

# Emberi maradék

## Poszthumán perspektíva Berszán Zsolt művészetében

### 1. Előzmények: a halál jelentésrétegei

Mi történik az emberi testtel a halála után? A szükségszerű biológiai folyamat, a lebomlás végén vajon marad-e még valami az emberből? BERSZÁN ZSOLT pályája kezdetétől fogva erre a kérdésre keresi a választ. Ezzel párhuzamosan a fekete színben és a hozzá rendelt organikus formákban felismert transzcendencia felmutatása is kiemelt törekvésként jelenik meg művészetében – a korai festményekben ugyanúgy, mint az érettebb korszakot bevezető *Genesis projekt* című kiállításának<sup>1</sup> műveiben. Később ehhez hozzáadódik még egy jelentésréteg, ami a Velencében megrendezett, *Decomposition (Bomlás)* című tárlaton válik szembe-tűnővé.<sup>2</sup> A *Genesis-projekt* az alternatív genesis problémáját járta körbe: nem az emberi élet aspektusából, hanem a természet örök körforgásának inhumán szférája felől fogalmazva meg azt a kérdést, hogy vajon miképpen ébred élet a halálban. Ott a művész a fereg szimbolikus alakját állította az általa reprezentált világ középpontjába, lecserélve az emberi világot egy dezantropomorf, ismeretlen univerzumra. A *Decomposition*-ban viszont a halott ember testének degradáló vonatkozásai kerültek előtérbe. A velencei tárlaton, az egykor sóraktárként funkcionáló kiállítócsarnok téglafalain nagyméretű grafikákat és festményeket láthattunk, amelyek egytől egyig feketék voltak. Ezek a művek nem egyszerűen a festészeti relevanciájú, malevicsi feketeséggel szembesítettek, hanem azzal a fajta feketeséggel is, amit Adorno gondolatai nyomán Auschwitz „fekete lyukaira” adott válaszként értelmezhetünk. Adorno szerint Auschwitz után többé nincs hiteles festészet a feketeség tónusai nélkül: „A radikális művészet ma sötét, fekete alapszínű művészetet jelent. [...] Az eszközök

elszegényedésével, amelyet maga után von a feketeség eszménye, sőt bármely tárgyilagosság is, elszegényedik a megköltött, megfestett, megkomponált is, ez beidegződik a leghaladóbb művészetekbe a némaság peremén.”<sup>3</sup> Az ekkoriban készült művek mind erre a gondolatra reflektálnak: a ceruzarajzok érzékeny, sűrűre szőtt vonalhálóikkal, az olaj-szilikon képek erőteljes, strukturált felületeikkel hozzák létre azt a világot, amelyből kibontakozik a Soá és más népi traumája. S bár e kompozíciók nem figuratívak, erőteljes és strukturált felületeik révén valamiképpen mégis narratívát teremtenek: a sötét halmokból mintha emberi holttestek mozdulatlan dermedt formái tűnnének elő.

Berszánnál nemcsak a kétdimenziós – festészeti és grafikai – művek feketék, hanem a betonból, fémből, szilikonból létrehozott szobrok is. A fekete szobroknak annyiban van ábrázoló erejük, amennyiben testeket idéznek meg. Persze nem az ember eszményét tükröző, ép emberalakokat, hanem felismerhetlenségig torzított testtöredékeket,

amelyeket csak az acélkeret tart egyben, melybe – levegőbe lógatott embermaradványokként – fémhuzalokkal vannak kifeszítve. A velencei tárlaton a szobrok mellett koporsóra emlékeztető, betonból és fekete műanyagból készült objektumok is szerepeltek. Azonban a koporsók körvonalai is eltűntek. Mintha csak erózió támadta volna meg a szilárdnak hitt anyagot: a felületek és az élek elmosódtak, átadták helyüket az alattuk fekvő, bomlásban lévő emberi testnek, az organikus formáknak. A kiállítás végében egy olyan, helyspecifikus installáció épült fel, amely az individuum „belső koporsóját” modellálta: belépve az ember nem egyszerűen a sötétség háttorzongató tapasztalatával, hanem önnön ürességének szorongást keltő érzésével, a nem-lét váratlanul feltáruuló lehetőségével találkozott. A néző a rá záruló koporsó belső oldalfalain egyenesen az emberi test sérülékeny szöveteit láthatta, saját teste felbomlásának rettenetes vízióját, s a koporsó szilárdnak hitt anyagának

erjedését. A szögletes faszerkezet kemény anyagiája ugyanis az installáció építéséhez használt anyagstruktúrájának, a tekergető szilikonnak köszönhetően, a néző szeme láttára változott gomolygó feketeséggé. Aligha vonhatjuk kétségbe, hogy az emberi test a halál után nem marad egyben, nem szellemül át, és nem emelkedik az égbe úgy, amiképpen Jézus Krisztus és Szűz Mária teste (legalábbis a mennybemenetel keresztény teóriája szerint) – hanem megsemmisül. A test, ami pedig az ember legsajátabb földi tulajdona volt, az a „dolog”, amivel élete során a leginkább azonosult, nem változik meg: a halál után részekre bomlik és szétrohad. Az életössztöne által meghatározott létező számára ez jelenti a legnagyobb kétségbeesést, ez váltja ki a legmélyebb szorongást. A földi élet végességének tudása ugyanakkor nem csak az egyes individuum számára jelent próbatételt, hanem – egy másik perspektívában – az egész emberiség számára. Hiszen a történelem semmi másból nem áll, mint a bomlás példázataiból: a háborúk, a gyilkosságok, a testi elmúlás történeteiből. Berszán grafikáiból, a forma nélküli gomolygásként ható, elsőként narratíva nélkülinek tetsző ceruzarajzokból, melyek a szürkeség és a feketeség, a vonalas szerkezet és a homogén simított felület közötti tág intervallumot járják be, a haláltáborok „temetői” bontakoznak ki: hullahegyek, lélektől megfosztott, megcsönkített, rothadó testek halmai. A velencei kiállításra készült grafikákon valójában nem is testek láthatóak, hanem megrendülést keltő embermaradékok.

A 2014 után létrehozott alkotások ennél is tovább lépnek: dekonstruálják a jelentésadás gesztusát. Megelőlegezte ezt a dekonstrukciós gesztust

Berszán Zsolt  
*Genesis projekt*, 2010, MODEM, Debrecen



<sup>1</sup> *Berszán: Genesis-projekt*. MODEM, Debrecen, 2010. március 11 – június 20.  
<sup>2</sup> *Berszán: Decomposition*. Reale Società Canottieri Bucintoro 1882 A.S.D. kiállítóterme, Venecia, 2014. június 6 – július 6.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno: *Eszétikaelmélet* (Teller Katalin fordítása; kéziratban). Idézi: Georges Didi-Huberman: *Túl a feketén* (Forgách András fordítása). Jelenkor, Pécs, 2016. 12–13.



**Berszán Zsolt**  
Cím nélkül, 2014,  
fémszerkezet,  
poliuretán hab,  
fekete szilikon, huzal

anyagának a tárgyi felmutatása lett volna. A szürke kötömb úgy vált tárggyá, azaz szoborként meghatározható *objektté*, hogy közben megfosztotta önmagát a tárgyiség státuszától. Azaz még-nem-szobor, már-nem-szobor, hanem valami más lett, olyasmi, ami dolognak is alig nevezhető: *objekt*, az élet maradéka. JULIA KRISTEVA bolgár származású francia filozófus azt a tárgytalan tárgyat nevezi *objektnek*, ami még éppen megragadható az önmagát, a saját dologságát, pusztulásnak való kitettséget elutasító én számára, de már csak az elutasításban. *Objekt* egy kihulló hajcsomó, egy gennyes seb vagy akár maga a holttest, azaz minden, ami az élő test maradékának számít.<sup>5</sup> Berszán szoborszerű megformáltságot levetkőző betontömbje ilyen – felnagyított – maradékként volt a földre fektetve.

Valójában már a korábbi, a *Decomposition*-on bemutatott műalkotások is ezt a maradék-mivoltot reprezentálták. Látványuk megalázta a befogadót. A maradék láttatása nem más ugyanis, mint a végességgel való radikális szembesítés. Berszánnál a halál visszataszítóan tetsző folyamatai nem naturalisan, nem realista hűséggel, hanem elvontan, utalás-szerűen vannak megjelenítve. Sőt, a fekete matériákon, az elsimított felületeken megcsillanó fény szépséget kölcsönöz a jelentésükben inkább az „undorítóhoz” közelítő tárgydaraboknak. Ez a kettősség további – imaginárius és szimbolikus – jelentésrétegek feltárulását teszi lehetővé.

A 2016-os *Dissecting the Unknown* című berlini kiállítás,<sup>6</sup> amely a 2014 után készült művek összegzésére szolgált, ugyancsak a halál megkérdőjelezhetlenségét állította. Az itt bemutatott művek az emberi matéria felbomlásának a láttatása révén arra a legvégső kérdésre mutattak rá, amit releváns módon csak egy utolsó szemtanú tehetne fel: ha a test elpusztul, marad-e valami az emberből? Ez az emberi határait érintő kérdés az egyik legfontosabb kortárs filozófiai diskurzusba vezet be: a poszthumanizmusba. Berszán a „posztumán kondíciót” mint a jelenkori létezésünket lényegileg meghatározó minőséget a magyar és a román képzőművészetben az

5 Vö. Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz (Kiss Ágnes fordítása). *Café Babel*, 1996 / 20. szám, 169–184.

6 *Zsolt Berszán: Dissecting the Unknown*. Anaïd Art Gallery, Berlin, 2016. április 29 – június 30.

a kolozsvári *Objekt* című kiállításon<sup>4</sup> bemutatott szürke kötömb. Az a „halott szobor”, amely két, egymással szemközti falra installált grafika között dísztelen masszaként feküdt a földön, s amely mintha a megformáltságból a forma-nélküliségbe átlépő

4 *Zsolt Berszán: OBJET*, Bázis Galéria, Kolozsvár, Románia, 2012. február 24 – április 28.



**Berszán Zsolt**  
Objekt, 2012, BAZIS  
Contemporary Art Space,  
Kolozsvár

elsők között tematizálta – mára ez a téma az egész közép-kelet-európai régióban meghatározóvá vált. Berszán azáltal tud a posztumán festészet és szobrászat karakteres egyéniségeként megmaradni, hogy ő ezt a minőséget kizárólag a feketén keresztül mutatja fel. A feketén keresztül nem csak az emberi test határait (a bomlásra, az átalakulási folyamatokra) és a végességre mutat rá, hanem egyúttal az emberi kultúra végére, s a létezés nem-emberi perspektíváira is. Legújabb munkáiban két új törekvést láthatunk kibontakozni, mindkettő egy-egy teoretikusan megfogalmazható kérdés megválaszolására irányul. Az első kérdés a filozófiai kontextus mellett esztétikai érdekeltségű: mi van a „a feketén túl?” A másik kérdés ontológiai síkon nyer értelmet, hiszen a halott és szétbomló test darabjainak jelentésére irányul. A kérdés így hangzik: az emberi maradék meddig rendelkezik az embert megillető identitással, jogokkal, humanizmus-karakterrel? Avagy meddig ember az ember? Mekkora és miféle az a legkisebb materiális maradék, ami még képes az ember-mivolt tanúsítására?

## 2. A feketén túl: felsebzés

A végesség alapszínében fellelhető más minőségekhez és más tónusokhoz a felsebzés művészeti gesztusán keresztül érkezik el a kolozsvári képzőművész. A 2016 után készített munkákon a fekete árnyalataiból élénk színek türemkednek elő. A legszembetűnőbb szín ahhoz a vöröshöz hasonlít, mint amit például ANISH KAPOOR húst imitáló szobrairól ismerünk; vagy említhetjük azt a brutális kéket, ami YVES KLEIN „nemzetközi kékjét” parafrázálja. Ám ezek az erőteljes színek Berszánnál nem kezdenek el rivalizálni a végesség színével, nem annak ellenpontjaiként mutatkoznak meg, ellenkezőleg, alárendelődnek az általa megteremtett fekete világegésznek. A színek a feketeség alól ugyanis csak apró réseken és nyílásokon keresztül törnek elő, valahogyan úgy, mint amikor a felsebzett emberi bőr alól elkezd kifolyni a vér, aminek látványtól az ember kénytelen rádöbenni, hogy a fényes és sima testfelület alatt sebezhető matéria rejtőzik.

A fekete felsebzésének folyamata a szürke szín megjelenésével kezdődött. A szürke a feketével szemben más minőséget képvisel, ugyanakkor ebben a művészeti univerzumban nem tekinthető autonóm színnek úgy, ahogyan azt például Gerhard Richternél tapasztaljuk. Berszánnál a szürke a fekete tónusa marad. Ezt a tónust eleinte eleve csak a feketének médiumot biztosító fémlemezek jelenítették meg natúr felületeikkel; később a „fémszürkeség” mint festett (azaz absztrahált) szín a festmények kompozícióba is beépült; a 2016-os objektoktól kezdődően lépett át új jelentésmezőbe. A fémtábla ezeken az objektokon immár nem pusztán hordozó felület, hanem az a szürke matéria, ami engedi előtörni az alatta rejtőző, „valódi” színt: a feketét.

A cím nélküli objektok fémlemezeit a művész durván munkálja meg: különféle hegyes szerszámokkal, ütő- és vágóeszközökkel megsérti, összeütögeti, felhasogatja, aminek eredményeként a sima felületből kitüremkedve „sebesülések” nyomai bukkannak elő. Ez a durva megmunkálás – amelynek kapcsán energikus mozzanatról beszélhetünk – párhuzamba állítható az informel festészet azon törekvéseivel, amelyek egyfelől az alkotási folyamatból idegen eszközöket vonnak be a létrehozásai folyamatba, másfelől azokkal átszakítják a vászon felületét. Berszánál ugyanez a művészeti aktus megy végbe, de nála a fizikai erőt reprezentáló aktusok értelme nem áll meg az esztétikum szférájánál, hanem ontológiai jelentésre tesz szert. A kolozsvári képzőművész addig üti és hasogatja a fémlémezt, amíg azon seb keletkezik. S ahol ketté nyílik az anyag, ott előtörnek – utat és formát találva maguknak – a feketeség szilikonfoltjai. A sebből kitüremkedő, egymásra tekeredő szilikoncsíkok nem maradnak meg a kétdimenziós fémlap síkjában, hanem – a Clement Greenberg-i festészeti

laposság-eszméjéből kiindulva<sup>7</sup> – szobrászati felületet, azaz térbeli tárgyat hoznak létre. Mindez a festészet metanyelvére lefordítva azt jelenti: a médiumul szolgáló anyag sima felülete révén nem „helyet ad” a rá felhordandó festéknek, hogy azokból egy „ártatlan világ” – azaz „csak” szimbolikusán értelmezendő motívumok, színek és formák struktúra-rendszere – bontakozzék ki. Ellenkezőleg: a „szelíd teremtés” ideájával szemben az agresszív művészeti aktus nyomán itt transzgresszió megy végbe: a felület átszakítása révén az anyagnak azért kell felhasadnia, mert csak a sebesülés révén tud megnyílni önmaga, azaz saját mélysége felé. A mélyből pedig mintha az anyag fekete lelke, vagy még inkább az anyag vére törne elő.

A felsebzés nyoma látható Berszán 2016 után létrehozott, miniatűr szobrain is, melyek gyakorta nem is értelmezhetők önálló jelentésre törekvő formaként. A szobrok struktúráját adó, egymásra tekeredő szilikoncsíkok legtöbbször olyan hatást keltenek, mintha a fekete festékgöröngyök pusztán felnagyításai lennének. Máskor a szobrokban emberszerű alakot vélünk felfedezni, ugyanakkor az alakok éppen csak emlékeztetnek a humán formavilágra, torzulásaik és csonkolásaik révén a posztumánba és az inhumánba vezetnek át. A sorozat egyik legfontosabb, méretét tekintve legnagyobb darabján egy félig emberforma, félig féregre emlékeztető lényt látunk, amint a fizikailag és festészetileg egyaránt megmunkált fémasztalon hason fekszik, illetve csúszik. Esztétikailag ezt a formát úgy értelmezhetjük: a kétdimenziós felület hasadékából egy pusztán festékkupac türemkedik elő, melynek „teste” nem más, mint maga a feketeség. Berszán tovább megy, amikor a felsebzés gesztusát nem állítja meg a felület áttörésénél, hanem folytatja ebben a „fekete testben”, immár nem pusztán a fémtáblát, hanem a fekete festéket és a fekete szilikont is megsebezve. A szilikoncsíkok közötti résekből előbukkanó vörös színű festékrögök olyan hatást keltenek, mintha valóságos testi sebekből csorogna ki a vér. A vörös mint elkülönülő szín itt sem válik autonóm „világminőséggé”, nem szolgálja a feketével szembeni opponálást, ellenkezőleg, a vörös a fekete test húsaként adja át magát az érzékelésnek.

7 Vö. Clement Greenberg: *Modernist Painting* (1960). *Art & Literature*, no. 4, Spring 1965, 193–201. [http://am-rieu.name/IMG/pdf/greenberg\\_modernist\\_painting\\_1960.pdf](http://am-rieu.name/IMG/pdf/greenberg_modernist_painting_1960.pdf)



**Berszán Zsolt**  
Cím nélkül, festmény, 2016, vegyes technika, vászon, 150×150 cm

**Berszán Zsolt**  
Cím nélkül, 2016, vegyes technika, acéllemez, 180×100×80 cm



Ugyanez figyelhető meg a 2017-es kréta- és ceruzarajzokon is, amelyek nem autonóm színekből szerveződő kompozíciók: a színek a feketeség árnyalatai. A zöldek, a lilák, a rózsaszínek, a narancssárgák éppen csak felderengenek a sűrű szövésű fekete háló alatt, a szétnyíló réseken át láthatóvá téve a felsebzett feketeség mélyét. A rajzok a Soá és más tömegmészárlások témáit elevenítik fel, akárcsak a 2014-es művek, azzal a különbséggel, hogy itt színes tónusok is felderengnek. Csakhogy ezek a tónusok nem ígérnek traumán való túllépést, nem válnak a történelmi borzalom ellenpontjaivá – a mindent elborító, mindent bekebelező feketeségre utalnak. Úgy is fogalmazhatnánk: a fekete háló itt nem egy szép és harmonikus világra, nem a mindennapi élet könnyűségére borított sötét fátyol, melyet csak fel kell lebbenteni – a fekete csapdába ejt, körülkerít, ellehetetlenít minden olyan minőséget, amely a gondtalan létezéshez és a felejtéshez kötődik. A színek révén tehát éppenséggel a Soá utáni újjászületés lehetőségének még radikálisabb megkérdőjelezése történik meg; a fekete háló motívuma a humanizmus



**Berszán Zsolt**  
Cím nélkül, 2016, zsírkréta, papír, 200×150 cm

értékeit maga mögött hagyó trauma feloldhatatlanságának a szimbólumává lényegül. A „sötétség leple” alatt feltáruuló, értelmetlenül és jelentés nélkül gomolygó tónusok a reménytelenségre, a kiüttlanságra utalnak. A színek nem feloldják a feketét – még feketébbé teszik.<sup>8</sup>

### 3. Posztumán dekonstrukció: ember-törmelék

Berszán a fekete felsebzésének gesztusával párhuzamosan tovább bontja a formákat is, pontosabban dekonstruálja az emberalakot mint idealisztikus egységet, mint egészletet; éppen úgy, ahogyan a testet bontja le a halál utáni rothadás mind kisebb részekre, a legparányibb alkotóelemekig, egészen addig, ahonnan már derogálóan önmagukban valókká, értelmetlenekké válnak – jóllehet, még akkor is élettel teltek. Az imént a szobrokról már megállapítottuk: nem rendelkeznek olyan figuratív tartalommal, amely jelentésadó volna, s nem azért, mert az absztrakció révén a teljes kiüresedésig

és lecsupaszításig jutottak. Értelmetlenségük sokkal inkább a halállal magyarázható; csak hogy ehhez rögtön hozzá kell tenni azt is: ezeket a szobrászati kompozíciókat éppenséggel az organikus világ, a szerves anyag, az élet formanyelve határozza meg. A megnevezhetetlen motívumok, bár a pusztulásnak indult test részeit idézik fel bennünk (végtagokat, csontokat, húscsapatokat), formailag mégse a halált, avagy a mozdulatlan-ságot reprezentálják, hanem az élővilágot. Vagyis Berszán szobrai, miként a vásznak és a rajzok is, arra világítanak rá, hogy az emberi töredékekben, a csonkolt darabokban élet lüktet. Mindez a féregmotívum köré épített *Genezis-projekt*ből érthető meg leginkább: a fordított teremtés azon gondolatából, mely szerint a halott ember szerves maradvékában a lebontást végző férgek egy új élet kezdetét biztosítják.<sup>9</sup>

De mit mutat fel egy csonkolt, bomlásnak indult testrészt – önmagában? A legújabb sorozat szürke festményekből áll. Ezek a festmények „laposak”, nem strukturáltak a felületük, ami új elem ebben az oeuvre-ben, hiszen korábban az összes szilikonból és olajfestékből létrehozott kétdimenziós mű szobrászati minőségekkel rendelkezett. A szürke tónusokból szerveződő motívumok a képmező közepén egyensúlyozva lebegnek a szintén szürke háttér előtt, majdhogynem belevesznek, alig-alig kivehető a kompozíció egészéből a jelentés nélküli testmaradvékra utaló, organikus forma. A szürke a feketének az a tónusa, ami fehérséggel telítődik, s ahol igazán világossá válik, ott valósággal fény járja át. A szürke színű, semmi-ben lebegő, testtöredékekre emlékeztető alig-formák éppen ezért olyanok ezeken a vásznanon, mint amiket fény itat át. A fény a transzcendencia jelenlétére utal. Miközben tehát a posztumán és az inhumán létminőség felé húzó embermaradvékok a szerves anyag törmelékeiként tűnnek elő, s a földre utalnak, a földben a féreg jóllakottságára, felidézve ezzel bennünk azt az undort, amit a halálba húzó (kihulló, megbetegedő, elpusztuló) testrészeinkkel szembeni abjekció során érzünk – aközben tanúsítanak valamit, ami nem csak túlmutat rajtuk, hanem transzcendentális vonatkozása is van.

Mit tanúsítanak?

GIORGIO AGAMBEN az *Ami Auschwitzból marad. Az archívum és a tanú* című<sup>10</sup> könyvében elemzi azt, hogy mit jelent a tanúsítás a maradvék-létezés vonatkozásában. A könyv a Soá áldozatainak élethez és halálhoz való viszonyát, s a *Muselmannt* állítja a középpontba, azt a „múmia-embert”, aki a teljes fizikai leépülés és a reményvesztettség állapotában tengődve immár feladta életakarását, beletörődött az elkerülhetetlen halálba. A *Muselmannt* már csak biológiai értelemben létező, beszűkült tudatállapotú embermaradvány, aki a teljes fizikai leépülés és a reményvesztettség állapotában tengődik: „élőhalott”, „két lábon járó hulla”, „név nélküli alak”, „arc nélküli jelenlét”. Agamben úgy véli, szükség van egy olyan új etika megalkotására, amely képes tekintetbe venni a halál közelében kiszolgáltatottá váló ember méltóságát – ami valójában méltatlanság. Olyan új etika lehetőségéről ír, amely a felelősség és a bűn hagyományos erkölcsi kategóriáit meghaladja, mivel azok elbuktak a Soá erőpróbáján. Az Auschwitz utáni etika középpontjába állított *Muselmannt* „egy olyan élet formájának a küszöbét őrzi, amely ott kezdődik, ahol a méltóság véget ér.”<sup>11</sup> Minden ember ilyen küszöb-létező: egyfelől az ember és embertelen közötti küszöb-mivoltot, másfelől az „élőlény”, azaz a pusztá, testi létező és a logosszal rendelkező, beszélő létező közötti küszöb-mivoltot hordozza magában. A kérdés az, hogy ezt az alsó határt, a nem-emberit, a méltatlant

<sup>8</sup> Részletesebben elemzem a „fekete felsebzésének” problémáját az alábbi, angol nyelvű katalógusban: G. Széplaky: *Wounding the color black. On Zsolt Berszán's art*. Asociația BAZIS, Cluj Napoca, 2018.

<sup>9</sup> Lásd erről korábbi elemzésemet: Széplaky G.: Bevezetés a Genezis-projekthez. In: *Berszán: Genezis-projekt*. MODEM, Debrecen, 2010. 5-19.

<sup>10</sup> Giorgio Agamben: *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* (Homo Sacer III.); Daniel Heller-Roosen fordítása). Zone Books, New York, 1999.

<sup>11</sup> RA 48-49.



**Berszán Zsolt**  
Cím nélkül, 2013, fekete szilikon, beton, 23 × 45 × 20 cm

A fényaura pedig azt jelenti, hogy ezek a testtöredékek világlanak. Világító világmaradványokként arra mutatnak rá, hogy amíg élet lüktet a csonkolt, pusztulásnak indult testdarabban – ha ez az életkarakter már csak a féreg aspektusából ragadható is meg –, addig igenis az emberi létezés, egyáltalán, a létezés tanúsításáról beszélhetünk. A testtöredékek által képviselt tanúsító erő a pusztta élet igenléséből ered, ekként nem értelmezhető a humanista hierarchia és értékrend felől – jelentését kizárólag posztumán perspektívában nyeri el. Berszán művészete a posztumán perspektívát nyitja fel.

Ezekben a szürke képeken a fény ráadásul egy másik küszöböt is „megígér”: azt a küszöböt, amit az utolsó – nem lehelet, hiszen azt már rég maga mögött hagyta a bomlásnak indult emberi test, hanem – életrezdülés jelent. Amiben az élet megnyilatkozik, legyen bár a legparányibb, az emberi minőségektől legtávolabbinak tűnő entitás, abban lehetővé válik a transzcendencia megnyilatkozása is. A magát szüntelenül kinyilvánító transzcendencia az ember számára csak az élet felől érhető el – az élet pedig a legkisebb szerves anyagfoszlányban is ott lüktet, a létezés bizonyosságaként.

Azonban a pusztta élet értékének belátása, amely a halálban, sőt azon túl is fellelhető, aligha jelenthet vigaszt a saját elmúlásától rettegő, szinguláris létező számára. Annál inkább hozzájárulhat egy olyan új etika megfogalmazásához, amely a megalázottságot, a méltatlanságot, s az ember alatti létet veszi tekintetbe.

– miként lehet tanúsítani. Agamben meglátása szerint nem lehetséges az emberi tökéletes megsemmisítése, mindig marad valami. Mindig marad az emberből annyi maradvány, ami még tanúsítani képes – illetve azt is mondhatnánk: addig ember az embermaradvány, amíg pusztta létezése ezt lehetővé teszi.<sup>12)</sup>

De hol húzódik a maradvány-mivolt határa? Mi az a minimális embertörlemény, avagy csonk, ami képes bármit is felmutatni?

Berszán legutóbbi szürke sorozatával mintha az emberit illető határtapasztalat legfontosabb vonatkozására mutatna rá: arra, hogy az emberi maradvány fenomenológiájához nem rendelhető hozzá az ésszel, racionalitással rendelkező létező képzelet. Az emberi maradvány, amiben feltáruznak küszöblétezésünk legalsó határai, nem utal a szellem-mivoltnak még csak a minimumára sem. Az emberi maradvány nem része annak a humanista áldozati hierarchiának, amelyben a legfőbb értéket a szellem képviseli – maga alá gyűrve minden más élet- és létformát. Ám az emberi maradvány Berszán vásznain e szellemhiány ellenére is fényel van körülvéve és átítatva.

<sup>12</sup> Az Agamben-könyvről szóló részletesebb elemzésemet lásd: Széplaky G.: A tanúsíthatatlan. *Pannohalmi Szemle*, 2017 / 2. 91-105.

**Berszán Zsolt**  
Cím nélkül, 2018, olaj, vászon, 200 × 150 cm



ALEXANDER ZOLTÁN

## Süllyedés / feltámadás

### Bill Viola / Michelangelo Life Death Rebirth

Royal Academy of Arts, London

2019. január 23 – március 31.

Heves vitákat és még hevesebb kritikákat váltott ki a Royal Academy of Arts-ban nyílt BILL VIOLA és MICHELANGELO kiállítás. Néha jó játszani a vizuális kontraszt hatásokkal, örök példa a Louvre és az üvegpíramis, melynél meghökkentőbb vizuális párosítást és botrányosabb projektet nemigen lehetett volna akkoriban elképzelni. A párizsiak utálták, imádták, egy ideig csodálkoztak, majd megszerették a két ellentétes világot, olyannyira, hogy az Eiffel torony mellett Párizs szimbólumává és leglátogatottabb helyszínévé vált. Sajnos azonban nem minden kontraszt-játék hatásos és működőképes.

Néha jobb kevesebbet is írni, nem azért, mert nem lenne miről, épp ellenkezőleg, de Bill Viola és Michelangelo munkáját értékelni nagyképszerűség lenne, hacsak nem akarnánk 500 év művészettörténetét elemezni.

A Bill Viola és Michelangelo drasztikusan eltérő világát párhuzamba állító tárlat mélyen elmarasztaló kritikákat kapott a brit sajtótól.

„Nagyképűen kioktató”, írta az egyik napilap. „Viola művészete elavult, elsüllyedt saját vizében”. „Korunk egyik legnagyobb videóművésze” – írta egy másik. Bár a Royal Academy is megpróbálta elhíttetni, hogy nem a művészeket akarta összehasonlítani egymással, Violából nem szándékozott „modern Michelangelót” teremteni, pusztán csak a kiállítás tematikája hozta a két művészt össze, de nem tudom, hány látogató fejében fog ez tudatosulni. Magam leginkább az üzleti érdekeltséget látom benne, az eladott jegyek száma egyértelműen igazolja ezt.

A New York-i születésű művész legfőképp a videóinstallációiról híres, melyek lassított videóin angyalokhoz hasonló emberek süllyednek a mélybe, vízbe, tűzbe. Viola nem tagadja egy percre sem vonzódását a reneszánsz művészekhez; végigjárta Firenze templomait és állítása szerint itt kapta „első tudatalatti művészeti élményeit” a test és az építészet kapcsolatát illetően, s a templomokat leginkább egyfajta „installációs formáknak, fizikai, térbeli tapasztalatnak” tekintette.

2006-ban ellátogatott a windsori kastélyba, hogy a királyi család gyűjteményének reneszánsz rajzait tanulmányozza, és el volt bűvölve attól, ahogy a művek a testek érzelmi és szellemi állapotát kifejezik. Ekkor jutott MARTIN CLAYTON, a Royal Collection Prints and Drawings részlegének vezetője eszébe, hogy milyen érdekes lenne a két művészt egy kiállítási térben, a Royal Academy of Arts épületében összehozni, keverve Viola nagyméretű videóinstallációit Michelangelo hihetetlen részletességgel készült, kisméretű rajzaival, beleértve a *Crucifixion*ot vagy a *Virgin and Child with the Infant St John*-t (közismert címén a *Taddei Tondo*-t), mely Michelangelo egyetlen márvány domborműve Angliában.

Annak ellenére, hogy Viola munkái egy radikálisan más világot képviselnek, ő is megküzdött a nagy, univerzális kérdésekkel, a születés, az élet, a halál problémáival. Mindkét művész számára az emberi test a közös inspiráció, mindketten mesterei a szimbolikus erőnek és eszközöknek. Michelangelo fantasztikus rajzai és szobrai a szépség, a sebezhetőség, a bánat és az ekstázis inkarnációi. Viola videói hasonló témákat feszegetnek, modelljei a tűz, víz és a levegő elemeiben tűnnek el és kerülnek újra felszínre, kelnek újra életre. A Royal Academy a legnagyobb termet adta kölcsön a kiállításnak, melyben 12 videóinstallációon keresztül fedték le Viola teljes munkásságát 1977 és 2013 között, beleértve az 5 m magas *Tristan's Ascension* című művét, valamint Michelangelo rajzait, melyeket az angol királynő személyes gyűjteményéből kölcsönöztek.

A kiállítás a *The Messenger* című videó installációval kezdődik, melyet először 1996-ban a durhami katedrálisban állítottak ki. Egy vízben lebegő meztelen férfit látunk, amint lassított mozgásban a felszínre emelkedik, majd levegő után kapkodva ismét a mélybe süllyed. Feltámadás vagy halál? Ezek a szimbolikus képek többszöri visszatérnek Viola munkáiban, gyerekkori élményére utalva, amikor egy nyaralás során majdnem vízbe fulladt. A termekben teljes a sötétség, csak a videók visszaverődő fényei sejtetik az utat, leszámítva a Michelangelo rajzait megvilágító szűk nyílás szögű spotlámpákat.