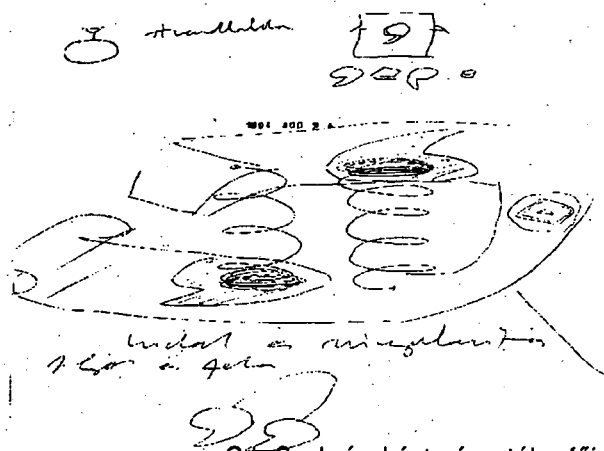
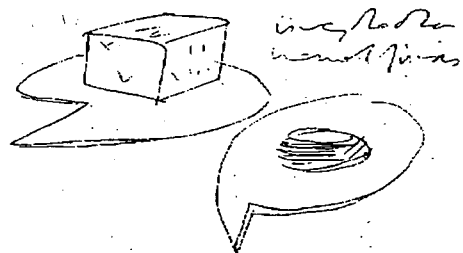


Egy csomag vasdrót,
 néhány vessző,
 farostlemez,
 egy picit gipsz
 és néhány
 cukorkás
 doboz



GJ: Szobrászként végeztél a főiskolán, tagja voltál az Indigó csoportnak. Rajzolsz, installációkat készítesz itthon és külföldön, de bevallásod szerint éppoly fontosak számodra azok a munkáid, melyek a művészet más területeire visznek: a filmjeid, a videó-Faustjaid, a videó opera, a nyolcvanas évek „Gyorskultúra”¹ beszélgetéssorozata, a performance-ok és persze az írás. Emellett a Képzőművészeti Főiskola intermédiá szakán tanítasz.

Tudatos művésznek tartod magad?



A tudatosság általában kritikaként szokott felmerülni. Én azonban úgy érzem, hogy a tudatosság egészen mást jelent a művészetben, mint az élet többi területén. A kultúrán és a művészetén kívül a dolgok tudatosítása olyan, mint a fejlődésbe vetett hit, tehát nem kell túlságosan fokozni, mert elvész a lényeg. A művészetben azonban éppen fordítva van, nem kell félned attól, hogy hámozod, hámozod és elfogy.

Riport Sugár Jánossal

Ahogy hámozod, úgy jutsz újabb és újabb szeletekhez, ahogy nem kell attól félned, hogy a tudatalattid kimerül, ha túl sokat jársz analízisbe. A tudatosságot a magam részéről kizárólag úgy fogom fel, hogy meg kell próbálni a lehetséges maximumot tudatosan csinálni, mert a valóban fontos dolgok úgysem definiálhatók tudatosan. Ne kelljen nekem kreatívan vagy ösztönösen megoldani azt, amit tudatosan is meg lehet; így egyszerűbb. A Művészet-interjúban² erre vonatkozik az a hasonlat, hogy fel lehet gyújtani a villanyt úgy is, hogy őrjöngő dervistáncot jársz, s csupán véletlenül találd meg a kapcsolót, és úgy is, hogy egyenesen odamész. Az a kérdés, hogy mi lehet az a motor, mi az a tudat, ami erre képes. Ez a dolog másik oldala.

Sokszor úgy érzem, hogy a Sherlock Holmes- vagy a James Bond-metafaora részben a művész metaforája is. Olvastam, hogy a kém és a művész párhuzamba állítható, abban az értelemben, hogy mindkettő egy lépéssel előre gondolkodik, tehát használja a fejét, ugyanakkor egyik sem kizárólag motorikus realista, képes intuitíven is cselekedni³. Ha tudatosan tekintek valamire, akkor egyértelműbbek azok a perspektívák, melyek ezen túl vannak. Ha ez valakit megihlet, sok titokkal találkozhat. Úgy gondolom, hogy a hatékonyság igen fontos szempont: minél kisebb befektetéssel, minél nagyobb megfélepetést okozni. Tehát ez a rodolfói „nézd a kezemet, mert csalog” esete, még fel is hívom rá a figyelmet, hogy itt történik meg. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy realista lennék, és azt sem, hogy csak így képzelhető el a művészet, számomra azonban így létezik.

GJ: Hogyan fogsz hozzá egy installációhoz? Mindig előre van egy konkrét elképzelésed, hogy miről fog szólni az installáció?

SUGÁR:

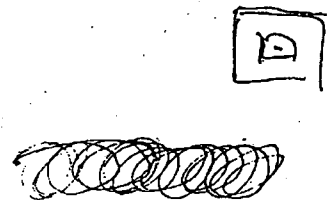
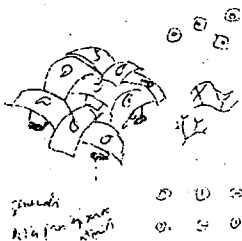
Voltak kiállítások, amikor fontosnak tartottam, hogy új művet alkossak, új művet mutassak be. De az is lényeges, hogy a régebbiek is rendszeresen szóhoz jussanak, mert ezeket ugyanolyan érvényesnek tartom. Tehát egy kiállítás kapcsán valahogy kitalálom, hogy lehet-e, érdemes-e új munkát alkotni, vagy jobb egy régit kiállítani. Hogy hogyan születik egy installáció, arról nagyon nehéz beszélni. Nem lehet általánosítani, mert sok minden történik. Volt úgy, hogy iszonyatos lelki pressziót éltem át, aztán egyszerre, teljesen váratlanul ott termett az elképzelés, és mindent meghatározott. Voltak olyan munkáim, amelyek nagyon hosszú, tudatos tökölés eredményei, de valójában addig tököltem, amíg meg nem született az a szint, ami már nem lehet tudatos. Az első videó installáción, amit készítettem – egy kettős törzszű repülőgépet és a két monitort állítottam ki⁴ –, különböző szempontok alapján rendkívül hosszasan töprengtem. Mindvégig megoldatlannak éreztem, míg ki nem találtam a végső formáját. Különböző módon születnek meg az installációk, pár perc

gondolkodástól a hosszú előkészítésig, de én nem érzek minőségi különbséget közöttük. Nem mondható, hogy az egyik vagy a másik eredményesebb munkamódszer lenne. Végül is ez alkotó munka, lehetetlen szándékosan előállítani, amit létrehozta, mert egy egészen másfajta tudatosságot, másfajta magabiztosságot kíván. Azért olyan nagy a műalkotások hatása, mert egy teljesen más típusú szándékosság, más típusú tudatosság jelenik meg bennük. Pontosan a megfoghatatlanságában rejlik a hatása, nem lehet egyértelműsíteni. Egy másik szférából, egy másik dimenzióból érkező üzenet.

GJ: Az installációidban újra visszatérő motívumok a vessző, a római számok, az x és y koordináta. Ezek a jelképek ugyanannak a dolgonak a különböző aspektusai? A vessző mint nyílás vagy kivágás, amely egy másik dimenzióba vezet, a drót, ami összeköt vagy elválaszt.

SUGÁR:

Magam is meglepődve vettem észre, mikor ezeknek a motívumoknak határozott szerepük kezdett kialakulni a rajzaimban – amelyek tulajdonképpen a munkám elméleti részét képezik –, és aztán ezek az installációkban is megjelentek. Ez egy folyamat eredménye. Teljesen esetlegesen veszel elemeket, s ha megfelelően



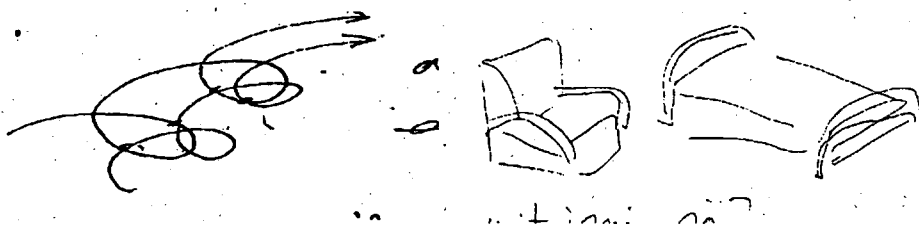
kombinálok és konzekvensen használod őket, akkor szinte önállóul a jelentésük. Tehát akár esetleges, esztétikai sorrendbe rakva is jelenthetnek valamit. Érdekes ezzel eljárni, különösen a korábbi szigorú megfélemlítés után. Aztán elkezdett egy koncepcióvilág kialakulni. Ezek a motívumok, a spirál, a római számok, a kocka, a drót, a vessző mindig ugyanazt jelentik, és van valamiféle auto-poézisük. Van egy gondolati háttér, amit a helyhez vagy az adottságokhoz mérten mindig aktualizálni lehet.

Nagyon szeretek kollázsokat alkotni, mert a „try and error” módszerrel sok mindent ki lehet próbálni. Hozzáadsz valamit, elveszed, megnézed, tetszik-e, esetleg otthagysz egy-két napig. Ennek az lett az eredménye, hogy a klasszikus művészi alkotást, a kompozíció készítését, az intuitív rakosgatásokat is be tudtam vonni a munkámba. Roppant érdekes érzés, hogy egy egészen más szinten is meg tudod ragadni a dolgot, és a mű egyáltalán nem veszít jelentőerejéből, mert valahogy mind a kettőnek eleget tesz.

GJ: A munkáid teoretikus háttérének vagy még inkább kommentárjának tűnik számomra a könyved, a Míniusz pátosz⁵, de a Perzsa séta⁶ című filmed is. Ebben egy női és egy férfi hang – a film két jövőbeni, fiktív nézője – kommentálja a két szereplő beszélgetését illetve az eléjük táruló látványt. A szereplők a nyolcvanas évek budapesti utcáin sétálnak. A film nagyon plasztikusan adja ezt a teoretikus háttérrel, mely a te alkotói magatartásodat jellemzi: hogy ti. úgy alkossunk műtárgyat, hogy tudjuk, az a jövőből lesz majd értelmezhető. Ott talál majd befogadókra. Az installációkhoz képest kommentárnak kell-e ezt tekinteni vagy praktikus állásfoglalásnak?

SUGÁR:

„Egyfelől tényleg egy világképről van szó. Szükségünk van arra a képességre, hogy modellezni tudjuk a körülöttünk lévő világot. A saját dimenzióinkban élünk, és tudnunk kell, hogy mi az, ami nem a mi dimenzióink, hogy ne lehessen minket zavarba hozni. A felszínen könnyű zavarmentes állapotot produkálni, de ha igényesebbek vagyunk, és komolyan, mélyebben át akarjuk látni a dolgokat, azt tapasztaljuk, hogy egyre szűkülnek a lehetőségek. Olyan mint egy kirakós játék: minden részletében stimmelnie kell. A rendszeralkotás igényét én alapvető igénynek tartom, nem csupán intellektuális vesszőparipának, ami a művészekre, a tudósokra, a teológusokra, a



Sugár János
Ahonnan minden egyfele van
részlet

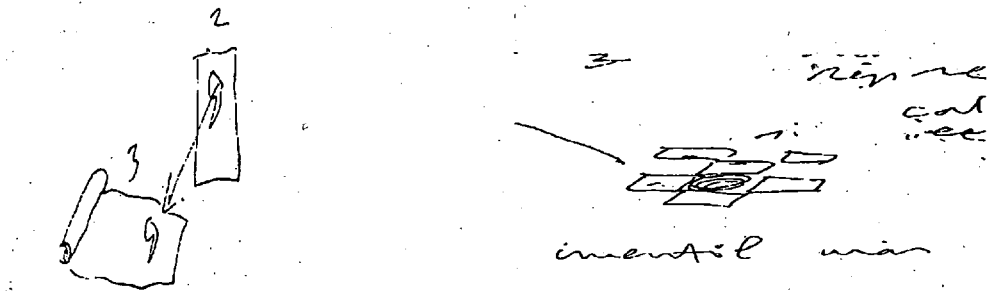
Különleges helyet foglal el az egység megbontásában a riport, amikor az ember nincs ugyan egyedül, de az alanyára találó céltudat fojtogató légköre miatt a kreatív jelenlétét nem tudja kibontakoztatni a partner. Monológra, vagyis magányos beszédre kényszeríti az alanyát, megszabva ugyanakkor az eltérés maximumait: a „téma” jelenti a cenzúrát. A riportert, azaz a hasbeszélő Narcissus, aki „riportot készít” az önmagát ábrázoló és manipulációinak alávetett figurával. A jól irányzott kérdésekkel irányító, ha nem is kérdez, de csupán a jelenléte miatt is, minden tette kérdés értelmet nyer, hogy alanyát az elvárásaiból szőtt háttér elé állítva transzparenssé tegye.

A riportert (Narcissus) a többség küldötte: a magnetofon jelmezébe bújt kollektív memória, a felejtést szégyenlő, de a felejtethetetlen megnevezésétől visszarettenő és ezért inkább a rögzítéssel szinkronban felejtetni szerető világé. A külvilág számára mérvadó „verba volant, scripta manent” iratlan törvénye az a fajta lelkiismeret-megnyugtató gesztust szentesíti, amely szerint az igazán

filozófusokra jellemző. Természetesen a műalkotásokban ez sűrítve jelenik meg. De mindenkinek meg kell tanulnia a saját univerzumán belül rendet teremtenie. Arról van szó, hogy van-e egy olyan világnézetünk, amelyben képesek vagyunk mindig újabb szinteket felfejteni. Ez nagyon fontos képesség. A felvilágosodás azzal, hogy azt mondta, az igazság bizonyítható, megrengette ezt a modellisztikus gondolkodást. A pszichológia mai térhódítása arra mutat, hogy a civilizáció elfelejtette ezt az igényt, és sokan valami jelenorientált rendetlenségben élnek, ami kínossá válhat a konfliktusok során. Ilyenkor kell a terápia. Ha tartja magát valamire az ember, meg kell vizsgálnia azokat a dolgokat, melyekről nem szívesen beszél, és közelebről szemügyre kell őket vennie. Egy művész számára fontos képesség, hogy elemzeni tudja, megértse, modellezni tudja saját helyzetét. Képesnek kell lennem úgy tekintenem a saját dolgaim, mintha nem is én csináltam volna.

GJ: Kialakítasz egy rendszert, mely keretet ad számodra, de nem kell-e ezt a rendszert folyamatosan változtatni?

9 SUGÁR: Változik magától. Nyilván nem úgy formálódik, ahogy valaki agyagot gyúr, vannak aktívabb és passzívabb periódusai. Amikor hozzákezdtem a Mínuusz



Ahonnán minden egyfele van

fontosat el kell rakni egy méltó (= későbbi) alkalomra. Ezzel a technikával lehet az újat felhasználhatatlanná aszinkronizálni, egy, csakis az utólagos beleélés ideje árán fölbontható konzervvé. E félreértés következtében az illetékeség-tudat (= distancia) csak az idő sebességével képes növekedni. A rögzíthetatlenség (nem rögzítés) jelenti egyedül azt a kényszert, amely az elmúlás miatt szorít koncentrációra, és a kapottak azonnali földolgozását, vagyis az azokkal való dialógust eredményezi. Amibe bele lehet szólni, abba szabad is; mivel szorít az idő, kötelező azonnal igénybe venni a hallottakat.

Riporter és riportalany között különbség csak a merészség terén van: a szabadságot faggatja a kánon, önön határait kutatja a nyilvánosság. A lényeg, hogy az alany emlékezzék a szinkronitás hajdanvolt élményére; a riport ugyanis olyan helyzetbe juttatja a nyilvánossággal szemben, amelyben neki kell a „scripta manent” élményeket fogyaszthatóvá melegíteni, saját létezése által szinkronizálni, újból kimondani.

A riport szublimált formája a vallatás, ami lelepleződött manipuláció, a kánonok megsértése, illetve egy ismeretlen típusú szabadság kísérőjelensége. Az alany csak alkotással: fölködlő emlékei közti összefüggések egy szuszra történő rekonstrukciójával tud ebből a helyzetből kiszabadulni.

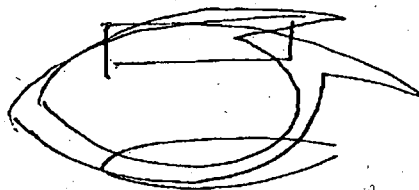
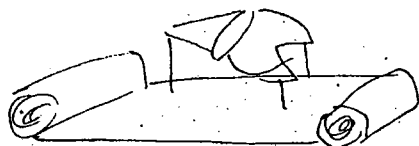
pátosz-hoz, nagy szükségem volt arra, hogy érezzem, rend van körülöttem, hogy nincsenek őrijtő ellentmondások. Ez az egész szövegírás 1986-ban kezdődött a Stúdió-Galériában rendezett kiállításra készülve⁷. Úgy éreztem, a katalógushoz nekem is kell valamit írnom. Próbáltam megfogalmazni, hogy mi az, amit csinálok. Nem a külvilág számára, hanem a magam részére elsősorban. Az már egy lobotómias aktus volt, hogy beleraktam a katalógusba, mert ehhez óriási magabiztosság kell, de nekem ez akkor fel se tűnt. Csak a hiányt éreztem, hogy valahogy tisztázni kellene ezt dolgot önmagam előtt. A tudományos világkép metafora réndszere és némiképp a filozófia is szerepet kapott az írásokban.

GJ: Hogy fér össze az a kettősség, hogy a jövőre bízod az értelmezést, ugyanakkor a munkáidban önmagad értelmezed, önmagad kritikusa vagy?

Riport Sugár Jánossal

SUGÁR:

„ Külön kell választani a művészt és a közönséget. A művészetet az egyszemélyes felelősség határozza meg, nincs konkrét kényszer arra, hogy megszülessen egy műtárgy. Nem olyan mint például egy kilincs, ami nélkül nem lehet kinyitni az ajtót. A jelen vígan elvegetél anélkül, hogy a művészek bármit is csinálnának. Ezért a művész



Kulcsszavak köré igyekeznek múltat rögtönözni, hogy ezzel tegye azokat újból meghallhatóvá.

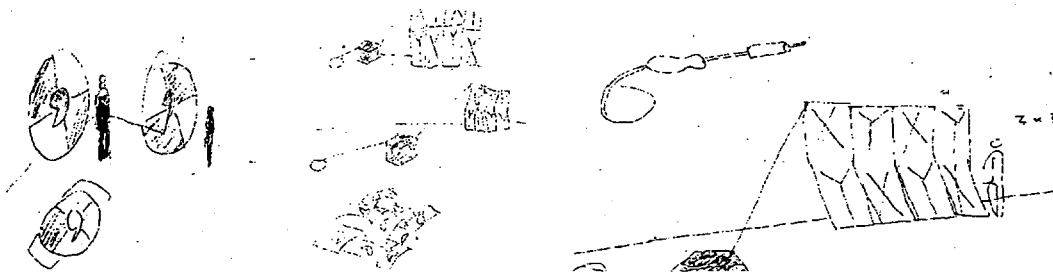
A vallatás lényege, hogy más szájából hangozzék el valami. Ebből a tekintetből mindnyájan egyek vagyunk: helyettem is beszél, esetleg azt nyögi ki, amit én nem akarok. Az a fontos, hogy elhangozzék, tehát hivatkozni lehessen rá, asszociációs háttéranyaggá válhasson. A kijelentés pont az őt kiváltó vákuum megszűnése miatt teremtő erejű. Ez a helyzet kísértetiesen emlékeztet arra, amikor egy súlyos terhet cipelő valakit rosszindulatúan meglöknek és az, az egyensúlya visszaszerzése érdekében, kénytelen lesz futásnak eredni, és az elveszett egyensúlyát kergetve találni célba.

A teremtés rekonstrukciójára irányuló kérdések özönében a mindig megújuló a kérdés és nem a válasz. Ezért joggal gyaníthatjuk, hogy mindig csak új áruhában próbálkozik egyetlen kérdés, amelynek a megválaszolásától oly távol állunk, hogy ebből a távolságból még szinte mindegy, hogy mi is maga a kérdés. A kérdésben benne élünk, de a válasz dimenziójától egy eseményhorizont választ el bennünket: csak belépni lehet. [...]

Minden riport – ugyanúgy, mint a gyermeki leállíthatatlan kérdésözön a szexre – a halálra vonatkozik. Tudjuk, hová fogunk kilyukadni, de az utat, a modellt, amibe mindezt beilleszthetnénk,

mindenfajta romantikus alapállástól mentesen sem tud más lenni, mint egyetlen szinguláris pont. Lehet, hogy ezernyi dolog befolyásol, de hogy végül milyen lesz a kép, az egyedül rajtam múlik. Ezzel szemben áll mindenki, a végtelen mínusz egy. Az az egy, aki hiányzik a végtelen mindenki másból, az vagyok én. A mindenki más számára a produktum, amit csináltál, sok minden egyebet is jelenthet, mert a műtárgy lényege, hogy befejezett, stabil, lezárt jelentő rendszernek látszik. A jelentését így vagy úgy meg lehet fejteni, lehet rajta gondolkodni. Hasonlít a rejtvényre, de mégsem az, mert ugyanakkor folyamatosan transzparens, nagyon sok irányból megközelíthető. A műtárgy vonzza magához a megközelítéseket. Egy ilyen rendszer okvetlenül mást jelent a művésznak és mást a nézőnek. A lényege, hogy a közönség csak mint egy inspirációs bázist foghatja fel, mint egy megértésre váró objektumot, egy funkcióra váró információt. Míg a művész számára teljesen más története van. A művésznak mindig a következő lépés a fontos. A hogyan tovább. És ez az, ami nem valósítható meg az aktuális jelenben, a civil életben, mert ott a morál és a demokrácia meg az egymásra utaltság bizonyos praktikus határokat állít az elképzelések kivitelezése elé. A művészet az, ahol a legfurcsább dolog is kivitelezhető. A művészeknek ezért van befolyásuk a jövőre, ezért lehetnek fontosak a társadalom számára.

GJ: A társadalom elkezdte felismerni, hogy vannak jövőlátói?



Ahonnán minden
egyfele van

betűnként lehet csak kivallanunk; de ezek ráadásul a kijelentésük után rohamosan vesztenek jelentőségükből. A megtett lépcsőfokok (pusztuló ornamensként) rögtön le is omlanak mögöttünk, és ez készletet a haladásra. A rögzíthetőség éhsége követeli ki az egyre fogyó szavakat.

Csak azt tudjuk megfogalmazni, amire már vissza tudunk nézni, illetve amiről beszélünk, az már a nyilvánosság kapuján a tények világába kerülve egy, a számunkra elérhetetlen dimenzió lakójaként., kizárólag a múltbéli lelkiismeretlenségeink jóvátétele után lesz újból hasznosítható. Az állításaink, mintha a bennük megjelenő jövő visszanézne a vállatás feltételezte bűnre, sóbálványként jelzik az ismeretlen felderítésében addig elvégzett utunkat. Kárpóttásul kézzelfoghatóak lesznek, engedékenyek mindenfajta megközelítés számára. Előttünk még viszont minden egyenrangú, nincsenek jelek. ■

SUGÁR:

Én inkább mesteremberekhez hasonlítanám őket. Te döntöd el, hogy valamit műtárgynak tekintesz-e vagy sem. Egyébként pedig elképzelhető, hogy ami ma nem jelent semmit, később a te közreműködéseddel jelentő szerepet kap, egy jelentő kontextus eleme lesz. Azt mondhatnánk, hogy a művészet lényege az, hogy olyasmit állítson elő, aminek a jelen számára garantáltan semmi haszna sincs. Mert minden, aminek haszna van a jelenben, valamilyen praktikus megfontolásból jött létre, funkciója a jelenben lezajlik, megtörténik, végetér, transzparenssé, egyértelművé válik. A művészet arra készíti fel, amire nem lehet felkészülni: hogy lesz más is, és hogy a mással, az újjal, az elképzelhetetlennel való találkozás ne legyen tragikus, ne vezessen tragédiákhoz. A művészek ennyiből kapcsolódnak a jövőhöz: az éppen aktuálistól való különbözőségüket fejezik ki.

Riport Sugár Jánossal

GJ: Tehát a művészeket a hatalom, az állam akkor használhatná fel legjobban, ha támaszkodhatna a jövőkutatásukra? Nem lehet ezt a jövőkutatást befolyásolni? Nem lehet ebből a jövőkutatásból statisztikákat kihozni? Manipulálni?

SUGÁR:

Röviden és velősen: nem. Mivel más a jövőkutatás és más az, ahogy a művészet a jövővel foglalkozik. A jövőkutatás az alternatívák listázása, ezekből aztán valami úgyis megtörténik. A művészet jövőkutatása viszont afirmatív, állító, kimondó, megvalósító, nyilvánvalóan befolyásolja a jövőt. Heisenberg állítása, miszerint a megfigyelő is befolyásolja a megfigyelt eseményt, annyiban igaz a művészetre, hogy ha egy művész olyan művet csinál, ami csak húsz év múlva lesz érvényes, mert annyira előreszalád a korától, a mű akkor is abban az aktuális korban kezd majd el létezni, és ellenőrizhetetlenül ugyan, de befolyásolja a saját korát. Az óriási különbség a jövőkutatás és a művészet között abban áll, hogy minden olyan manipuláció, ami célirányos, bukásra ítéltetett. A művészet attól művészet, hogy új lehetőségeket teremt, új dolgokra hívja fel a figyelmet, hiszen a műtárgy gondolat-generátorként működik. Egészen addig működik, míg egyértelművé nem válik, de ez általában nem következik be. A művészetben a kultúrának nem minőségei, inkább szintjei vannak. A jelennek a legnagyobb engedményt a giccs teszi, mert a jelenben óhajt érvényesülni.

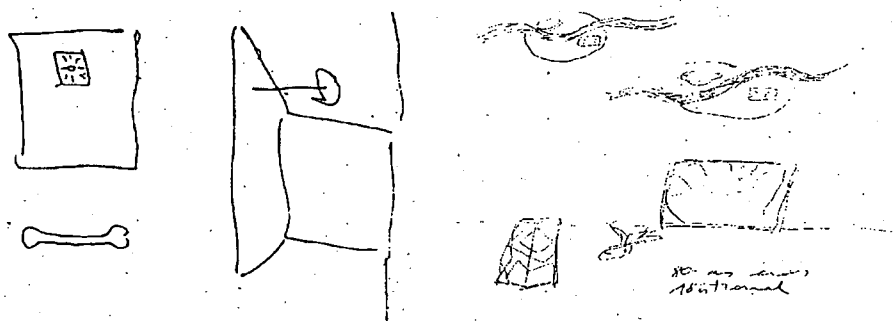
A filmművészetnek például, mivel a befektetés kategóriájába került, a jelenben kell sikert elérnie. Ez hihetetlenül nehéz feladat, hiszen a giccs szisztémája, hogy azonnali közérthetőségre törekszik. Ez a feladata. Ezen a csúszdán át visz be a nagyközönség tudatalattijába fontos üzeneteket. A reklám, egy népszerű film azonnal hat, a művészet más szintjeinél ez a hatás lassabban vagy kevésbé érvényesül. Az avantgard művészet az, ahol az azonnali közérthetőség a legkevésbé szempont, a következetesség sokkal

lényegesebb. Mitől jó egy mű? Hogy nem kiszámítható, de belesimul abba a közegbe, amiben keletkezett, utólag konzekvens. Nem szerkeszthető ki az addigiakból.

GJ: Tényleg, hová tűnt az avantgard? Van, aki azt mondja, hogy az a része, ami tőkét tudott kovácsolni a tehetségéből, elment programozni, és beépült az új számítógépes-hálózati elitbe. Ez olyan hirtelen és olyan nagy távlatokban bontotta ki a jövőt, amire eddig csak a művészetben volt példa.

SUGÁR:

Én azért nem mondanám, hogy az avantgard fogta magát, és elment programozni. Az avantgard – a szó történeti értelmétől eltekintve – mindig is a művészetnek azt a szintjét, rétegét jelentette, ahol a kutatás folyik, a határok provokálását, felforgatását, a korábbi rend, a kiüresedett harmónia megszüntetését. Az a forradalmi közeg, ami nagyon fontos eleme minden kultúrának és művészetnek. Az avantgard az, ami a legkevésbé kötődik a jelenhez, ami a művészeti alkotómunkában a legkevesebb engedményt teszi a jelennek. Ha valaki művészettel kezd foglalkozni, előbb-utóbb, akár



ösztönösen, akár tudatosan megtalálja a maga pozícióját, legyen az lokális, regionális vagy bármi más. Az avantgard internacionális, állandóan jelen van a művészetben. És az jellemzi, hogy a legminimálisabb a giccstartalma, vállalja az érthetlenséget, a másságot a besorolhatatlanságot, a megnevezhetetlenséget; nem öncélúan természetesen, hanem egy belső konzekvencia mentén, amit nagyon nehéz felfejteni, mert a művész belső ügye. Ez az avantgard számomra a szó valós értelmében.

GJ: Az avantgard az Erdély Miklós vezette Indigó csoportban is – melynek te is tagja voltál – központi fogalom volt...

SUGÁR:

Persze elhangzott az avantgard az Indigóban, de egyfajta metafizikus összefüggésben, nem mint napiparancs, hanem az általunk jónak, a legjobbnak gondolt szinonimájaként. Tény, hogy akkor az avantgard kulcsszó volt, de a kulcsszavak

koronként változnak. A kreativitás éppoly forradalmi értékű fogalomnak számított, és rendkívüli energiákat mozgatót meg. Az avantgard – ahogy mi használtuk – ebből a szempontból érdekes.

Ezen kívül az avantgard formarend azt jelenti, és különösen az Indigóban értettük így, hogy nem lehet másképpen műtárgyokhoz fordulni, mint lojalitással, radikális interpretációval. Egy műtárgyat millióféleképpen lehet értékelni, és az Indigóban a legtöbb munka arról szólt, hogy van egy felület, amit te látsz, és van egy tartalom, amiről jó esetben tudsz. Ezek egy szoros összefüggésben állnak, de a felület az titokzatos marad, tehát csak áttételesen közvetíti a tartalmat. Nem pusztán leképezése a tartalomnak, de hogy mennyiben több, azt nagyon nehéz meghatározni. Ha valaki parodizálni akarná, amit csinálok, akkor fogna egy csomag vasdrótot, hozzátenne néhány vesszőt, farostlemezt, egy pici gipszet, néhány cukorkás doboz belsőt, és kész. Foglalkoztat, hogy milyen lenne egy paródia.

Riport Sugár Jánossal

GJ: Térjünk vissza a direkt manipulációra... Nem érzed úgy, hogy ma egyre inkább manipulálhatóvá válnak a művészek?

SUGÁR:

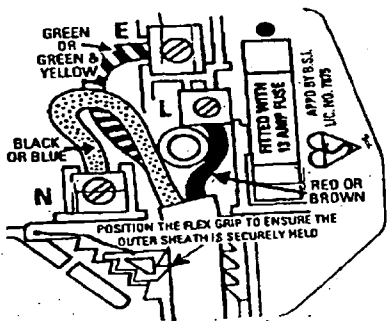
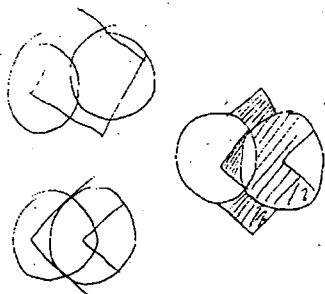
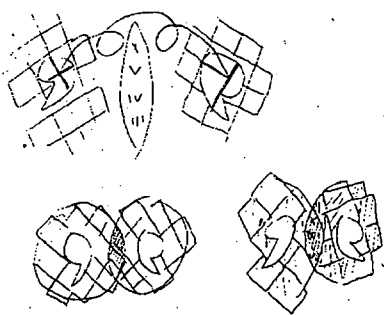
☉ Ez a veszély ténylegesen fennáll, és furcsa módon, a társadalom igyekszik az ellenkezőjét elhithetni, tehát azokra az aspektusokra helyezi a hangsúlyt, melyek a manipuláció könnyedségét, veszélytelenségét jelzik. Megfelelő odafigyeléssel el kell kerülni, hogy a művészt manipulálják. Egy reklámteoretikus szerint csak a rossz, az ügyetlen, a sikertelen manipulációt lehet leleplezni. Az ügyes manipulációval szemben viszont azt a taktikát kell követni, mint amikor úszol, és elkap az örvény. Hagynod kell magad, az örvény úgyis kidob, ha nem kalimpálsz. Eléggé összeépült világban élünk, és az európai vagy a nyugati kultúra nem véletlenül termelt ki olyan dolgokat, melyek manipulálni képesek. Nyilvánvaló, hogy nem a mosópor reklám az érdekes, hanem minden, ami nem lenyomozható, nem azonnal felismerhető. A manipulációnak ezt a fajtáját csak úgy lehet felismerni, ha egy másik pozícióba helyezkedsz. Némi radikalizmussal: el kell fogadni a manipulációt, és meg kell vizsgálni a mögöttes rejlő energiát, szándékot. Egyébként a művészi döntés felelőssége egyszemélyes. A manipuláció megtalálása, felfedezése, megértése a munka része, nem felesleges küzdelem, hanem az alkotó munka szerves eleme, ha elfogadjuk ezt a metafora-rendszert.

GJ: Szerinted is tapasztalható valamiféle recesszió a művészeti világban?

SUGÁR:

Szerintem a konjunktúra volt egészen szokatlan jelenség, az, hogy a kortárs művészet képes konjunkturálissá válni. Képes volt arra, hogy olyan ütemben növelje az értékét, hogy a jelenre épülő intézmények, galériák, múzeumok ebből morális vagy anyagi nyereségre tegyenek szert. Ez abból a kényelmes dualista világmodellből származik, ahol két világrendszer áll szemben egymással, és vívta a napi küzdelmét a kulturális szintéren is. Az a fajta kulturális izoláció, ami Keletet jellemezte, bizonyos értelemben Nyugatra is jellemző volt, csak ott sokkal aktívabb és hatékonyabb módon működött, óriási gerjesztő erőt hordozott. Az önreflexiónak újabb és újabb dimenziókat adott, és egy nagyon komoly, kifinomult intézményrendszer épült rá múzeumok, kiállítótermek, galériák hálózatával. Ez természetellenes, csupán arra a korszakra jellemző állapotnak számított. Ezzel szemben, szerintem a művészet problémákat

jelent, problémás műveket, problémás hozzáállást, ami konfliktusokat okozhat a jelennek. Nem egy harmónikus kompozíciót akarsz látni, hanem egy ellentmondásokkal terhes világban szeretnél valamilyen útmutatást kapni arra nézve, hogy hogyan tudsz ezekkel az ellentmondásokkal együtt élni. A művészet valójában csak növeli a problémák és az ellentmondások számát.



GJ: Rendszeresen szoktad említeni a kényszert. Vagyis, hogy egy olyan szituációba hozod magad, ahol kényszernek vagy kitéve, amelyet végeredményben te magad teremtettél. Mint művészi magatartás...

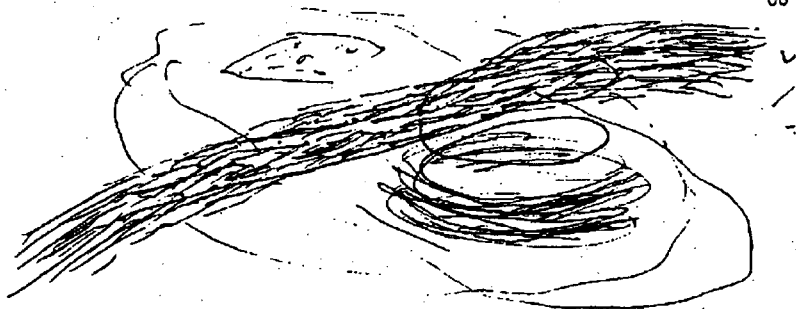
SUGÁR:

A kényszert nem alkotás vagy íráskényszerként kell érteni, hanem úgy, hogy egy mesterségesen előidézett egzisztenciális kényszerhelyzetbe kerülsz. Fantázia gyakorlat ez inkább. Ebben a helyzetben már akárhogy dönthetsz, mert nincsenek alternatívák. A döntés gyorsasága, azonnalisága a lényeges, mert még nincs semmi, amihez képes minősíteni lehetne a döntést. Ez az, ami vonz ebben. Ezért emlegetem állandóan a Seherezádet. Ott a döntéseknek egyetlen kimenetele lehet: élet vagy halál. Az alkotó célja minden esetben az, hogy egérutat nyerjen, hogy még egy Seherezáde-estét nyerjen. Majd meglátjuk, mi lesz holnap, addig legalább kialusszuk magunkat, mondja

Seherezádé. Az avantgard radikalizmusa ezt a szituációt dramatizálta, amikor azt mondta: semmit se spórolni, semmit se féltetni. Tulajdonképpen ez maga az információs társadalom. Mit félted azt a nyavalyás információt, ha úgysem tudod használni? Ha más jobban tudja használni, akkor használja más!

Budapest, 1995. augusztus.⁸

1. Gyorskultúra beszélgetések, 1984 és 88 között évente a Kossuth Klubban.
2. „Kényszerűségből nyitott állapot”. Beszélgetés Sugár Jánossal. Készítette Topor Tünde. Új Művészet 93/5 Május. pp. 70-73.
3. T. A. Sebeok-J. U. Sebeok: Ismeri a módszeremet? avagy a mesterdetektív logikája, Gondolat, 1990.
4. Jónás/modell, videóinstalláció, 1987.
5. Minusz pátoasz, Balassi Könyvkiadó, 1995.
6. Perzsa séta, 16mm, színes, 50perc, 1985, standard kópia 1989, BBS.
7. Ouvre, Stúdió Galéria, 1986 március.
8. A beszélgetést Ivacs Ágnes és Kurdy Fehér János készítette.



Sugár János művei megtekinthetők a dASH Virtuális Galériában!