, fizikai konkrétsága Záborszkyt is az intenzív, direkt alakításra ösztönzi. Ez egyrészt abban jelentkezik, hogy Záborszky 1976–77-es képeinek elemei heterogenitással, agresszív, direkt, konkrét alakításukkal fokozzák a képstruktúra dinamizmusát; fokozzák a kép aktivitását, kihívó, expanzív karakterét. Másrészt a feldolgozott képi elemek köre is kiterjed: megjelenik a nagyméretű, fekete-fehér sajtófotó, illetve mindenfajta fotó, határozottan felismerhető, karakteres „fotószerűség”; s megjelenik a Stella–Noland-féle hard edge homogén színmezőkkel, élesen határolt, radikálisan síkra vonatkoztatott geometrikus formákkal való alakítása. Az előbbi sajátosság, azaz a „kihívó”, „expanzív” jelleg az eltérő vizuális közegeket felidéző elemek direkt egymásra vonatkoztatásából adódik. A belfasti terrorista benzinespalackot hajtó figurája – (fekete-fehér, nagyméretű sajtófotón) – a síkgeometrikus rendszer egy elemét „nyitja fel”, olyan jelentésekkel terhelve a struktúrát, melyek a tárgyi-dologi, illetve a politikai-szociológiai szférára utalnak, és ennek terét, a modern nagyvárosi létet idézik. Azaz a tárgyszerűség – a szociológiai szférára vonatkozó tárgyszerűség – radikálisan belép a képstruktúrába, és magával sodorja azt; mintegy a tárgyi-dologi világ – fiktív – részesévé teszi a művet.

Záborszky 1974–76 közötti munkáinak rétegzettségé mint szerkezeti alapelv 1976–77-es képein is megjelenik. Ugyanis a fotó mint egy technikai apparátust feltételező médium és a kézzel festett, vagy gipszből formázott, művesen kidolgozott faktúrák éppúgy két réteget jelentenek, mint korábbi munkáinak primer geometriai és struktúratlan gesztuselemei. Ez a többrétegűség most újabb mozzanattal bővül: a technikai médium mint szemléleti elem beépítésével. Ugyanis a fotó nem egyszerűen a technikai apparátust feltételező, mechanikus, a „spontán” emberi részvétel szerepét csökkentő mozzanatként kerül a faktúraalakításos eljárások mellé, hanem mint egy sajátos szemléletet reprezentáló mozzanat. Ez pedig a fotó „objektivitás”-mitosza, mely a fejlett ipari társadalmak technicista mitológiájának része. Záborszky ezt a megrendíthetetlen dokumentumértéket vizsgálja akkor, amikor a véletlenszerűnek tűnő, valójában kiszámítottan „spontán” ecsetnyomok, illetve faktúrák által megkísérli a fotó (és a fotószemlélet) átértelmezését. A vászon előtt álló festő egyéni-festői kézjegye, illetve



a faktúra nyomán leválik a fotóról a megtörtént esemény, dolog dokumentálásának „objektivitásillúziója”, s új közegbe kerülve a fotó nem dokumentum többé, hanem sajátos jelentésű mozzanata az intellektuális rendszernek. Olyan mozzanata, mely a fotószerűségből, azaz „tény”-szerűségből annyit őriz meg, amennyit az adott struktúra engedélyez, illetve elvisel. Záborszky Ady-kompozícióin ennek az átértelmezési folyamatnak több variációját találjuk.

E folyamat fordítottja valósul meg Záborszky azon munkáin, ahol a valószínűtlenül finom tónusok és a gipsszel mintázott felületek (drapériák) simasága, fényessége fotóhatást kelt, anélkül, hogy a festő bármilyen fotóeljárást alkalmazott volna. Ezt a bizarr, meglepő fotóhatást tudatosan erősítik például a fényes alumíniumcsavarok, melyeket Záborszky a puha redőket „megörökitő” gipszfelületbe csavar, illetve azok a fényes fehér kötelek, melyek hosszú öltésekkel „rögzítik” a faktúrákat és drapériákat. A fotó fényérzékeny felületen reprodukálja a lencse elé kerülő valóságfragmentumot. A gipsz egy az egyben leképezi, azaz önmagával, önmaga átalakulásával reprodukálja a felületével érintkező valóságfragmentumot. Amikor Záborszky színezéssel, fotóhatást utánzó finom tónusokkal még tovább erősíti a fotószerű leképezés illúzióját, s ugyanekkor a plasztikai kialakítással tudatosítja, hogy nincs leképezett (azaz ő maga állítja elő a leképezett illúzióját keltő tárgyat), ezzel a fotóval analóg, de azzal ellentétes utat jár be. Noha nincs leképezendő tárgya, nincs dokumentálandó dolog, a leképezés, a dokumentáció illúzióját keltő folyamat olyan szuggesztív hatású, hogy elhiteti a nézővel, hogy amit lát, az maga a leképezett dolog dokumentuma. Éppen azért lehet hatásos az illúzió, mert arra a szemléleti bázisra hivatkozik, amit a fotó „objektivitás”-mitoszájának nevezünk. Mindkét oldalról kiindulva a hatás lényegében ugyanaz: a fotó mint abszolút objektív dokumentáció felszámolása a kontextus átértelmezésében. Akár a fotó válik a festői alakítás tárgyává, s kerül ezáltal más értékstruktúrába, akár a tárgyformálás alkalmaz fotószerű, fotóillúziót keltő eszközöket, a festői eljárás mindkét irányból elérkezik abba a valószínűtlenül tárgyszerű, mégis megfoghatatlan, anyagszerű, mégsem valós, mégsem „igazi” közegbe, ahol a befogadó elveszti „tájékozódóképességét”, vagy legalábbis elbizonytalanodik a szemlélt „tárgy” minőségének meghatározásában. Éppen e bizonytalanság készletti intellektuális reflexióra a befogadót, készletti újra és újra szemléletének felülvizsgálására.



Legutóbbi munkáin, elsősorban szitanyomatain, visszatérni látszik az 1974–76-os sorozatok jelrendszere: a primer gesztus és a primer geometriai struktúra. Ugyanakkor egy alapvető mozzanatban az 1976–77-es munkákhoz kapcsolódnak ezek a nyomatok: a primer gesztus mesterségesen előállított, fotóeljárás útján kétszeresen áttett elemmé válik, s raszterhálózaton rajzolódik ki. Záborszky ily módon végérvényesen felszámolja a szubjektív ecsetvonás személyhez kötött jellegét: művi úton bármikor, bárki által előállítható vizuális jelként kezeli, hasonlóan a mechanikusan előállítható geometrikus elemekhez. Az egyéni gesztus technikai eljárások által való elidegenítése Lichtenstein eljárását idézi: a Hartung-kalligráfia felszabdalása, raszteres leképezése, színre bontása és két színnel való mechanikus „lenyomatása” ugyanezt a gondolatot manifesztálja; nem kevés ironikus töltéssel, ami viszont Záborszknál teljesen hiányzik. Ezt egyrészt a korszak magyarázza: míg Lichtenstein az action painting végkifejletével párhuzamosan, azzal kontrasztot alkotva, a hatvanas évek közepén készíti „Nagy festmény”-sorozatát, addig Záborszky több mint egy évtizeddel később, más pozícióból, Lichtensteinre is mint történelemre tekintve készíti szitáit. Másrészt Lichtenstein alapvetően „naív” módon viszonyul a kérdéshez, tudatosan vállalva a „dolog”-ként felfogott action painting-műalkotáshoz való „közömbösséget”; s szemléletileg nem modellszerűnek, hanem konkrétan tekinti saját művét. Záborszknál – és generációjának több más tagjánál – alapvető jellegzetesség a modellszerűség, a mesterségesen teremtett szituáció vizsgálata, az intellektuálisan felépített kísérlet. Ez a „steril” jelleg olykor – érdekes módon – sajátos esztétizálás irányába fordul, különösen rézkarcain. Ezzel részint ellensúlyozni kívánja intellektualizmusát, részint viszont a technikai eljárások sajátosságait, „melléktermékeit” kívánja kibontakoztatni. Ebből adódik a modellszerűséggel ritkán együttjáró dekorativitás, a konkrét vizuális élmény dekoratív értelmezése.

*Hegyí Loránd*