

A nyerő stratégia

Fuzionista kollázs Ázbej Kristóf művészetéről

Életrajzi absztrakt

Ázbej Kristóf 1953-ban született Budapesten, erdélyi örömmény gyökerű polgári család sarjaként. Anyai dédapja a Stieber-féle Építési és Ipari Rt. tulajdonosa, nagy méretű csiszolókorongok és vasszerkezetek gyártásával foglalkozott, részt vett a lebombázott Margit híd és a Bazilika kupolájának újjáépítésében. Édesapja Ázbej Sándor (1913–1998) építész mérnök, akinek kiemelkedő munkái közül a Pesti Magyar Színház és az 1972-ben átadott algíri Olimpiai Stadion tervezését érdemes megemlíteni. Nagybátyja Ázbej Imre (1901–198?), Aba-Novák Vilmos egyik közvetlen munkatársa, festőművész volt. Ázbej

Kristóf alap-, közép- és felsőfokú iskoláit Budapesten, Algériában, Budapesten és Párizsban végezte. Munkái 1973 óta jelennek meg kiadványokban és kiállításokon. 1975-től Franciaországban (Párizsban) él, majd 1981-ben a Párizstól két kilométerre fekvő Bagneux városában telepedik le, ahol 1984-ben létrehozza a Musée X-Point-Zéro Grotto One Galériát, amelynek falaira 1981 és 1996 között egy ötvenkét négyzetméter felületű egybefüggő, „időkapszula” típusú óriáskollázst készít. A körkép folytatására meg-megújuló, táguló jelleggel dolgozza ki *Az emberi kaland nagy fala* és *A városi memóriagyorsító alagutak* című projekteket. 1997-ben megbízást kap a francia kormány Jean-Jacques Aillagon vezette 2000-es millen-



Ázbej Kristóf:
Az emberi kaland nagy fala (térképe), 1981–1996/2016, kétoldalas kollázs, Franciaországban készült kollázsfallal 1:1 arányban felépített másának részlete © Ázbej Kristóf

niumi emlékbizottságától a szellemiségében a bagneux-i kollázsfalhoz hasonló, nagy volumenű enciklopédikus emlékmű elkészítésére, amelynek építészeti látványtervét édesapja, Ázbej Sándor készíti (*Hari Seldon Labirintus*). Az ötletes alkotás, amely „egy ötvenhét monolitikus tömbből álló labirintus, több nézőpontból referál az emberi kultúrára, annak fejlődésére, mai, modern korunkat jellemző elemeire (science fiction, QR-kód), nem valósult meg”.¹ Tehát az ezredforduló évei alatt és utána, egészen napjainkig az *Üzenet a földnek – Catukal-kód és a Hari Seldon Labirintus; Eulogium Memorabilia (Képsűrítmények – Mű és művészeti koncepció); Szinergia – Kollaboratív tervezés és művészeti erőösszpontosítás; Az emberi kaland nagytérképe – A magyar kultúra szegmense (üzenőfala)* munkacímeken futó, komplex építészeti és filmművészeti elképzeléseket is magába foglaló művészeti projektek fejlesztésén dolgozik. Közben 2008-ban egy ma már több száz portréból álló, digitális eszközökkel létrehozott festménysorozatot kezd el, amellyel egy alapvetően új (óriáskollázsának szellemi tapasztalatain nyugvó) formanyelv alapjait teremti meg. Ehhez kapcsolódóan 2011-ben angol nyelven megfogalmazza *A nyerő stratégia* fuzionista kiáltványának első változatát, amellyel megalapítja a fuzionizmus nemzetközi irányzatát. Ennek a nem analóg, az emberiség kimeríthetetlen képző- és fotóművészeti kincsestárából szubjektíve válogató, a kiemelt motívumokat „digitális festőtégelyeiben” összeházasító, kizárólag számítógépes grafikai programokkal létrehozott festészeti programnak jelen pillanatban ő az egyetlen hiteles, megkerülhetetlen képviselője. Ázbej Kristóf 2010 óta kétlaki életet él: hol Franciaországban, hol Magyarországon tartózkodik.

Az óriáskollázs Bagneux-ben

Ezt a műalkotást úgy kell elképzelnünk, mint egy több tízezer képből álló, mozaikszerűen szerkesztett panoramikus körképet, amely többek között magába foglalja a kollázsstechnika és a montázsszemlélet több évszázados fejlődésének történetét és tapasztalatait is.

A nagy tekintélynek örvendő, sokak által tisztelt, a kortárs alkotásokban mindig a szokatlant, az újat, az egyedülállót, az előremutatót, az addig „soha nem látott” különösséget kereső (sajnos idén elhunyt) Beke László (1944–2022) művészettörténész – aki már a 70-es évek elejéről ismerte témánk főszereplőjét a Fiaatal Művészek Klubjából – a sors „véletlen” játékaént 2010 körül Ázbej Kristóf bagneux-i lakásában szállt meg egyik francia-

országi útja során. Az itt látható lakáskollázs olyannyira felkeltette Beke figyelmét, hogy pár évvel később, művészi hazatelepése után közösen elindítottak egy projektet az óriáskollázs Magyarországra telepítése érdekében. Így 2012. október 14-én javaslatot nyújtottak be Beke László aláírásával a Vasarely Múzeumnak a bagneux-i óriáskollázs hazahozatalára és annak egy kiállításon történő bemutatására *Képsűrítmények – Az emberi kaland nagy fala* címmel. A Szépművészeti Múzeum részéről felmerült az igény, hogy a tervet alaposabban indokolják meg a kollázs művészettörténeti és kulturális örökségi jelentősége szempontjából. (Ebben a levélben Beke László a magyar kormányzat folyamatosan megújított, a külföldre került „hungaricumok” hazahozataláért folytatott törekvéseire is hivatkozik.) A következő részben ebből az iratból, értékes logikai érveléséből fakadóan, többször is idézek.

A gigamű technikai leírása

„Ázbej Kristóf magyar művész 1975-ben vándorolt ki Franciaországba és telepedett le a Párizs környéki Bagneux, 16. rue des Bas-Coquarts cím alatti lakásba. A beköltözés óta eltelt időszakban az ingatlan lakóhelyiségeinek minden falát gyakorlatilag a padlótól a mennyezetig folyamatosan »betapétázta« újságokból, könyvekből, katalógusokból, albumokból és lexikonokból kivett színes és fekete-fehér kivágásokkal, képeslapokkal, bélyegsorozatokkal, fotókkal, művészbaráitól kapott eredeti alkotásokkal, és még sorolhatnánk. Irodalmi szövegrészletek, partitúrák és tudományos képletek egészítik ki a korokon és kultúrákon átívelő monumentális képi együttest.”²

Az óriáskollázs tartalmi összetevői, művészettörténeti előzményei és párhuzamai

„A kaleidoszkopikus kollázs-együttes, összegző szándéka mellett mindenekelőtt grandiózus kordokumentum a XX. század 1968 utáni periódusának eseményeiről és kultúrájáról. Az időszak körülbelül megfelel a francia Nouveaux Réalistes működési idejének, annál is inkább, mert ez a művészcsoport (Yves Klein, Arman, Spoerri, Rotella stb., Pierre Restany vezetésével) a »francia pop art« szellemében maga is hasonló ikonográfiát alakított ki a pop- és rockzene, az úrkutatás, a diplomácia, a háborús feszültségek, a diákmozgalmak, a sztárok élete dokumentálásával. Ugyancsak az »újrealisták« figyeltek fel a városi plakátkultúra sajátosságaira, amikor létrehozták a »déchirure« [szakadás, szakítás; déchirer: szét-, el-, leszakít,

¹ Erre hívja fel a figyelmet FEKETE Szilvia: *Valami más = Élet és Irodalom*, 2016. augusztus 19., 22.

² BEKE László: *Dr. Geskó Judit osztályvezető asszony részére*. Tárgy: Á. K. bagneux-i óriáskollázsának hazahozatala és budapesti bemutatása. Levélmásolat. Bp., Szépművészeti Múzeum, 1800 utáni gyűjtemény.



darabokra tép] műfaját, amely az utcáról gyűjtött plakát-
rétegeket egyfajta nagyvárosi folklórként, »palimpszeszt«
ként rögzítette. Ez az analógia már csak azért is érvényes
Ázbej műve esetében, mert több helyen ő is egymásra ré-
tegezte a ragasztásokat, egyéni kompozíciós szabályoknak
megfelelően, sajátos konceptuális jelentésrétegeket, »idő-
és képsűrítvényeket« hozott létre.³

„Maga a művész a kollázsfall elvét a bayeux-i falikárpit-
hoz hasonlítja, amivel a mű narrativitását, krónika-jellegét
akarja hangsúlyozni.⁴ De a történeti analógiák sorát tet-

szés szerint sokasíthatjuk, ha a vizuális kultúra és a kul-
turális antropológia, vagy a médiumsociológia szem-
pontjait is bevonjuk az érdeklődésbe. Az előzmények
közé tartoznak a középkori falfestmények, a nagy szár-
nyasoltárok [ortodox ikonok] történeteket elbeszélő kép-
táblái, a pozsonyi Városi Múzeum rokokó termeinek
»képfalai«, a XIX. századi Európában népszerű körkép-
festészet vagy a XX. század »klasszikus« magánmitoló-
giái, a »Facteur Cheval« kastélya,⁵ a kubista vagy Allan
Kaprow-i kollázsok, environmentek és asszablázsok,

Ázbej Kristóf:
Az emberi
kaland nagy
fala (térképe),
részlet,
1981–1996/2016,
kétoldalas kollázs,
Franciaországban
készült kollázsfall
1:1 arányban
felépített
másának részlete
© Ázbej Kristóf

³ Uo.

⁴ A világ talán leghíresebb falikárpitja. A több mint hetven méter hosz-
szú, fél méter széles, gyapjúfonallal hímzett szőnyeg 1067 és 1077
között készült. Ma már ereklye, amely Angliának Hódító Vilmos és a
normannok általi meghódítását ötvennyolc képben meséli el.

⁵ Az elnevezéssel kapcsolatban lásd az *Ellenvilág (Egy postás kastélya)*
című írást: „A »látomásos« művészek provokatív kertjeinek külső
formája a kegyhelyekre jellemző (grotta, kápolna) kialakítástól kezdve
a sajátosan mai »Kunst- und Wunderkammereken« át a fantasztikus
palotákig és gigantikus szoborkompozíciókig terjed. Legismertebb
közülük a »Palais Idéal«, Ferdinand (»Facteur« [Postás]) Cheval,
autodidakta művész 1879-től 1912-ig épített Hauterives-i kertje, me-
lyet Niki de Saint Phalle, »fantáziája, líraisága és fanatizmusa miatt«
egyik legfontosabb előképének tekint, de amely meghökkenítő, non-
konform szépségével már a szürrealistákra, elsősorban André Bre-
tonra is nagy hatást gyakorolt. Breton a talált tárgyak alkalmazásának
képeletet felszabadító hatását, az álmok és a tudatalatti irányította
művészi kreativitást tartotta Cheval művészi erőneinek. Betonból
és »kiválasztott« (talált) kövekből épített óriási kerti szentélyhez ha-
sonló palotája, ökömenikus szimbólumrendszerével és hatalmas, en-
ciklopédikus természeti kuriózum-gyűjteményével (amely kagylók,
kőzetek mellett betonból öntött állatok tömegét jelenti) az elveszett
Éden rekonstruálására tesz kísérletet.”

https://trip.blog.hu/2007/03/11/le_palais_ideal_du_facteur_cheval

A kunst- és wunderkammerekkel kapcsolatban lásd Frazon Zsófia
cikkét: „A világról alkotott tudományos képzetek, tapasztalatok, tárgyak
és következtetések rendszerezésére és bemutatására a XVI–XVII. szá-
zadban leginkább egy külön kis szobácska, vagy egy csinos kis szek-
rény szolgált. A ma egzotikus jelzővel körülrható, nyelvterületenként
változó elnevezésű »házi univerzum« (curiosity cabinet, Kunstkam-
mer, Kunstschränk, Wunderkammer, Kuriositátkabinett, Raritát-
kabinett, studiolo stb.) rekeszeiben és fiókjában a legkülönfélébb
összetevők és formák, természeti képződmények és emberi alkotások
sorakoztak egymás mellett, sajátosan esztétizált rendben. A világ al-
kotóelemeinek gyűjtése, osztályozása és bemutatása során a termé-
szet és a kultúra játékos megmunkálásából származó tudás szervesen
kapcsolódott össze a bemutatás intézményesült formájával: a speciá-
lis tároló szekrénnel. A Kunstkammer mint a tudományos gondol-
kodás egyik első »múzeumközeli« élménye a »létezők« különböző
elemeit – természetet (natura) és művészetet (ars), tudományt és
esztétikát, teóriát és praxist, matematikát és misztikát – billesztette
egymás mellé. A kisebb-nagyobb szeparált rekeszekben és fiókokban
megbúvó tárgyakból éppúgy kiolvasható a világ egy lehetséges ke-
resztmetszete, mint a gyűjtő pillanatnyi tudása, világlátása. A prezen-
táció lényege a vizuális megfeleltetés, az asszociációs hidak építése,



Ázbej Kristóf:
Az emberi
kaland nagy
fala (térképe),
részlet,
1981–1996/2016,
kétoldalas kollázs,
Franciaországban
készült kollázsfallal
1:1 arányban
felépített
másának részlete
© Ázbej Kristóf

Arman [kompressziói] és César akkumulációi vagy Kurt Schwitters többször is felépített és újabban rekonstruált »Merzbau«-ja. Az art brut vagy az outsider-art teljesítményei újabb impulzusokat adnak az ilyen irányú érdeklődésnek (»pin up girl«-ökkel dekorált üzemi öltözőszekrények, kamion-vezetőfülkék stb.).⁶

További párhuzamok (kiegészítések)

Említésre méltó Saul Steinberg (1914–1999) román származású amerikai művész, az 1958-as világkiállításra készült, 2013-ban újra bemutatott *The Americans* című, monumentális falfestmény-kollázs, amely az amerikai hétköznapi panorámáját mutatja be a metropolisztól a csendes „tanyavárosi” idillig. (Valószínű, hogy ő az ötletadó gazdája Ázbej későbbi *Tájkép Lamborghini-nivel* című fuzionista sorozatának is, tudniillik Steinberg készített hasonló témájú képet, képeket is [*Car in Landscape*, 1954, tus, toll, vízfesték].)

Később Beke László egy 2016-ban kelt írásában az Ázbej-féle óriáskollázs művelődéstörténeti jelentőségét még tovább árnyalja. „A bagneux-i lakás a legtermészetesebben illeszkedik bele abba a művészettörténeti folya-

matba, mely valahol Altamirában vagy Lascaux-ban kezdődött, a mai showroomoknál vagy livingarchive-oknál tart, és még nem ért véget. Az egyik lényeg a festett vagy képekkel ellátott fal, legyen az grotta, sírkamra vagy kápolna. A másik két lényeg a képes történet és a képgyűjtemény.”⁷ De Beke a kortár művészettörténeti párhuzamok tárházát is bővíti. A régebben leírtakon túl hivatkozik még az „antropológiai szemléletet iniciáló építményekre és gyűjtésekre. Például Aby Warburg *Mnemosyne* albumára, Gerhard Richter⁸ vagy Ad Reinhardt fotóalbumaira; Harald Szeemann *Museum der Obsessionen* című munkájára (Merve Verlag, Berlin, 1981); az olyan művészgyűjteményekre, mint amilyenek Anna Oppermann cédulainstallációi; azután Ben Vautier „butikjára” [*A szoba*] Nizzában; az „újrealisták” tárgy- és szeméthalmozásaira; az amerikai Robert Rauschenberg kollázsfestményeire; Daniel Spoerri „vacsoraasztal rögzítéseire”. Az „affisztáknak” [plakátosoknak] nevezett művészek (François Dufrêne, Raymond Hains, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella, Gerard Deschamps) eljárásaira: „akik látszólag fordítva járnak el, mint Ázbej, mert letélik a párizsi utcák falain néha több centis rétegben is lerakódó plakátokat. Az egymásra rétegződő feliratok és képek eszünkbe juttatják a »palimp-

a határok közötti átjárás megteremtése, végül a »rend« láthatóvá és poétikussá tétele volt.” FRAZON Zsófia: *Dialógus és ironia a kincseszekrényben. Curiosity Cabinet. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem hallgatóinak „kincseszekrénye”*. Műcsarnok, Budapest, 2007. június 22–24. = *Balkon*, 2007, 7–8. sz.

http://www.balkon.hu/archiv/2007/2007_7_8/17mome.html

6 BEKE: i. m.

7 BEKE László: *Palimpszeszt és montázs. Ázbej Kristóf. Műcsarnok*, 2016. VII. 27. – IX. 11. = *Új Művészet*, 2016, 8. sz., 38.

8 Gerhard Richter *Atlas* (1962–2013) című munkájáról van szó. Richter *Atlasza*: fényképek, újságkivágások és vázlatok gyűjteménye, amelyet a művész az 1960-as évek közepe óta szerel össze. Néhány évvel később Richter elkezdte laza papírlapokra rendezni az anyagokat. Jelenleg 802 lapból áll.

szeszt« fogalmát, mégpedig több értelemben. Az újabb és újabb rétegek szó szerint »felülírják« egymást (emlékeztetnék arra, hogy ez a szó viszonylag új keletű, alig néhány évtized óta van forgalomban), és leolvasható róluk a »patinásodás«, a »történelem vasfoga«. Másfelől történeti kutatásra tanít bennünket a kodikológia: az egymásra ragasztott kódexlapok óvatos lefejtésével újabb és újabb bejegyzésekre bukkanhatunk.⁹

A további leírásban Beke László professzor annyira szakaszerű, hogy muszáj teljes egészében idéznem őt: „A ragasztás franciául kollázs, az előbb említett »déchirure« a letépés vagy leszakítás, Wolf Vostellnél »dé/collage«, a kollázs ellentéte – nála azért is, mert ő a közlekedéssel is foglalkozott, és a dekollázs repülési műszo a gép felszállására (elszakadás a földtől). A bagneux-i együttes nemcsak kollázs, hanem montázs is – ez a két fogalom, illetve technika már a kubizmus táján összekeveredik. A »montázs« szó eredetileg összeszerelést, összerakást jelent, és ugyanúgy ragasztva van, mint a kollázs. De a fotómontáztól eltérően a filmmontázs időbeli egymásutániságot jelöl ki, és magyarul inkább »vágás«-nak mondjuk. Erdély Miklószé az érdem, hogy *Montázs-éhség* című tanulmányában (*Valóság*, 1966, 4. sz.) felfedezte, hogy éppen az 1960-as és 1970-es években újraéledt a műfaj a legkülönbözőbb területeken (a költészetben, a képregényben, a zenében, a hangjátékban és az építészetben is), mégpedig a részek radikális ütköztetése értelmében. [...] Az a montázs vagy kollázs, melyet Ázbej is alkalmaz, a nemzetközi pop art térhódításával rokon. Végül is a francia újrealizmus hasonló érdeklődéssel fordult a fogyasztói tárgyi világ, a kommersz ízlés, a köznapi kultúra felé. [...] A kor divatos képes újságai, a *Time* magazin, a *Vogue* vagy a *Paris Match*, Ázbej forrásai, ugyanerről a stílusról tanúskodnak.”¹⁰

Beke László Ázbej óriáskollázsával kapcsolatos „szel-lemtörténeti” levezetése is példaértékű: „időközben átéljük a rendszerváltást, a posztmodern beköszöntését, és észre sem vesszük, hogy elhagytuk a művészettörténetet, és megérkezünk a vizuális és kulturális antropológia, a kultúratudomány területére, ahol egy tárgy vagy vizuális jelenség »ugyanannyit ér«, mint egy műalkotás. A »High

and Low« kultúra összeér. Vizsgálódók a gyufacímke- és sörlátét-gyűjtemények, a néprajzi tárgyak vagy az olyan képkivágások, melyeket összegyűjtjük, Erdély István (Erván) minden dátum vagy képaláírás mellőzésével fűzött össze kötetekbe. Ekkortájt nyílt meg Párizsban a Musée Quai Branly, a világ egyik első újantropológiai múzeuma, melyben a néprajz, a művészet és a nem művészet szerencsésen találkozni tudott.”¹¹

Az óriáskollázs hazahozatala

Ázbej Kristóf bagneux-i kollázsfalának levételéhez, hazahozatalához és újbóli összerakásához Menráth Péter főrestaurátor-művész készített szakvéleményt és költségvetési tervezetet, amely többek között igen hasznos információkat őrzött meg számunkra a mű készítése technikájáról és anyagairól.¹² A bontást Sajnovits Péter restaurátorművész végezte. A mű 2014-ben, az Emberi Erőforrások Minisztériuma és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával került Magyarországra. 2015-ben történt a restaurálása, és 2016-ban az 1:1 arányban felépített mását először a Múcsarnokban, majd az Art Market Budapest rendezvényén, 2017-ben pedig a REÖK-palotában állították ki. Tehát a mű keletkezése és hazaszállítása közt eltelt idő: harmincöt év!

Az óriáskollázs egyéb összefüggései, tulajdonságai és elnevezései

[Abafáy-] Deák Csillag író (művészeti író) így értekezik a Múcsarnokban bemutatott műről: „a képfelületen ott az intimitás, a családi, baráti képek szervesen beépülnek a kollázsba, egy-egy téma egységet alkot, szinte spirálszerűen kanyarog, bevon, de nem húz a mélybe, inkább emelkedünk általa. Ornamentek adják a szerkezetet, hullámzást hozva létre a képrengetőben, nem káprázik a szemünk a képmozaik láttán, még akkor sem, ha több négyzetméteres falat fog be a tekintetünk egy pillantással. Mintha egy ikonra, mappára, QR-kódra kattintanánk, adatok tömkelege jön felénk. [...] Az emberi arc, az emberi test kerül előtérbe, a szépség és annak ezernyi for-

⁹ BEKE: i. m. (2016), 38.

¹⁰ Uo., 38–39.

¹¹ Uo., 39.

¹² Idézem őt: „A több éven keresztül készült kollázs egymás mellé és fölé épített rétegei úgy a falhoz, mint a különböző nagyságú négyzetes formájú darabok egymáshoz is csak pontszerűen, illetve a sarkok felé csikokban elhúzva – tubusból kinyomott ragasztóval – vannak rögzítve. Közvetlenül a többrétegű, glettel, illetve festett falra ragasztott képanyag összterülete körülbelül 40 m². Ezen kívül egy 12 m² területnyi rész a falra kasírozott vászonra van, a leírt módon ragasztva. Az egyes elemek papíránya és vastagsága igen eltérő, ennek megfelelően a kollázs úgynevezett önmegtartó képessége is helyenként

igen változó. [...] A közepes megtartású vegyes papírányagot figyelembe véve javasolom, hogy az egyben leválasztandó rész területi nagysága ne haladja meg az 1 m²-t. Technikailag ez azt jelenti, hogy függőleges és vízszintes irányban 1 × 1 méteres darabokra kell a kollázt felvágni úgy, hogy azzal egyúttal a glettreteget is átvágjuk. Ezután egy rugalmas hosszú késsel oldalról a ragasztó alá nyúlva a glettelésnél választjuk le a darabokat. [...] Az egyenes oldalú, derékszögű elemekből felépülő kollázsnak eleve van egy függőleges és vízszintes osztottsága. Másrészt az egyenes vágási vonal mentén a részek újra pontosan összeállíthatóak lesznek.” MENRÁTH Péter: *Szakvélemény és költségvetési tervezet*. Levélmásolat. Bp., 2013. április 8., nyomtatott másolat a művész archívumából.



Ázbej Kristóf:
A bagneux-i
 (Párizs
 környéki)
 lakásgaléria,
 1981–1996,
 3D vizualizáció
 (Vision
 Graphics Kft.)
 © Ázbej Kristóf

mája, alakja. A humanizmus, a kultúra újrafelfedezése a popkultúrában, a pop-artban. [...] A bagneux-i körkép időkapszula és palimpszeszt is, nyitott rendszerű, lezáratlan, számtalan kijáráttal és útvesztővel.”¹³

Kölüs Lajos író (művészeti író, közgazdász, szociológus, Deák Csillag rendszeres társszerzője) ilyen szavakkal, fogalmakkal és hasonlatokkal jellemzi *Az emberi kaland nagy falát*: „az óriáskollázs egyetemes, ugyanakkor egy adott kor lenyomata is”; „vízfilm is, folytonos zuhatagia nem engedi, hogy egyetlen pillantással felfogjuk, mit is látunk”; „tanulás is a képek nézése, hogy felfogjuk, megértsük, mit is jelent az információ, az élet, az emberi tudás”; „életfaként, világfaként is funkcionál”.¹⁴

Deák Csillag és Kölüs Lajos *Az emberi kaland nagytérképe – Beszélgetés Ázbej Kristóffal* című riportjában¹⁵ a művész utal azokra a szellemi áramlatokra is, amelyeket elsősorban a barátai révén jutottak el hozzá Amerikából, könyvek, albumok, folyóiratok formájában, és ezek közül kiemeli: a 60-as évek ellenkultúrájából kinövő New Age mozgalmat; a kibontakozó amerikai Pro-Space Movementet; az információs társadalommá válás vízióinak első komolyabb megnyilvánulásait. (Hozzá kell tennünk, hogy az elektronikus kommunikációs technológiák fejlődésének következményeként a világ olyan mértékben válik összekötötté, „kicsivé”, mint egy falu. Tudniillik Marshall McLuhan használja először a globális falu kife-

jezést *A Gutenberg-galaxis* című könyvében.) De Ázbej idesorolja Buckminster Fuller holisztikus jövőelméleteit, a Föld-űrhajó (s nyugodtan ehhez varrhatjuk a kérész-életűsítés, a szinenergetika és a geodéziai kupola) elméleti és gyakorlati modelljeit is vagy James Lovelock és Lynn Margulis ezekben az években kidolgozott homeosztatis Gaia-hipotézisét, Gaia-teóriáját, a holisztikus környezettudatos gondolkodás és viselkedés megjelenését.

A beszélgetésből továbbá az is kiderül, hogy a bagneux-i vállalkozás az idő előrehaladtával hármaskörűt öltött magára. Ugyanis Ázbej és barátai először csak egy kulturális tudásközpontra gondoltak (ennek szellemében megalakították a Spiralsy-8 Society nonprofit szervezetet. Tehát kezdetben mintegy faliújságszerűen kerültek fel a falakra a fontosnak gondolt cikkek, képek, kivágatok stb. A 90-es évektől azonban a faliújságszerű képreneteg már egyre inkább olyan műalkotásként kezdett viselkedni, amelynek kifejezetten esztétikai (vagy másként: vizuális) tulajdonságai vannak. Ettől kezdve az ötletgazda szemében a kollázsfal gigantikus kortárs műalkotássá változott. S az időközben Musée X-Point-Zéro Grotto One Galériának elnevezett hely kiállítóhelyként is működött.

Nátyi Róbert, a kiválóan alapos és felkészült művészettörténész a szegedi REÖK palotában a 2017-ben kiállított óriáskollázzsal kapcsolatban a következőket tartotta érdemesnek megjegyezni *Szubjektív enciklopédizmus*

¹³ DEÁK Csillag: *Vizuális történelem, Ázbej & Ázbej / Algír – Budapest – Párizs. Műcsarnok, 2016. 07. 27.* = *Új Művészet Online*, 2016. szeptember 11. (nyomatott másolat a művész archívumából)

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

– *Ázbej Kristóf installációja a REÖK-ben* című, az eddigieket nagyszerűen kiegészítő tanulmányában.¹⁶ Többek között megállapítja, hogy Ázbej számára a fontos alkotások reprodukciói mellett művészek, tudósok, költők, írók és az akkor népszerű együttesek, popzenészek képei is felerősültek a falakra, s az egész úgy működik, mint egy jellegzetes, izgalmas korszaknak a kollektív emlékezete. Az installáció külső falán körbefutó fekete mondatzalag hirdeti a grandiózus mű különböző címeit, elnevezéseit, jelentésrétegeit: „*A Memory Motel (Emlékezet motel)* elnevezés utal a projekt hétköznapi, használati jellegére, hiszen több mint negyedszázadon keresztül a művész barátainak, ismerőseinek, kollégáinak, számos Párizsba vetődő hazánkfiának adott vendégszállást a kétszobás apartman. *A The Big Memory Generator (A nagy memória generátor)* cím szintén az emlékezet, emlékezés funkcióját idézi fel a mű kapcsán, amely tulajdonképpen mára a több évtized alatt készült művészi processzus emlékművévé is vált. Az alkotás következő értelmezési tartományát a latin *Eulogium memorabilia* elnevezés árnyalja. Az *emlékezetes események dicsőítése* cím pontosan határozza meg a képgyűjtemény funkcióját. Így vált az alkotás tiszteletadássá a kultúra meghatározó alkotói, illetve alkotásai előtt. A következő titulus, a *Musée X-Point-Zéro*, a projekt múzeumi, gyűjteményi jellegére utal, de talán André Malraux képzeletbeli múzeum koncepciója is befolyásolta születését. »A múzeum szükségszerűen hiányos. Ismereteink szélesebb terjedelműek, mint múzeumaink. [...] Ott, ahol a műtárgynak nincs más funkciója, mint hogy műtárgy legyen, egy olyan korban, melyben a világművészet felkutatása folyamatban van, ily sok műremeknek az a gyűjteménye, amelyből annyi műrekek hiányzik, felidézi a lélekben az összes műrekeket« – állította Malraux a XX. század közepén.¹⁷ „A címek között a *Big data science* elnevezés is erre utal. Az internet, korábban elképzelhetetlenül hatalmasra bővített virtuális képtárai, gyűjteményei tulajdonképpen ennek a malraux-i gondolatnak megvalósulásaiaként is értelmezhetők. Felismerhető a hasonlóság a francia *Enciklopédia* szerkesztőinek elveivel, amely a brit filozófus Francis Bacon (1561–1626) tudományos rendszerében nyert először megfogalmazást: az emlékezés, az értelem és a képzelet szerepéről. A művész ezt azzal egészíti ki, hogy az enciklopédikus jelleg mellett a szubjektivitást, illetve a szabad válogatás lehetőségét hangsúlyozza. Ezen az úton jutott el a szubjektív enciklopédizmus (*Encyclopedism subjective*) fogalmához.¹⁸

„Ázbej Kristóf óriás kollázsa számos szalon kapcsolódik a tradícióhoz, a művészettörténeti hagyományhoz. Mintegy modernkori Noé bárkája gyűjti egybe a 80-as, 90-es évtized képi toposzainak, ikonikus alkotásainak, az emberiség szellemi produkcióinak ábrázolásait [is].¹⁹

„Ázbej kollázsán a kulturális emlékezet megidézésének nagy kalandja elevenedik meg szemünk előtt. A kiváló művészettörténész, a kultúratudomány nagy tudósa Aby Warburg (1866–1929) *Mnémoszüné* sorozatában, amely Warburg halála miatt töredékes maradt, megkísérelte a kollektív tudat képi formáit, egyfajta hatalmas enciklopédikus munkában, tulajdonképpen az emlékezés atlaszában rendszerezni. Ázbejnél is fontos szempont a rendszerezés igénye, hiszen bármennyire is esetlegesnek tűnik első látásra a képek sűrű szövedéke, a figyelmes szemlélő nemsokára fölfedezheti, hogy bizony van rendszer az ábrázolásokban. Egyrészt, mint monumentális méretű alkotás, kompozíciós egységekből, panelekből épül fel, ahol a képszerkesztés általános kompozíciós szabályai érvényesülnek. Ezek a részek, mint egy a végtelenségig fejleszthető nagy, pazar szöttek darabjai [erre utal a gigakollázs alapvetően vízszintes-függőleges szerkezete is] illeszkednek be a megakompozícióba. [...] Másrészt, tematikai egységek is fölfedezhetők a végtelen szálon összefüggő rendszerben (zenei témák, politikai, történelmi, kulturális, képzőművészeti hagyományok, grand art, populáris kultúra, mainstream tendenciák, korszakok, stílusok stb.) a türelmesen vizsgálódó szem előtt.²⁰

„Az alapszöveget a művészettörténet ikonikus, kanonizált festményeinek a hálózata adja, melyben a klasszikus művészet darabjai mellett, a modern és a kortárs művészet fontos művei éppúgy megjelennek. A hasonlat nem véletlen, hiszen a színes fotográfiák rendszerré összeállva távolról szemlélve egy hatalmas méretű, színes, szemképrázatúan dekoratív faliszőnyeg vagy kárpit hatását keltik. A különbség mindösszesen annyi, hogy ennek a struktúrának nem kizárólag egyetlen nézetből olvasható felszíne, hanem egymásra halmozódó rétegei is vannak. Ahogyan az alkotás készítése közben a vizuális kultúra, a zenei, irodalmi divatok folyamatosan feltorlódva követték egymást és átalakultak, úgy az azokat megjelenítő képek is évről évre egymásra rétegződve kerültek a falakra. Az új illusztrációk eltakarták, befedték a régieket, amelyek most így nem láthatók, de mégis csak a mű részét képezik, tovább gazdagítva annak komplex tartalmait, következésképpen az egymást fedő rétegek az idő rétegeiként értelmezhetők.²¹

Ázbej Kristóf:
Kettesben,
2018,
digitális
kollázs/montázs,
© Ázbej Kristóf

¹⁶ NÁTYI Róbert: *Szubjektív enciklopédizmus. Ázbej Kristóf installációja a REÖK-ben* = *tiszatajonline.hu*, 2017. április 24. <https://tiszatajonline.hu/kep-zomuveszet/szubjektiv-enciklopedizmus/>

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

²¹ Uo.



„A múzeumi festménykiállításokkal ellentétben, ebben a mennyiségben bemutatott képek tömény halmazában a prioritások eltűnnek, a kanonizált vagy mainstream alkotások beleolvadnak környezetükbe. Ázbej munkája által tudatosodhat a nézőben, hogy a kultúra, az emberi szellem tevékenységei nem lineáris folyamatok, ahogyan azok például a könyvekben rögzítve vannak, hanem olyan bonyolult rendszer, melyben minden elem mindennel összefügg.”²² (Nem más ez, mint a horror vacui elve, ahol minden, üresnek mutatkozó hely idővel kitöltődik, azaz minden, ami lehetséges: megvalósul. Lásd később az Ázbej-féle fuzionizmus elméletét és a *Nyerő stratégia* című kiáltványát, valamint Teilhard de Chardin „a teremtő egyesülés” elméletét.)

„Ázbej Kristóf óriás kollázsa, sziporkázóan színes kaleidoszkópként [!], összetett tartalmával a közelmúlt, távoli múlt és a jelen összekapcsolásával, a merev stílárís, kulturális stb. határok eltüntetésével, összemosásával lényegében az emberi kaland nagy térképének emlékművévé vált.”²³

A nyerő stratégia és a fuzionista festészeti kísérlet

Ázbej Kristóf *A nyerő stratégia* című, a fuzionizmus ideológiáját népszerűsítő kiáltványának egyik korai változatában, amelyet kifejezetten a jövő számára fogalmaz meg mint együttműködési alapállást és energiafelszabadító művészettechnikai magatartást, a következő fogalmakkal, hasonlatokkal és metaforákkal él: az egész több, mint a részek egysége. A fuzionizmus korokat és kultúrákat összekötő játék. A legjobb összetevők keveredése a legjobb összetevőkkel. A fúzió az Univerzum, az emberiség, a jövő és a művészet örök energiaforrása, amely átlekkesíti a bolygót, és vidámabbá teszi a világegyetemet. A szépség az új testvériség közösségi nyelve, amely megmentheti a Földet.

El kell ismerni, hogy ez a kollaborációs és fúziós szövetségeket és szövetségeket kereső, elsősorban az esztétikai értékekre összpontosító kifejezési nyelv és szinergiacentrikus szemléletmód mint program, egyrészt egy hallatlanul izgalmas, valamint rendkívül aktuális, illetve filozofikus felvetése a „hogyan tovább festészet” kérdésének. Másrészt merész és bátor maga a személyes tett is, hogy egy alkotó „digitális festőtégelyében” keveri ki, vegyíti össze, használja fel a művésztörténet ismert vagy ismeretlen életműveinek egyes alkotásait, illetve azok szubjektíve kiemelt részleteit, színeit és formáit valami új létrehozása érdekében. Harmadrészt valóban meglepő az a hallatlanul érzékeny, egyszerre nyílt és rejtett összefüggéseket hordozó esztétikai, lelki, szellemi minőség, amellyel

Ázbej elkápráztat bennünket. Negyedrészt az sem mellékes tényező, hogy a kizárólag számítógépes eszközökkel mintegy digitális alkímistaként összemontázsolt, összekollázsolt műveit kizárólag az egyesek és nullák birodalmában, CD- és DVD-lemezek, memóriakártyák és külső winchesterek „fájl-piramisaiban” tárolja, s esetenként limitált példányszámú, kis vagy nagy méretű egyedi alkotásokként, vagyis művészpapírra vagy művészvászorra tintasugarazott, festékfröcskölt, légecsetelt giclée-nyomatokként támasztja fel, és ad esélyt számukra az „örök visszatérésben” való részvételre.

Ám az is tény, hogy egy egész problémalavinát indít el ez a fuzionista személet. Mert az az alapkérdés, hogy szabad-e mások műveit építőkövekként, kollázsként-montázsként használnom saját alkotásaim létrehozásánál, újabb és újabb kérdéseket generál. Például azt, hogy személyessé, egyedivé válhat-e egy olyan műalkotás, amely pusztán összeszerelésből és beleélésből születik meg? Vagy például azt, hogy kell-e, szükséges-e a személyiség-fejlődéshez a valósággal való közvetlen kapcsolat? Vagy még inkább: vajon meddig parcellázható, meddig osztható az a festészeti terület, amelyet az egyéni, a személyes, az individuális stílusjegyek világához lehet és kell még sorolnunk? Mert mindig is úgy volt, hogy bizonyos festőknek megtetszettek bizonyos festők munkái, és azokból merítettek, azokból építkeztek. Csakhogy most mindez, mintha direkter lenne! Mert itt van a művésztörténetnek és az egyéniségeknek az a kimeríthetetlen digitális raktárvilága, az a harmadik, ikszedik vagy „n-edik” típusú virtuális valósága, amellyel élni lehet (s talán kell is), aztán az új egyéniségek legfeljebb majd betagozódnak ebbe az elvarázsolt kastélyba, ebbe a feneketlen információs zsákba, hogy végül őket is kollázsolni és „montálni” lehessen a végtelenség fúziójában.

Mindenesetre akárhogy is nézzük és forgatjuk magunkban ezt a problémát, ezeknek az alkotásoknak igen sok köze van az animátori, az átlekkesítő és átlekkesített teremtéshez. Mert Ázbej Kristóf fuzionizmusa – játsszunk el a szóval: „magfúzió metaforája” – valami olyan kimeríthetetlen és önreproduktív energiatermelésre rendezkedett be, amelynek lehet némi köze a Teilhard de Chardin-féle „teremtő egyesülés” evolucionista filozófiához. Tudniillik ennek a keresztényi gondolatnak, illetve fejlődélméletnek a felkarolásával valóban más, sőt új dimenziót kap Ázbej kollektív húrokat is pengető egyéni szemlélete és programja.

Tudniillik: „a teremtés egyesüléssel jön létre; és igazi egység csakis teremtéssel valósul meg”, s „a lélekre-keltség az egyesüléssel arányos” – írja Chardin *A teremtő egyesülés*

²² Uo.

²³ Uo.

című tanulmányában, majd így folytatja: „amikor több egység (egy egész egységcsoporthoz) egyesül felsőbbrendű monáddá, akkor valódi újraöntésre van szükség és ez végül is új szubsztanciát alkot, amelyet minden egyes esetben egy egészen új egységelv (lélek) alakít, amely egybe öleli régi egységek tömkelegét.”²⁴

„A Mennyiség »kistestvére« a Minőség; de a Minőség lényegesen felsőbbrendű. Tehát helytelen volna, ha elkábulnánk a Tömeg láttára, vagy ha egy-egy Erő hatékonyságát azzal a rengeteg dologgal mérnénk, amelyeket megszületni készlet. Nem a sokasodás, hanem az egységesülés növeli a Dolgokat.”²⁵

„A szeretet egyesülést keres, vagyis a létezők érintkezését akarja. [...] A Szeretet hajtja a létezőket, hogy ne zárkózzanak önző módon a saját energiáik falai mögé, hanem tárják ki magukat, nyílnak meg, adják át magukat a többieknek, lépjenek ki saját központjukból, – magasabb fokú egység Központja számára tegyék meg ezt. A Szeretet egymás között egyesíti a monádokat [vagyis az egyedi létezőket – s az igazi ego: a személy –, ilyen értelemben tehát a személyeket]: szerepe különösen isteni és gondviselészerű abban a Világban, amelyben az értelem megjelenése az autonómia és az individualizmus valóságát hozta.”²⁶

Ázbej Kristóf kitűnő mottót talált több szálon futó elképzeléseihöz (lásd például *Az emberi kaland nagytérképe – A magyar kultúra szegmense vagy üzenőfala* című óriáskollázs továbbgondolt, továbbfejlesztett változatát) Hermann Hesse *Az üvegyöngyjáték* című (1943) kísérleti regényéből citálva, amely egyben fuzionista programjának is hű kifejezője: „Az üvegyöngyjáték tehát játék kultúránk minden tartalmával és értékével; úgy játszik velük, ahogy, mondjuk a művészetek virágkoraiban egy festő játszadózhatott palettája színeivel. Amit az emberiség megismert, ami fenséges gondolatot és műremeket létrehozott alkotó korszakaiban, amit a tudós szemlélődés következő periódusai fogalommá alakítottak át és eleménné birtokává tettek: a szellemi értékeknek mindeme roppant anyagán az üvegyöngyjátékos úgy játszik, mint orgonán az orgonista, és ez az orgona szinte elképzelhetetlenül tökéletes, billentyűzete és pedálja letapogatja a teljes szellemi kozmoszt, regiszterei csaknem számlálhatatlanok; ezen a hangszeren, elméletileg, eljátszható a világ egész szellemi tartalma.”²⁷

Végezetül, de nem lezárásképpen

Ebben a kissé féloldalasra sikeredett, leginkább kronologikus idézetgyűjtemény-tanulmányban (bár a terjedelmi korlátok is befolyásolták ezt) nem esett szó a fuzionista cselekvések, kollázs-montázs magatartások – egyéni és kollektív – kortárs magyar törekvéseiről, párhuzamairól, ezért, ha csak jelzésképpen is, meg kell említenem például Vasvári László Sándor és Szabó Zoltán Judóka (1952–2015) a 70-es, 80-as évektől alkalmazott akkumulációs kollázs-montázs technikáit. Míg Judóka a kollázs, montázs, frottázs és konceptuális jegyzetelés szintézisét alkotta meg a szellemi hazára, vagyis a történelmi Magyarországra és az emberi agy keresztmetszetére utaló leitmotívumos műveiben, addig Vasvári – Ázbej módszerével rokon módon – a magas és a populáris kultúra mindenévőjeként komponál változatos műfajú ragasztásos alkotásokat.

De a kollektív együttalkotásokra is találhatunk néhány fúziós példát a Xertox, a „Hejtes Szomjazók”, P.É.R.Y Puci (Pauer Gyula, Érmezei Zoltán, Rauschenberger János) Dráva-parti festménykiállítás, valamint a PAN-TENON és a BLOCK Csoport történeteiből. Bár a részletekben most nincs mód elmerülni, mégis könnyen belátható, hogy Ázbej Kristóf esete más. Más, mert az ő fúziós művészete potenciális értelemben szintézise, esszenciája és szinergiája lehet mindannak, amit egy számítógép külső és belső adattára elbír. Kaleidoszkopikus értelemben – nem lehet véletlen, hogy legújabb műveiben elsősorban ezt az optikai elvet, ezt a grafikai szoftvert alkalmazza – a kitarulkozó, felkínálkozó képzőművészeti látványvilág egyszerre válogatódik, osztódik és többszöröződik, tömörül és kristályszerűen szerkesztődik metaforikus és esztétikai értelemben is – az isteni szimmetria világtörvénye alapján. „Omnia ab Uno, Omnia ad Unum” (Mind az Egyből fakad s Minden az Egyhez tér vissza) – küldi a mába üzenetét Jacob Böhme (1575–1624), ez a „keresztény gnosztikus” teozófus, vizionárius és mítoszteremtő gondolkodó. A művész az, aki az istenség által megtett út emlékét őrzi – tartják a keletiek.

Ázbej a képző- és fotóművészeti világ kimeríthetetlen kincses tárával kollaborál! (Lásd a Hamvas Béla és Kemény Katalin által leírt „kollaborációs műfaj” megfogalmazását a *Forradalom a művészetben – Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* című, először 1947-ben megjelent kötetük Fülep Lajosnak szánt előszavában!) Ő az avantgárd igazi örököse. Ő, aki világméretben éli át a művészi szé-

²⁴ CHARDIN, Teilhard de: A teremtető egyesülés = Uó: *Út az Ómega felé. Válogatás Teilhard de CHARDIN műveiből.* Szerk. GOLEN Károly, ford. REZEK Román, Bp., Szent István Társulat, 1980, 90.

²⁵ Uo., 97.

²⁶ Uo., 99.; 100–101.

²⁷ HESSE, Hermann: *Az üvegyöngyjáték.* Leírás a könyvről. <https://cartaphilus.hu/konyv/az-uevegyongyjatek/>

pet, aki rátalált e gazdag sokféleségben arra az ómega-pontra, amely gyűjtölcencseként egyesít minden szépségeszményt.²⁸

Theophrastus Paracelsus (1493–1541) szerint a művész alkímista módjára dolgozik, mert az alkímia: „az a művészet, amely befejezi az olyan művet, amit a természet nem fejez be az ember segítsége nélkül”.²⁹ „Mert alkímista a pék, mikor kenyeret süt, a vincellér, amikor bort készít, a takács, mikor kelmét sző.”³⁰ Az alkotás alkímiai lényege tehát: a rejtett megragadása és láthatóvá tétele az analízis, a széttördelés szigorú módszere és az összerakás által: „mert, csak ha mi rejtett, megragadjuk, adja a hitet; a betetőzést s a tökélyt pedig a művek – a művek viszont láthatók. Látható és láthatatlan tehát egyben, nem pedig kettőben az egész”.³¹

De Ázbej Kristóf fuzionizmusa (akárcsak a már emlegetett egykori PANTENON Csoport esetében tapasztalhattuk)³² kapcsolatba hozható az úgynevezett „Solaris”-mítosszal is, amelyet Stanislaw Lem írt le oly hatásosan azonos című tudományos-fantasztikus regényében. Ennek megfelelően (az írásműben) a Solaris nevű óriásbolygó, a „gondolkodó monstrum” (természetesen az alkotás, a művészi teremtés szimulációjaként, szinonimájaként, metaforájaként) úgy szerepel: mint egy nagy agy, mint egy magas szervezettségű, folyékony sejtburkolat, amely csillagászati arányú tevékenységre képes: mint egy „homeosztatikuss óceán”, amely modellálni tudja a tér-idő materiáját; mint aki „a világmindenség lényegén töprengve, iszonyatos számú elméleti fejtegetésekkel tölti idejét”, mint aki gigászi monológot folytat önmagával. Ez a gondolkodó plazmaóceán produkáló és reprodukáló tevékenységet folytat. Kiolvassa a közelébe került emberi agy kívánságait és elfojtott vágyképeit; rekonstruálja az emlékezet gyulladásozó gócait; a „pszichikai élveboncolás” során képes bármit megjeleníteni; jobban ismeri az embert, mint az ember önmagát. Szenved értünk, boldoggá akar tenni bennünket. Produkáló tevékenysége és kreatív

fantáziája során pedig állandóan új és új formákat és képződményeket szül: „hullámzó felületéből a legkülönbözőbb, semmi földihez nem hasonlítható plazmaképződmények törnek elő”, „ezerféle átváltozást, ontologikus automatizmust mível”, „néha gyermeket, neoprimitív stílus jellemzi a mimoid alkotásait, máskor meg – barokk cirádák – születnek”, „szimmetriádjainak” egyik pólusán pontosan ugyanazok a formák jelennek meg, mint a másikon; és ihletett kedvében egyéni modorban variálja a külvilág motívumkincsét, cifrázva, sőt továbbköltve azokat.³³

Ázbej Kristóf számítógépes fuzionista festészetét látva – a globalizáció, a nemi szerepcserék, a gendervilág térhódítása, és még sok egyéb, a művészetben is lecsapódó kétes, problémás jelenség ellenére – az ember mégis azt érzi, mintha alkotásai valójában színből, formákból és témákból álló, itt-ott némi humorral és iróniával is átszőtt sziporkázó versek, játékos képköltemények lennének. És: „valamint minden szépnek és jónak, úgy a poézisnek is legfőbb oka és célja a szeretet és a szeretetből folyó teremtés. [...] A poézisnek egész lelke a szimpátiának és a szeretetnek természetéből folyik, ezek szerint a közlésnek törvényei sem lehetnek egyebek, mint a szeretetnek törvényei”.³⁴

Jöllehet, a művészettörténet megszűnt, de művek még mindig léteznek. Sőt: „a számítógép, mintha Isten nézőpontját modellezné, szimulálná az ember számára! A számítógépes információs forradalom kihívását a mai művészet sem háríthatja el magától; ez az igazi poszmodern »át-Lét-lényegülés és Létesülés« (Pethő Bertalan)! Fel kell hát ajánlani a művészi ötleteket, terveket és toposzokat a számítógépek agyi emésztőszerveinek, hogy ott a számunkra ismeretlen és hozzáférhetetlen kódoltságok végtelenített állapotában kombinálódhassanak az idők végezetéig... Hadd lássuk meg, mire nem képes még a gép, és mire képes még az ember a maga érző-kutató természetével, etikai-altruista és mágikus-vallási funkcióival, álmaival?”³⁵

²⁸ DÁVID Katalin: *A szép teológiája mint a művészi érték megközelítésének módszere*. Bp., Szent István Társulat, 2006, 36. Szabadon idézve.

²⁹ SZENTE-GEISLER Kázmér: *Paracelsus*. Bp., Stachora, 1943, 7.

³⁰ PARACELSUS: *Paragranum. Az igazi gyógyítás oszlopoi*. Szerk., ford. ADAMIK Lajos, Bp., Helikon, 1989, 67.

³¹ Uo., 25.

³² Ezzel kapcsolatban lásd NOVOTNY Tihamér: *I. A Pantenon csoport, avagy: A panteizmus felemelő metaforája = Uő: Széttguruló üveggolyókban. Tanulmányok, esszék, művészportrék, kiállítás-megnyitók, beszél-*

getések a vizuális kultúra és a kortárs képzőművészet tárgyköréből. 1979–2004. Szentendre, VLS Kulturális Egyesület, 2004, 201.

³³ LEM, Stanislaw: *Solaris*. Ford. MURÁNYI Beatrix, Bp., Európa, 1968, 22., 23–24., 106.

³⁴ NEMESKÜRTY István: *A bibliai örökség. A magyar küldetésstudat története*. Bp., Szabad Tér, 1991, 106–107. A szerző BERZSENYI Dániel *Poétikai harmonisztika* című tanulmányából idéz.

³⁵ NOVOTNY Tihamér: *II. Aranyban vagy display-ben? Újra a Pantenon csoportról = Uő: Széttguruló üveggolyókban. i. m. (2004), 214.*