

Háromszögletű paranoia

Cserba Júlia párizsi beszélgetése a Société Réaliste tagjaival

A párizsi székhelyű, kéttagú művészeti szövetkezet, a Société Réaliste 2004-ben alakult. GRÓF FERENC (1972) a SOTE általános orvosi szakán töltött három év után az ELTÉ-n művészettörténetet tanult, majd a Képzőművészeti Egyetem intermédiá szakán diplomázott. JEAN-BAPTISTE NAUDY (1982) összehasonlító irodalomtudományi és kurátori tanulmányokat folytatott a Sorbonne-on.

✚ **Cserba Júlia:** *Hogyan találkoztak össze, és hogyan született meg a gondolat, hogy alkotópárosként dolgozzanak együtt?*

✚ **Gróf Ferenc:** Először 2003 októberében, annak a kiállításnak a kapcsán találkoztunk, amit Jean-Baptiste rendezett „Budapest – Errances” címmel.

✚ **Jean-Baptiste Naudy:** Egyetemi tanulmányaim végén diplomamunkaként azt a feladatot kaptam, hogy rendezek egy kiállítást, ez lett a „Budapest – Errances”. Össze akartam hasonlítani a párizsi kortárs művészek és városuk kapcsolatát, ugyanebben az összefüggésben, egy másik város művészeinek helyzetével. Olyan helyet kerestem, amelyik leginkább párhuzamba állítható Párizssal, és így esett a választásom Budapestre.

✚ *Budapestre nézve nagyon hízelgően hangzik, amit mond, de első hallásra meglepő. Miben lát hasonlóságot Párizs és Budapest között?*

Société Réaliste: Gróf Ferenc, Jean-Baptiste Naudy



✚ **J.-B.N.:** Végigtekintve a kelet- és közép-európai városokon, úgy találok, hogy mind történelmét, mind kultúráját, mind pedig etnikai összetételét tekintve Budapest a legkevertebb város. Egy másik, Párizshoz hasonlítható sajátossága az, hogy az ország működése centralizáltan, a fővároshoz kötődik. A címben szereplő „errance” arra utal, hogy Budapesten „bolyongtam”, és igyekeztem megismerni, hogy mi zajlik az ottani művészeti életben, ismeretségeket kötöttem művészekkel, és eközben kerestem az olyan munkákat, amelyek beleillenek a koncepciómba. Így esett a választásom többek között Esterházy Marcellre, Szacsva y Pálra, Bartha Sándorra, Keserue Zsoltra, Lakner Antalra és Varga Júliára, akik közül van, aki Budapesten dolgozik, míg mások itt, Párizsban.

✚ **G.F.:** Ezt a kiállítást, pontosabban az annak révén létrejött találkozásunkat tekinthetjük közös munkánk kiindulópontjának. És mivel mindkettőnk nagyon érdekelt a szocialista realizmus, a művészettörténet e fantomja, melyet a leomlott berlini fal látszólag mindörökre maga alá temetett, egy olyan kiállítás létrehozásába fogtunk, amely ezen esztétikai doktrína önellentmondásos dinamikáit állította volna párhuzamba bizonyos kortárs képzőművészeti jelenségekkel.

✚ **J.-B.N.:** Mintegy tükröt mutatva, válogatást akartunk adni úgy a kelet-, mint a nyugat-európai historikus szocialista realizmus terméséből, hiszen ne feledjük, hogy az nemcsak a szocialista országokban létezett, hogy most mást ne említsek, mint a francia Boris Taslitzky munkáit. Ezeket az alkotásokat akartuk szembevetni azokkal a kortárs művekkel, amelyekben, esztétikai és kultúrpolitikai szempontból vizsgálva, nyilvánvalóan tetten érhető a kapcsolat.

✚ **G.F.:** A francia „réalisme socialiste” kifejezés megfordításával, tükrözésével jutottunk el azután a Société Réaliste névhez, ami pontosan kifejezi azt, amit kezdetben vizsgálni

akartunk: a társadalmi valóság ábrázolásának problematikáját a társadalom és a hatalom komplex koordinátarendszerében. A szocialista realizmus, mint a történelmi munkásmozgalom reprezentatív paradigmája, így vált kutatásaink kiindulópontjává.

⊕ *Hogyan alakult úgy, hogy ebből a tervből mégsem egy hagyományos tárlat született, hanem valami egészen más, amit első közös munkájuk*

Société Réaliste

MDCCLXX IX – IGM#1, Graffitik eredeti helyszínén, Párizs, Rue de la Grange, Rue du Prévôt
<http://www.societerealiste.net/#Projects>



Société Réaliste

MDCCLXX IX – IGM#1, Graffitik eredeti helyszínén, Párizs, Palais de Tokyo
<http://www.societerealiste.net/#Projects>

eredményeként, 2005-ben a Karton / RaktArt Galériában, majd azután Párizsban, az Espace En Cours-ban mutattak be?

⊗ **J.-B.N.:** Hat hónapon át dolgoztunk azon, hogy létrehozzuk a kiállítás gerincét, és ez elsősorban archívumokban végzett kutatómunkát jelentett. Ez idő alatt szembesültünk azzal, hogy korlátozott anyagi lehetőségeink nem tennék lehetővé a különböző országokból érkező alkotások kölcsönzését, szállítását, egyszóval egy ilyen jellegű kiállítás költségeinek vállalását. Ráadásul egyre inkább úgy éreztük, hogy a kortárs praxis kritikáját leginkább önálló projektek létrehozásán keresztül fogalmazhatjuk meg. És akkor történt, hogy Ferenc a Bibliothèque Nationale gyűjteményében egyszer csak rábukkant Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne 18. század végén született kéziratos könyvére, a *Felirataimra* (Mes Inscriptions).

⊗ **G.F.:** Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne 1779-től tíz éven át szinte naponta, szövegeket, mai szóhasználattal graffitiket, tageket vésett a párizsi Szent Lajos-sziget rakpartjának kőfalaiba. Ezeket, az életének fontos mozzanatait rögzítő graffitiket gyűjtötte egy füzetbe, melyet 1889-ben publikáltak először. Ez, a graffiti gyakorlásáról beszámoló különös, a felvilágosodás korában született dokumentum akár konceptuális műnek is tekinthető.

⊗ **J.-B.N.:** A könyv felfedezése azután végleg megváltoztatta eredeti elképzelésünket, és a kiállításunk, amivel a Karton Galéria kurátorának, Lázár Eszternek a felkérésére jelentkeztünk, és amit azután a köztéri jelek párhuzamos művészet-történetét feldolgozó Nemzetközi Graffiti Múzeum (International Graffiti Museum, avagy IGM) előszobájaként, „MDCCLXX IX” címmel be is mutattunk, erre épült.

⊕ *Végigtekintve eddigi munkáikon, nagyon sok közös vonást talállok bennük az Arte-Language tevékenységével. Vállalják a rokonságot?*

⊗ **J.-B.N.:** Számunkra az Art&Language valóban fontos referencia, mivel három olyan alapvető sajátossággal rendelkezik, ami a mi működésünket is jellemzi: csoportban dolgoznak, így a szerző nem egy személy, hanem egy kollektív entitás, akár csak a mi esetünkben, másrészt sohasem tettek különbséget a különféle művészeti, kulturális megnyilatkozások között, legyen az akár kiállítás, akár konferencia, elméleti munka vagy kurátori gyakorlat. A harmadik lényeges jellemző pedig az, hogy attól a gondolattól vezérelve, hogy a művészet, ami nem egy adott esztétikai doktrína egyfajta terméke, kulturális háborút folytat a politikai rendszerbe ágyazott művészeti produkció aknamezején.

⊕ *Miközben az említett, első közös nyilvános megjelenésre készültek, az éj leple alatt végrehajtottak egy furcsa akciót. A Palais de Tokyoban rendezett Hype Gallery-ra vonatkozó, kritikus megnyilvánulásukra gondolok.*

⊗ **G.F.:** Nagyon finoman fogalmazott... Közös működésünk legelső publikus megnyilvánulása volt ez a merénylet, egyfajta „casus belli”, esztétikai háborúnk nyitánya. Abban az időben egyáltalán nem voltunk kibékülve a Palais de Tokyo működésével, mivel Nicolas Bourriaud és Jérôme Sens vezetése alatt a csúcspontjára ért a relációművészet dicsőítése. Ez elindított kettőnk közt egy eszmecsere a művészet, a történelem, a politika, és a gazdaság viszonyáról, és ennek során alakult ki bennünk az az elhatározás, hogy valamilyen formában artikuláljuk a relációesztétikával szembeni kritikánkat. Ez fogalmazódott meg egyfelől elméleti síkon a szocialista realizmus és kortárs párhuzamainak témakörében végzett kutatásainkban, más-

felől zsigeri dimenzióban a *Hype Gallery* elleni akcióban.

✘ **J.-B.N.:** Akkoriban a Palais de Tokyo képviselte leginkább azt, ami bennünket a kortárs művészetben zavar. Az intellektuális és politikai állásfoglalás helyett elfogadtatta és konkretizálta a művészet kispolgáriságát, a kulturális produkciót, mint életmódot, a divatos „life style” kialakításának művészetét, és mindezt a társadalmi könnyűéletesség gazdaságpolitikai keretei között.

A *Hype Gallery* olyan esemény volt, aminek vállalása tökéletesen kifejezte a Palais de Tokyo elkötelezettségét annak a középértelmiségnek a művészetével, amely szereti összekeverni a reklámra, a dizájnról, a társadalomra, politikára, popzenére vonatkozó referenciákat. Pedig mindez nem vezet máshoz, mint konszenzushoz. Kisajátítva a Palais de Tokyo esztétikai stratégiáját, ötvözve a graffiti vandál gesztusát a reklámművészetével, egy éjszaka folyamán Hewlett-Packard logókkal borítottuk be a Palais előtti lépcsőt és a járdát. A járda bitumenjén fehér HP logók vörös szőnyegként vezettek a bejáratig.

✘ *Ezt a harcukat még jó ideig folytathatják, hiszen az irányzat nem állt meg Franciaország határainál. Ha körülnéznünk a világban, azt tapasztalhatjuk, hogy más országokban, köztük Magyarországon is megjelent.*

✘ **J.-B.N.:** Így van, és Franciaországban is még mindig erősen jelen van. Annak ellenére, hogy Kisolaszi Bourriaud és Jérôme Sens már nincsenek a Palais de Tokyoban, még mindig egy egész generációra hatnak. Elég megnézni, mi történik az Espace Ricard háza táján, de a dominóelv alapján, azokon keresztül is terjed, akik a nantes-i Ecole des Beaux-Arts-ból kerültek ki az elmúlt években. Amikor 2003 decemberében Budapesten jártam, több művésszel és kurátorral is volt alkalmam beszélgetni a relációesztétikáról. Már akkor nyilvánvaló volt, hogy ennek a tendenciának a szele már Magyarországra, egészen pontosan a Múcsarnokhoz is elért.

✘ **G.F.:** Azóta pedig, úgy tűnik, ha néhány év késéssel is, de teljesen beépült a magyar művészeti életbe. Ezt nagyon pontosan mutatja az a tény, hogy az intézmény 2007-ben kiadott Múcsarnok-könyveinek első és második száma Nicolas Bourriaud két tanulmányát, a *Relációesztétikát* és az *Utómunkálatokat* tartalmazza.

✘ *De magának a Múcsarnoknak a jelenlegi pozíciója is ezt jelzi, hiszen az állami tulajdonú intézmény működése, programja, szinte teljes mértékben magánforrásoktól függ.*

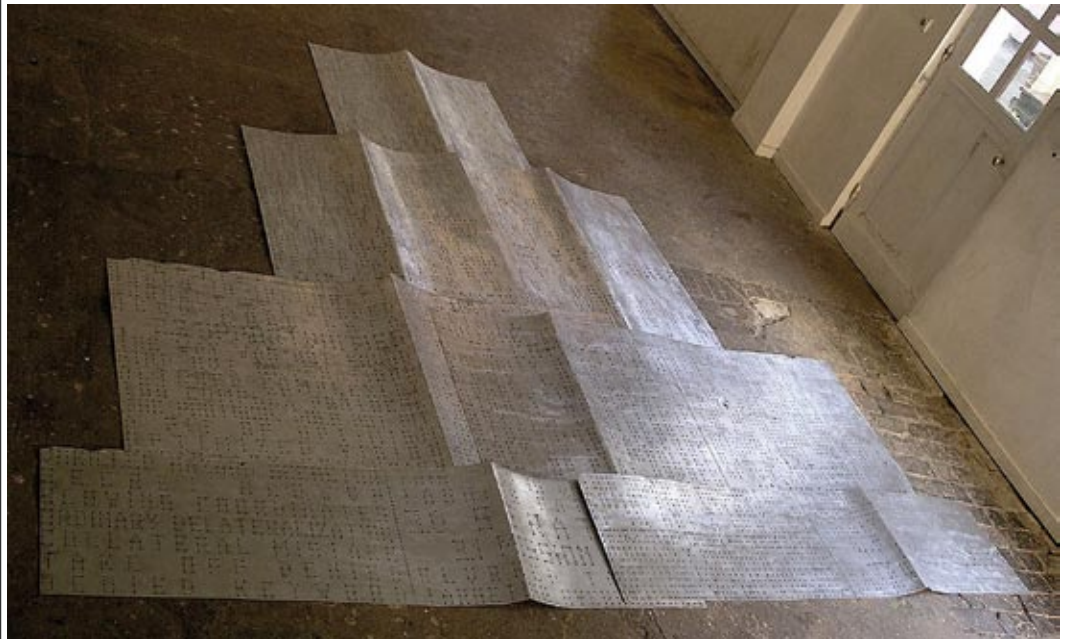
✘ **J.-B.N.:** Franciaországban a kilencvenes évek közepén indult el a „public-private partnership” térhódítása, és ez ért most el Magyarországra. Az „art relationnel” tulajdonképpen a „művészeti ipar” privatizációját hozta, amit az ehhez gyártott teóriával támasztanak alá. Kereskedelmi

kiállítások születnek, amiket, hogy hitelesnek tünjenek, művészetként fogadtatnak el: reklám egyenlő művészet, reklám egyenlő oktatással, és így tovább.

✘ **G.F.:** Ez az esztétikai modell napjainkban úgy mutálódik, hogy pártolói olyan fórumokat, folyóiratot, videótárat, könyvtárat hoznak létre, amelyek révén a közönség is a művészi források „használója” lehet. Ennek legnagyobb hatású specialistája Anton Vidokle és az e-flux, gondoljunk csak az „e-flux video rental”, a „PAWNSHOP”, vagy a „Martha Rosler Library” projektekre. Esetükben a „használó” és az „alkotó” közé tett egyenlőségjel nem más, mint a hatalmi viszonyok képmutatató leplezése.

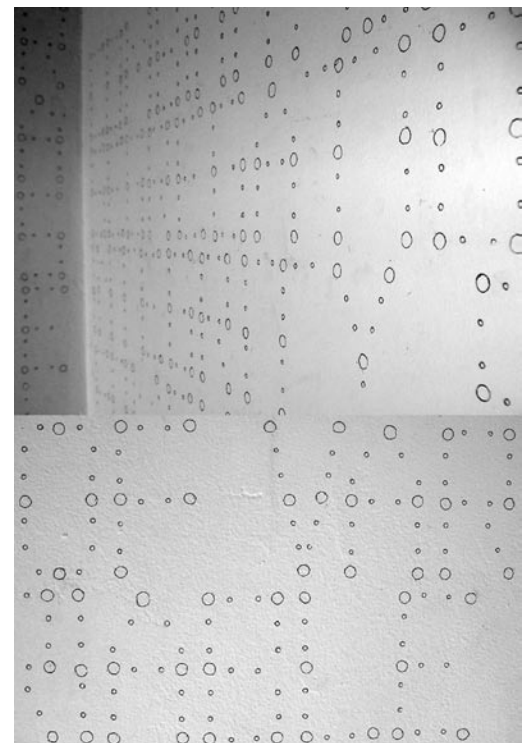
✘ **J.-B.N.:** Pontosan ez a valódi probléma, ami egyébként politikai megfontoláshoz kötődik. A polgári demokrácia azt állítja magáról, hogy a szavazati jog egyben politikai hatalmat is jelent, miközben a valóság az, hogy amikor szavazunk, azzal még nem gyakorolunk politikai hatalmat. Ezt nevezik formális demokráciának. Ugyanígy, azzal, hogy valaki használja a művészi eszközt, attól még nem válik művésszé, gyakorlat helyett csak szimulálja azt. A relációesztétika tulajdonképpen a hatalom esztétikája.

✘ *Az a bizonyos Hype Gallery kiállítás is éppen ezt a sugallta, hiszen arra bárki és bármilyen műfajban pályázhatott, legyen az grafika, rajz vagy fotó, a megkötés csak az*



Société Réaliste

APPENDIX – IGM#3: cink táblák, abc tábla, falrajz
<http://www.societerealiste.net/#Projects>



volt, hogy a címben szerepeljen a H és a P betű és ki lehessen nyomtatni egy A0-ás HP nyomtatón. Térjünk most vissza az önök munkáihoz. A Raktár-kiállítás után mi következett?

☛ **J-B.N.:** Tovább dolgozva a graffiti témáján, két újabb kiállítást rendeztünk, amelyek közül az egyiknek, 2005 júliusában, a graffiti, mint „nyom” volt a témája, a másik pedig ugyanaz év decemberében „APPENDIX: IGM#3” címmel, a graffitin keresztül a nyelvezet rendszerét, a mondattant vizsgálta. Ugyancsak 2005-ben, a Trafó akkori munkatársának, Somogyi Hajnalkának köszönhetően összeköttetésbe kerültünk berlini kurátorokkal, és 2006-ban bekapcsolódtunk egy nagy európai projektbe. Ez adott lehetőséget számunkra, hogy a *How to do things? In the middle of (no)where*-rel, Budapest mellett, más nagyvárosokban, Kijevben, Bukarestben, Koppenhágában és Berlinben is bemutatkozhatunk.

☛ **A Société Réaliste két tagból álló alkotóegyüttes. Hogyan, milyen munkafolyamatot alkalmazva képes együtt dolgozni két, önálló elképzelésekkel rendelkező művész?**

☛ **G.F.:** A Société Réaliste létrejötté egy mindkettőnk számára nagyon fontos célkitűzést tett lehetővé, mégpedig azt, hogy a munkánkat eltávolítsuk az „alkotó én” grammatikai fikciójától. Az együttműködésünket leginkább a vektor fizikai fogalmához tudnám hasonlítani. Mi vagyunk az A és B pont, és a két pont közötti vektor, esetünkben egy terv irányát, mozgását beszélgetéseink, vitáink konklúziói adják meg.

☛ **J-B.N.:** Én azt a hasonlatot is megengedném, hogy úgy dolgozunk, mint ahogy egy üzemben legyártanak egy tárgyat. Épp úgy, ahogy a gyári munkások, mi is feltesszük az „alapanyagot”, mint például az építészet és az írás kapcsolatának, a marketing és művészet kapcsolatának vagy az immigráció, a törvény, a társadalmi átalakulás kérdésének vizsgálatát a futószalagra, és folyamatosan dolgozunk rajta. A végén pedig lejön a szalagról a kész termék. De sohasem a műtermünknek, asztalfióknak vagy „raktárra” dolgozunk, hanem mindig valami konkrét céllal.

☛ **G.F.:** Jean-Baptiste hasonlatával folytatva, amikor „beindítjuk a gépet”, már előre tudjuk, hogy mennyi idő áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy az adott problematikát nyilvánosság elé tárjuk. Ha mondjuk, két hetünk van, akkor lehet, hogy a „termék” előadás alakjában jön le a futószalagról, hogy továbbra is ennél a hasonlatnál maradjak, de ez nem jelenti azt, hogy ugyanazt a témát nem folytatjuk tovább, és nem dolgozunk fel néhány hónappal később, mondjuk egy kiállítás formájában.

☛ **Önök nemcsak művészek, de saját maguk kurátorai is, és ahhoz, hogy az üzem működni tudjon, hogy én is az előbbi hasonlatnál maradjak, pénzre van szükség. Ha ennek előteremtése**

is az önök feladata, akkor nem kerülnek-e ellentmondásba azzal, amit a relációművészetben bírálunk?

☛ **J-B.N.:** A Société Réaliste státusza szövetkezet, és valóban úgy is működik, mint egy hagyományos szövetkezet. Közös forrásokból dolgozunk, közös eszközöket és könyvtárat használunk. A szövetkezeti forma a legalkalmasabb arra, hogy függetlenek maradjunk, hiszen csak úgy lehet valaki független és szabad, ha maga rendelkezik a gyárával, amiben egyszerre részvényes és munkás is. A szövetkezet pontosan ilyen. Az önállóságunk megőrzése alapvetően fontos számunkra, ezért mi magunk keressük azokat a fórumokat, ahol bemutatathatjuk a munkánkat, ami lehet képzőművészeti iskola, kortárs művészeti központ, galéria vagy egyéb. Természetesen mi is a művészetbe integrálódott gazdasági szisztémában működünk, de a nagy különbség másokkal szemben az, hogy körülményektől és feltételektől függetlenül, teljesen autonóm módon tudunk dolgozni. Ha holnap reggel a savanna közepén kellene valamit létrehozni, akkor arra is képesek lennénk. Olyan emberekkel működünk együtt, bármely helyszínen is élnek, legyen az London, Budapest, Prága vagy Berlin, akik velünk együtt ahhoz a hetvenes-nyolcvanas években született generációhoz tartoznak, akik át akarják venni a hatalmat az előző generációtól.

☛ **Mi fog változni, ha az önök generációja kerül hatalomra?**

☛ **J-B.N.:** Két szempontból kell vizsgálnunk a változást, az egyik a politikai kormányzásra vonatkozik, a másik a kultúrára. A kultúrában le kell rombolni azokat az életképtelen és manipulatív struktúrákat, amelyek élve mumifikálják az alkotói folyamatokat, és újat, mást kell létrehozni. Ami a politikai oldalt illeti, a kormányok cserélődnek, de a művész helyzete alapvetően mégsem. Mondok egy példát. Szentjóbnyak a Kádár-rezsim idején el kellett hagynia Magyarországot, aztán viszatért, és most megint harci helyzetben van, csak ezúttal a liberális hatalommal szemben. Nagyon szeretem Gilles Deleuze-nek azt a meghatározását, ami szerint nincs baloldali kormány, a kormány mindig jobboldali. Vagyis a progresszív kultúra mindig és minden kormánypolitikával, minden hatalmi intézménnyel szemben áll.

☛ **G.F.:** Talán első hallásra ellentmondásnak tűnik, de ez nem akadályoz meg bennünket, hogy intézményi keretek között is dolgozzunk. Jelenleg például, a Jan van Eyck Akademie meghívására Maastrichtban folytatunk kutatómunkát. Nagyon fontos eleme ennek az együttműködésnek az, hogy saját keretein belül is lehet egy állami akadémiát, és vele együtt az államot mint intézményrendszert, annak teljes infrastruktúráját és forrásait felhasználva kritizálni.

☛ **J-B.N.:** De ezt az ellenmondásos helyzetet nem nosztalgikusan éljük meg. Mit tehet az, aki nem akar kapitalista lenni, de termelőeszközökre van szüksége, hogy termeljen? A megoldás nem tőlünk, hanem Marxtól ered: mivel a társadalom egyik része rendelkezik ezekkel az eszközökkel, lehetőségekkel, a másik fele nem, az eszközök meg kell szerezni. Mi is megszerezzük, onnan, ahonnan arra lehetőség nyílik, állami intézménytől, egyetemről, művészeti központtól, galériától, a FIAC-tól.

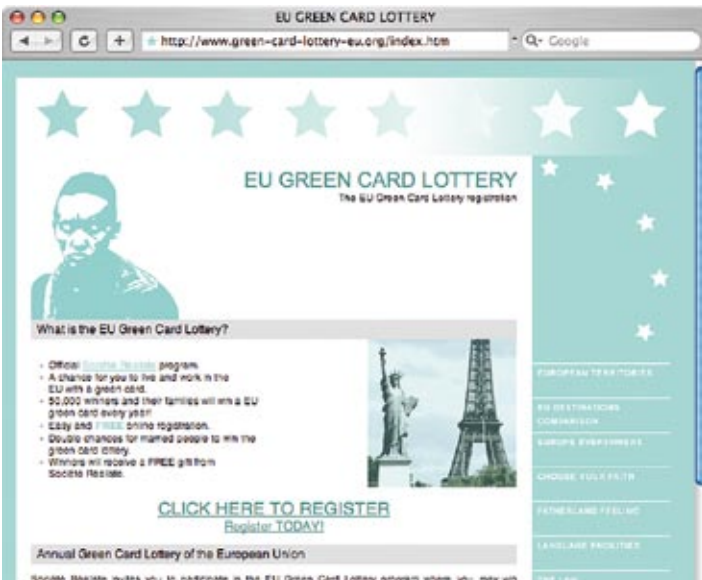
☛ **G.F.:** Sohasem megrendelésre dolgozunk, hanem mindig meghívásra. Bemutatjuk a tervünket, és akit az érdekel, felajánlja a helyet, biztosítja hozzá az anyagi hátteret, de nem szól bele a munkánkba. Ha galériában állítunk ki, akkor sem fordult még soha elő, hogy a galerista megkérte volna, hogy inkább rajtot készítsünk, mert azt könnyebb eladni, és egyetlen művészeti központ igazgatója sem mondta, hogy szeretné, ha inkább az óvodás gyerekek problémájával foglalkoznánk. Olyan emberekkel dolgozunk együtt, akik osztoznak az általunk felvetett kérdésekben.

☛ **Munkáikban, bármilyen komoly témát is járnak körül, gyakran találkoznak szatirikus megfogalmazással, humorral.**

☛ **J-B.N.:** Már együttműködésünk kezdetén az egyik közös találkozási pontunk az volt, hogy mindkettőnk nagyon foglalkoztatott, és inspirált a tizenkilencedik század végének egyik csoportja, a Les Incohérents, másrészt pedig mindketten behatóan tanulmányoztuk a groteszk szerepét az európai művészetben. A groteszk is lehet fegyver. A hatalom és a művészet viszonya a király és bolondjáéhoz hasonlítható, hisz a játékszabályokat és a betartandó határokat írott és íratlan törvények rögzítik mindkét esetben.

☛ **Ahogy a graffiti-témát három helyen, úgy a Transitioners-t is több helyszínen, Budapesten Moszkvában, Párizsban, Lisszabonban és Delme-ben tarták a nyilvánosság elé. Mennyire befolyásolja az adott helyszín ugyanannak a témának feldolgozását?**

☛ **G.F.:** Sohasem in situ dolgozunk, nem a helyhez készítjük a munkát, hanem a pénzügyi lehetőségek és a rendelkezésre álló hely figyelembevételével, a már



Société Réaliste

EU Green Card Lottery, website; <http://www.green-card-lottery-eu.org> ■ EUGCLregisztrációs iroda, Párizs

meglévőt adaptáljuk a körülményekhez. Nem lehet egyenlőségelet tenni a 600 m²-es lisszaboni művészeti központ és a 200 m²-es párizsi Martine Aboucaya galéria közt, így magától értetődően, annak ellenére, hogy a tartalom ugyanaz, a forma különböző.

☹ *Elárulnák, hogy a magyar és francia művészekből álló Société Réaliste hogyan került a holland-flamand UtopiaTransfer kiállítására a Kiscelli Múzeumba?*

☒ **G.F.:** Úgy kerültünk bele, hogy, mint már szó esett róla, a maastrichti Akadémián dolgozunk, és sokat foglalkozunk az utópia témájával, legutóbb például a delme-i kiállításunk alkalmával. Mint „holland művészek” szerepelünk, miközben holland nyelvtudásunk a „wel bedankt” és a „daag” kifejezések ismételtetésénél tovább nem terjed, és ez a megközelítés valami olyan nyitott szellemet képvisel, ami Magyarországon, de sok más országban is elképzelhetetlen lenne.

☒ **J-B.N.:** A harminc és negyven év közötti magyar művészek zömében csak magyar kiállítások keretében jelennek meg Európában, ugyanakkor a magyar szervezésű kiállítások mindig kizárólag csak magyarokat, sőt többnyire csak magyarul tudó magyarokat mutatnak be. Így nem lehet kaput nyitni a világ felé.

☹ *A delme-i kiállításuknak az UtopiaTransferhez igazított adaptációja csak a rendelkezésre álló helyre vonatkozik vagy figyelembe vesz valamit a magyarországi sajátosságokból is?*

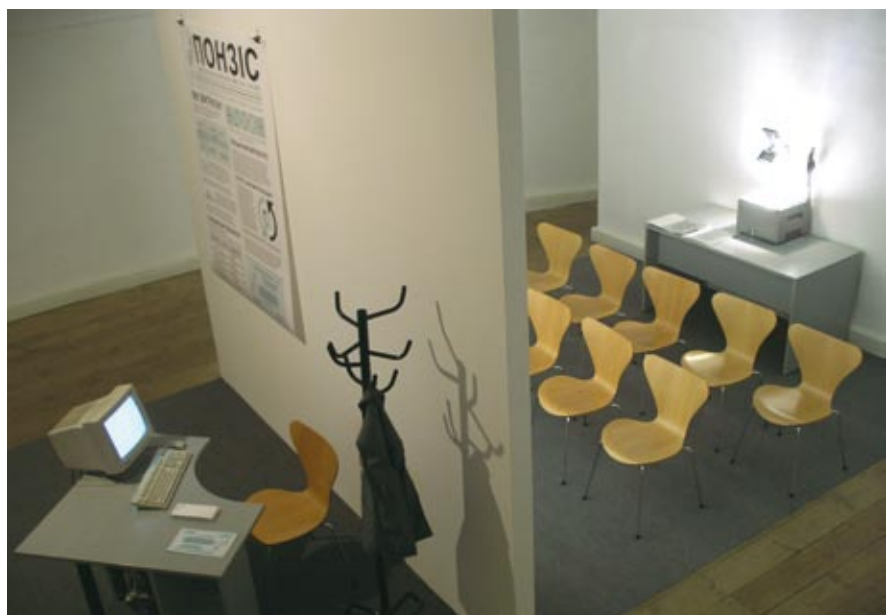
☒ **G.F.:** Mivel Delme-ben egy egész épület állt rendelkezésünkre, igazodtunk az itteni körülményekhez, de a lényegét megtartottuk. A politikai tendenciák, különös tekintettel az esztétika és a politika közötti összefüggésre, amivel a Delme-ben rendezett kiállításunk is foglalkozott, minden országot érintenek. Ez a munkánk a 19. század elejének utópistáira, köztük Saint-Simon, Owen és Fourier írásaira épült, és mint tudjuk, a szocializmus teóriájának az utópizmus volt az egyik forrása. De említhetném a bemutatott első *Transitioners*-t is, amelynek alkalmával, 2006. szeptemberében, egy forradalmi design-irodát hoztunk létre a Trafóban, és bár ott csak egy bizonyos periódusra, a közelmúlt ún. „színes forradalmaira” koncentráltunk, a témát a forradalom mitológiájának egészére vonatkoztathatóan dolgoztuk fel. Ráadásul váratlan aktualitást kapott azzal, hogy mindez, éppen az 56-os forradalom ötvenéves évfordulójának küszöbén, arra az időszakra esett, amikor a Gyurcsány-beszéd nyilvánosságra kerülése után, a szélsőjobb utcai zendülései elkezdődtek.

☒ **J-B.N.:** Meghívtak bennünket a Kultúrház stúdiójába, ahol felvettek velünk egy hosszabb beszélgetést a kiállításról. Körülbelül egy órával azután, hogy elhagytuk az állami televíziót, a szélsőségesek megjelentek az épület előtt, a mi beszélgetésünket pedig, amiben egyebek mellett bíráltuk a magyarországi konzervatív jobboldal politikáját is, nem adta le a Kultúrház. Ezt súlyos hibának tartom. Egyébként is nagyon meglepett, amit Magyarországon tapasztaltam. A jobboldal, saját politikai céljaihoz, teljesen kisajátítja az 56-os forradalmat. Pedig valójában mi volt 56? Konzervativizmus és hatalomellenes forradalom, aminek kiindulópontja antisztálinista, de szocialista megmozdulás volt. Ennek ellenére, a jelenlegi jobboldal képes elhítenni, ráadásul még a baloldaliak egy részével is, hogy október 23-a jobboldali felkelés volt. Sőt, azt akarják eljátszani, hogy azzal párhuzamba állítva, újra ők vezetnek forradalmat a hatalom ellen, amit a Kádár-rendszer folytatásnak tekintenek. Ezért aztán ki akarják törölni az 56-os forradalom történetéből mindazt, ami baloldali volt. Hadd jegyezzem meg, hogy a jelenlegi kormány valójában sokkal inkább a német szociáldemokráciához áll közel. De a neokonzervativizmus térnyerése nemcsak magyar jelenség, egész Európában megerősödött, és ennek következményeként az újraélesztett nacionalizmus is: ki európai, ki nem, ki tartozik a mi nemzetünkhöz, ki nem, ki számít magyarnak, ki nem, és így tovább.

☒ **G.F.:** Sokfelé járunk Európában, és mindenhol hasonló jelenséggel találkozunk. Korunk súlyos problémáinak ez az egyike, amit szeretnénk jobban megérteni, és kritikusan a közönség elé tárni.

☒ **J-B.N.:** És itt visszaérünk beszélgetésünk elejére, hogy miért is választottam annak idején Budapestet. Árpád és a hét törzs bejövetele óta, egészen máig, számtalan nemzet, kun, török, horvát, roma keveredett a magyarral. Budapest az a hely, ahol a kultúra egyrészt a rasszizmus kérdésére, másrészt a liberalizmusra épül, és ebben nagyon hasonló Franciaországhoz.

☒ **G.F.:** Munkáinkban szövegtani alapossggal elemezzük a strukturális állapotokat, legyen szó a forradalom mitológiájáról, a szabadkereskedelmi övezetek



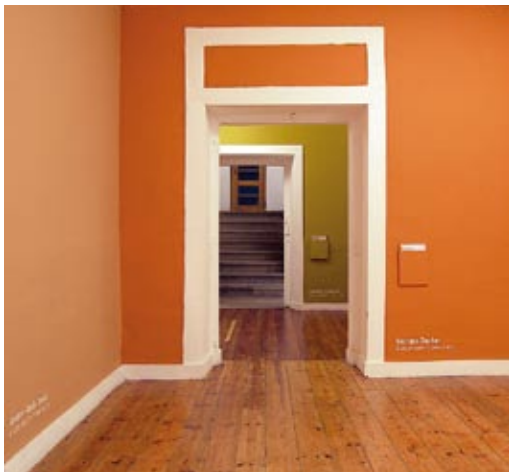
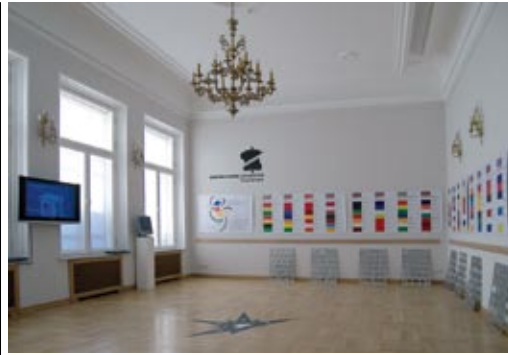
Société Réaliste

Ponzi's:
first franchisee
classroom (Kiev)
<http://www.societerealiste.net/#Projects>



Société Réaliste

Transitioners: Bastille Days Collection; Kunstpavillon, Innsbruck; MKTTK, Moszkva; Ze dos Bois, Lisszabon
<http://www.societerealiste.net/#Projects>



terjedésének dinamikájáról, vagy akár liberalizmus és rasszizmus kölcsönhatásairól. Komplex kérdésekkel foglalkozunk, mely kérdések formalizálása közben újabbnál újabb problémák merülnek fel. Visszatérve egy korábbi hasonlathoz megismételném, hogy a Société Réaliste két folyamatos helyváltoztatást végző pont között kirajzolódó erővonal, mely néha, megállítva ezt az állandó mozgásban lévő koordinátarendszert, egy adott pillanatban és adott helyen kiállítási pozícióba kerül. E dinamikus mozgás „koreográfiájának” tervezése révén került érdeklődési körünk homlokterébe a design mint eszköz, a design mint módszer.



Société Réaliste

Transitioners: Le producteurs; UtopiaTransfer, Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, 2008. március 5 – április 6. ■ Fotók: Rosta József

