

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Gwizdala Dárusz

Post vandalism

A graffitieszttétikák útja a kortárs kultúráig

DLA-értekezés

Témavezető: dr. habil. Nemes Csaba DLA, festőművész

Pécs

2024

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	2
2. A falfirkák történeti palettája	6
3. A falra kent képzelet	11
4. A falfirkák és a név enigmája	17
5. A falfirkák és értékítélet	27
6. Post vandalism éra, a graffitiesztyétikák kortárs elburjánzása	37
7. Post vandalism és az intézményi integráció	41
8. A vandalizmus utániség az online térben	48
9. Összefoglalás	53
10. Bibliográfia	58
11. Képjegyzék	66
12. Szakmai önéletrajz	68

1. Bevezetés

Doktori értekezésem fókuszában egy újkeletű képzőművészeti terminus áll: a post vandalism.¹ E címke már nem a régi vágású műfaji lehatárolások igényét jelzi, hanem a jelen viszonyok hiperkulturális túlkínálatának egy választható esztétikai attitűdjét,² ami sokféle kortárs esztétikai szereplő számára kézre áll. Ezek abban közösek, hogy a falfirkász egykoron titokzatos, mára tipizálódott karakteréből és a graffiti hajdani mozgalmi tőkéjéből merítenek. Ismerünk falfirkász kortárs művészeti csillagokat, falfirkász influenszereket, városvédő falfirkászokat, és megannyi mai kulturális kifejeződést, amibe időközben belecsempésződött valami a mozgalmi graffitikultúra eszenciájából. Post cinema, post internet art, post truth realism, a közelmúlt és a jelenkori képzőművészet és vizuális kultúra stílusának meghatározásai közben mintha folyamatosan „valami után” érzékelné magát. Nincsen ez másként a vandalizmus³ határán máig egyensúlyozó utcai művészetekkel sem. A post vandalism összefoglalóan a graffitit, a street art-ot jelenti, és más egyéb urban tactical art-hoz köthető kreatív mezők újrendeződésének fordulatra utal, sokféle értelemben. Az egyik szerint a jelen hiperkulturális viszonyai között kimutatható egy fokozódó tendencia, amiben az utcai képzőművészetek destruktív technikái, esztétikái és koncepciói egy szélesebb körű kanoniztikus intézményi és piaci beáramlást mutatnak. Egy másik olvasat szerint a néhai „fűjkálós csibészesség” inkorporációjában érzékelhető egy másik szintlépés, amelyik során a közösségi platformokon szétpárolgó graffiti a graffiti esztétikák végtelen érzéki folyamává állt össze. A szóban forgó vandalizmusutániség még utalhat az utcai művészetek megszelídített

¹ A post vandalism mint meghatározás a közösségi médiában tűnt fel először Stefano Badsley *Post Vandalism* nevű instagramfiókjával. A 2019-ben induló oldal graffitiesztétikákhoz köthető kortárs művészeti alkotásokat vonultat fel, innét kerül át a terminus a művészetelmélet látókörébe. Larissa Kikol a KUNSTFORUM International kiadásában 2023-ban tematikus kiadványt jelentet meg a témában, ami a Stephen Burke által kúrált, 2022-ben, a londoni Omni Galériában megrendezett *Post Vandalism* című kiállítást adja meg lehetséges programalkotónak. Ezzel szemben a „Post Graffiti” mint elméleti terminus már 1983-ban felbukkant a megegyező néven, a New York-i Sidney Janis Gallery-ben megrendezett tárlat kapcsán. Lásd: Norman Mailer [1986] *Budapesti Falfirkák*, 104. o. Míg a Post Graffiti az eredeti spray technikának a vászonra vitelére vonatkozott, a Post Vandalism sokkal inkább a street art-tal, environment-tel, és concept art-tal kevert graffitiesztétikák teoretikus, kortárs megközelítések gyűjtőneve.

² „Reckwitz a hiperkulturát a késő modernitásra jellemző formának tekinti: »A hiperkulturában a termékek elhagyják saját keletkezési kontextusukat, és gyakran globálisan vagy a társadalmi miliőkön átívelően cirkulálnak, hogy ott – más termékekkel összevethető másságukban – szingularitásként legyenek érzékelhetők, és új kontextusokba ágyazhatóan el-, illetve kisajátíthatók.« A hiperkultúra egyetlen hatalmas globális és virtuális alexandriai könyvtár, amiben a valaha létezett összes emberi kultúra és civilizáció összes létező eleme és motívuma potenciálisan helyet kap, hogy eredetétől elidegenedetten, más motívumokkal szabadon keveredve új kulturális patchwork-kontextusokat alkosson.” Lásd: Keskeny András [2023] *Adalékok a posztművészet problémájához* című esszéje, Vö: Byung-Chun Han [2022] *Hyperculture: Culture and Globalisation*, 23. sk. o. és Andreas Reckwitz [2017] *Society of Singularities*, 143. sk. o.

³ A művészettörténet hagyományosan Henri Grégoire Abbéhoz és a nagy francia polgári forradalom képrombolásaihoz köti a vandalizmus kulturális vonatkozásainak kriminalizáló eredetét. Lásd: Adrew Merrils [2009] *The Origins of 'Vandalism'*, 157. sk. o.

közegére is, amelyik polgári élményt faragott a hajdan szubverzív utcai mozgalmából. Gondoljunk csak a nagyvárosok mára kötelező turisztikai kellékeivé vált tűzfalfestészetre, vagy arra, hogy a graffiti és a street art is szerepel a divatos polgári rekreációs-szabadidős palettán a számos ilyen tematikájú workshop és élményfestő kurzus formájában. Értekezésemben ennek a három vektornak a kulturális lehetőségfeltételeire és a történeti kibomlásának néhány szignifikáns mozzanatára fókuszálok. Arra, hogy hogyan jelennek meg ma a graffitiesztétikák az art world tetején. Milyen a falfirkálás a közösségi hálón. Hogyan zajlott a klasszikus értelemben vett graffiti polgári élménnyé redukálódása.

Ezek kifejtése érdekében a graffiti témájához kapcsolódó számos kultúrkritikai, antropológiai, valamint művészetelméleti szakszövegek felé fordulunk. Martha Cooper és Henry Chalfant [1984] *Subway Art*, vagy Johan Vandewalle [1996] *The World of Graffiti Writing: A Socio-Anthropological Approach* antropológiai graffitikutatása a graffiti mozgalmat még a kibontakozó és a maga egzotikus formájában tudta szemlélni. A kétezres évek elejére a falfirkálás mint globálissá növekedett mozgalmi mező rengeteg változáson ment keresztül, eddigre felgyűltek a különböző szociológiai, antropológiai, vagy kultúr-urbanisztikai vizsgálódások a kiszélesedett graffitimozgalom körül. Gregory J. Snyder [2009] *Graffiti Lives, Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, illetve Alison Young [2010] által szerzett *Street Art, Sweet Art: Reclaiming the 'Public' in Public Place* írások után a graffiti- és street art kutatás önálló esztétikai és társadalomelméleti diskurzussá vált. A kutatói tekintetek sok esetben a graffiti jelenségét valamilyen társadalmi feszültségeket hordozó anomáliaként próbálták megragadni, erre utalnak a témakört elemző devianciakutatások, vagy a kriminalisztikai megközelítések, de klasszikusan az osztályalapú és az etnikai, kutatói perspektívákra is van példa. Mégis valahogy úgy tűnik, a ma is dinamikusan formálódó graffitikultúrát kívülről nem sikerült teljesen megfejteni. A mai formájában ismert modern graffiti önreflektív belső megújuló készsége máig vitathatatlan, mégis bizonyos belső áldozatokkal járt annak hiperkulturális szétszóródása. Elemzésünkben arra leszünk kíváncsiak, honnét eredetetzethető, és mára hová párolgott szét a graffiti szubverzivitása, adorno-i értelemben, hogyan neutralizálódott a falfirkálás.⁴

⁴ „Adorno maga nyilvánítja ki, hogy a művek a mindenkor történeti létezés ellenében érvényre juttatott autonómiájuk okán kitettek annak, hogy idővel belesimulnak a valóságba, elvesztik életüket, értsd társadalomkritikai relevanciájukat, a maguknak törvényt adó jelleget, bekövetkezik Adorno zseniális meglátása folytán a neutralizálódás. Ennek a fogalomnak a kétélűsége persze nyilvánvaló: egyfelől jelenti a kritikai erő megszűntét, másfelől, ha jól értem, magában foglalja annak a lehetőségét, hogy a műalkotások ebben a magukba visszavonódásban és semlegesítődésben megőrzik azt az értelem- és hatáspotenciált, amely koronként és változó intenzitással reaktiválódhat, ám azt szinte senki sem tudja előre megmondani, hogy egy mű mikor éled fel ebből a látszat-egzisztenciából.” Bacsó Béla [2022] „Esztétika Adorno mentén és után”, In: *Interpretáció és esztétika*, 115–116. o.

Jelen közlemény abban tér el a témakört érintő számos előző kutatástól, hogy megpróbálkozik belülről megállapításokat tenni a falfirkálásról, és annak változását érintő lényegi kontextusokról. Ez azért sem lehet másként, mert saját gyakorlati alkotói praxisom máig meghatározó öszménye a kamaszként való találkozás a graffitivel. Az azóta tartó teljes körű elhivatottságban közel húsz éve mozgat elméleti és gyakorlati formában ez a témakör. Ez reményeim szerint az írásom hitelességét, és nem az elfogultság érzetét fogja erősíteni. Az elemzés korszakoló, összehasonlító módszert használ, mégis valamelyest az idealisztikus történelemszemléletek kritikájára is törekszik.⁵ A falfirkálás mint történeti képződmény rejtőzködő módon átszövi a történelmi korokat. Ennek keretein belül három jól meghatározható történeti egységet fogok felvázolni: A történeti eseti falfirkálást,⁶ a klasszikus mozgalmi graffitit⁷ és a post vandalism éráját. Hipotézisem szerint ezek meghatározása és egymásba alakulásainak mélyebb kontextuális megértése nemcsak a falfirkák történetiségének egyedi értelmezését kínálja fel, hanem egy sajátos nézőpontot is enged a jelen kulturális folyamatainak megértésére. Pontosan arra a kulturális, vagy inkább hiperkulturális fordulatra kívánok reflektálni, amely során úgy tűnik, a kortárs kultúra fogyasztása és termelése felszámolta a kritikai távolság lehetőségeit, és mint e pusztá hatásra redukált formájában, hogyan hozta el az általános forradalmiság ígézetét,⁸ bár a falfirkálás sokrétű hagyományában megannyi érdekfeszítő témakör felkínálkozik.⁹ A kutatás során a

⁵ A történelem vége koncepciók jellemzően a „Posthistoire” terminusában gyökerezve a 80-as és 90-es évek teoretikus gondolkozását jellemezte, Hans Belting [2007] *A művészettörténet vége. Az első kiadás újrarendelt változata tíz év után* vagy Arthur C. Danto [1997] *After The End of Art* című műve és számos más művészet kritikusok gondolatai nyomán az eszkatológus történelemszemléletek felszámolódását jelentették be. Ezekkel kontrasztban számos narratológiai felvetés pedig a narratív identitás elkerülhetetlenségére hívta fel a figyelmet, amelyet egyfelől a narratív identitást a kultúrtörténet folytonosságának háttéréként értelmezik. Vö: Paul Ricoeur [1991] *Idő és elbeszélés*. Elemzésemben a falfirkák történetiségét nem egy összefüggő, célorientált, programszerű ágensként értelmezem, hanem mint egy szimptomatikus képződményt, amiben mégis kimutathatók a különböző fordulatok, és ezek mentén az elkülöníthető időszakok. Hipotézisem szerint azért, mert a falfirkálás a post vandalism felfogásáig inkább tünete, mintsem alakítója saját maga történetiségének.

⁶ Párhuzamban Jennifer Baird, Claire Taylor [2012] *Ancient graffiti in context* tanulmányának bevezetőjével.

⁷ A klasszikus mozgalmi graffitinek a jellemzően 1960-as évek végétől, az Egyesült Államokban induló csoportok által szervezett módon megjelenő falfirkálást értem. Lásd: *Style Wars* [1983] dokumentumfilmet, vagy Jack Stewart [2009] *New York City Mass Transit Art of the 1970's* című könyvét. Ezekon felül a graffitikultúra belső szabályainak megismeréséhez részletes útmutatót ad: Imre Sándor [2023] *A modern graffiti kiterjedései Plurális rétegek a nyilvánosság terében* című doktori értekezése. 31. sk. o.

⁸ „A kapitalista kultúra mai formáját már nem a korábban felforgató potenciált hordozó tartalom inkorporációja, hanem a prekorporáció határozza meg: az eleve a rendszer képére formált vágyak, igények és remények termelése. Vegyük csak a »kulturális intézményrendszer« »alternatívnak« és »függetlennek« nevezett színtereit, amelyek úgy ismétlik a lázadás és tagadás egykori gesztusait, mintha minden alkalommal először élhetnének át azokat. Az »alternatív« és a »független« itt nem valami fősodron kívülit jelöl; ezek is stílusok, sőt a domináns stílusok a fősodron belül. Senki sem testesítette meg ezt (és küzdött vele) jobban, mint Kurt Cobain és a Nirvana. Erőtlen és céltalan dühével Cobain annak a generációnak a megfáradt hangja lett, amelyik a történelem után született; akiknek minden mozdulatát már az előtt kiszámították, megvették és eladták, mielőtt egyáltalán megtették volna. Cobain pontosan tudta, hogy ő is csak egy eleme a spektakulumnak, hogy semmi sem néz ki olyan jól az MTV-n, mint lázadni az MTV ellen; tudta, hogy minden mozdulata előre megírt klisé, és hogy még ennek felismerése is az.” Mark Fisher [2020] *A Kapitalista Realizmus*, 26. o.

⁹ A graffiti- és csoportidentitás témaköre, vagy a kalligráfiai megközelítés.

fal, a név és a nyilvános értékítélet mint témakörök bizonyultak leginkább átfogónak, amik érzékletesen kötik össze az eddig megjelölt történeti egységeket.

Az értekezés második fejezetében, ami *A falfirkák történeti palettája* címet kapta, felrajzoljuk a történeti eseti falfirkálás horizontját, majd azon behatároljuk a klasszikus mozgalmi graffiti és a post vandalism fordulatait és egyedi korszakait. Ezzel párhuzamosan bevezetjük és konkretizáljuk a vizsgálat három fő szempontját, amelyek segítségével e három történeti síkon fogunk kalandozni. Az ezt követő fejezetekben sorra vesszük az eddig felkínált vizsgálódási szempontokat. *A falra kent képzelet* című fejezetben a fal motívumának gondolati mélységei nyomán a közvetítés helyének jelentésváltozásait fogjuk szemügyre venni, a történeti eseti falfirkák, a klasszikus graffiti és a post vandalism perspektíváiból. *A falfirkák és a név enigmája* című fejezetben az általános történeti és a programszerű falfirkálás visszatérő formátumára *a falra írt* névre fókuszálunk, amik egészen mocsaras nyelvfilozófiai problematikákhoz vezetnek majd minket. *A falfirkák és értékítélet* a falfirkákra vonatkozó, gyakran egymásnak ellentmondó értékítéletek oldaláról közelíti meg a témánkat. Részletesebben azt, hogy milyen környezeti-kulturális hagyományok és elvárások húzódnak meg a falfirkák destruktív hagyományainak megítélését megfigyelve. Mindezek után *A post vandalism éra, a graffiti esztétikák kortárs elburjánzása* címet viselő részben a kortárs kultúrában szétpárolgott graffiti főbb csapásait vesszük szemügyre, különös tekintettel a professzionális kortárs képzőművészetre, a közösségi médiára, és a rekreatív polgári szférákra. Összefoglalóan a falfirkák történetének mélységét és fordulatait vizsgálom, azontúl a kortárs kultúra nagyobb összefüggéseiben az idealisztikus történeti tudat és a felfokozott kortárs vizuális érzékiség egy lehetséges kritikai pozícióját keresem. A témakör interdiszciplináris kiterjedtségéből fakadóan a soron következő közlemény nem lehet teljeskörű. Írásom a művészet- és kultúrakutatás ide vágó területein már előállt szakirodalmakra hivatkozik. Ezekre támaszkodva azok kortárs textusainak új elágazásainak sorában kíván helyet foglalni. Reményeim szerint a megállapításaimat idővel mások finomítva vagy kritizálva, mint a témakör diskurzivitásának fenntartására alkalmas szövegként fogadják el. Köszönettel tartozom mindazoknak, akik segítették a munkámat.

2. A falfirkák történeti palettája

Ahogy a bevezetőben utaltam rá, a falfirkálás a maga általánosságában csaknem az összes történelmi korszakban kimutatható volt. Jennifer Baird és Claire Taylor összefoglalóan ezeket „ancien graffitinek” hívta.¹⁰ Falakra festettek, firkáltak a legkorábbi őseink. A nagy ókori civilizációk épületeinek kövei is hasonlóan voltak összekarcolva, mint bármelyik mai nagyváros téglái. A történelem sötét zugai: börtönök, bordélyházak, nyomornegyedek falai is ezen kényszerűnek tűnő általános grafománia elevevényének és tébolyának őrzői.¹¹ A történelem során jellemzően firkáltak az utazók, a katonák, a rabszolgák, később a munkások, a polgárok, valamint a forradalmárok, legtöbb esetben a nyilvánosság színe előtt a maguk esetiségével nyomot hagyva a falakon. Úgy is mondhatjuk, hogy a történeti idők arc nélküli magánembereinek az emlékműveinek a gyűjteményével van dolgunk. Az általános szubjektivitások alkalmi regisztrációinak falra rögzült formaegyüttese kirajzol előttünk egy történelmi léptékű üzenőfalat, aminek a problémája, hogy bár rendkívüli gazdagsággal rendelkezik, az ott megjelenő vizuális nyomhagyások kontextusai különösen homályosak. Mindezt a mai formájában is megfigyelhetjük, ha bizonyos félreeső közösségi helyek felé fordulunk, ahol ilyen észrevétlen módon, zuzmószerűen keletkeznek a firkálmányok. Ezeknek a szövetét összefoglalóan történeti eseti falfirkáknak hívjuk. A maga zajosságával a történeti eseti üzenőfal a történelemnek való kitett, sokféleképpen érző emberek zsigeri gesztusainak egész skáláját tükrözi vissza, mint például a humorossága miatt elhíresült, a Királyok völgyében V. és VI. Ramszesz sírkamrájának falára vésett felirat: „Meglátogattam, és nem tetszett semmi, csak a szarkofág!” Az ókori római turistáknak tulajdonított véset esetiségében nem különbözik a ma falkarcolatainak „félüzenet-szerűségétől”. Pont az ad pikantériát a történeti grafománia képződményeinek, hogy a beleézés szintjén egyik-másikhoz a humor segítségével azonnal közel lehet kerülni, míg adódik rengeteg másik, amelyben a dráma hidal át valamit a falkarcolatok homályos textualitásán. Erre példa annak a katonának a felirata, aki az első és a második világháborút is megjárta, és a két esemény során ugyanarra a helyre véste fel üzenetét:

¹⁰ Az eseti falfirkák gyűjtői szemléletével korábban már Brassai (Halász Gyula) is foglalkozott a 1920-as évek körül, Párizsban. A történeti eseti falfirkálás adminisztratív megközelítésének legkorábbi forrásai 1731-ig, Angliáig vezetnek vissza, ahol is egy Hurlothrumbo álnéven publikált gyűjtemény a korabeli illemhelyiségek falfirkáit listázza. Lásd: Maximilian Novak [2021] *The Glass-Window and Bog-House Miscellany By Hurlo-Thrumbo*.

¹¹ Gáspár Gabriella [2022] *A graffiti anektálása* című tanulmánya a legtöbbször említ konkrét történeti példákat. Csak, hogy egyet említsünk: Brunswick Monogrammist *Bordélyházi jelenet* (1540 körül).

„Austin White 1918, Itt jártam”; „Austin White 1945, most utoljára szeretném ideírni a nevemet”. A történeti eseti falfirkálás széles horizontján gyakori, hogy számos falfirka egyszeri aktusra utal, azonban ismerünk olyan anekdotisztikus nyomhagyókat, akik jóval a modern graffiti megjelenése előtt már programszerűen gyakorolták a falfirkálást.¹² A történeti eseti falfirkák mellett meg kell húznunk a modern értelemben vett falfirka történeti kontúrjait, ami a késő hatvanas évektől az Egyesült Államok nagyvárosaiból indult, és csaknem egy évtized alatt világméretű mozgalommá nőtte ki magát, amit „klasszikus mozgalmi graffiti” vagy „pionír graffiti” néven fogunk emlegetni. A klasszikus mozgalmi graffiti médiafordulata – amit körülbelül a kétezres évek közepére tehetünk – alapjaiban formálta át mind a modern falfirkákhoz fűződő társadalmi megítélést, valamint a graffiti pozícióját a nagy művészetekhez képest. A falfirkálás médiafordulata nyitja meg a graffiti előtt az utat, hogy a maga belső áldozataival ugyan, de szétpárologjon a mai hiperkultúra alaktalanságában. Az értekezésem összehasonlító korszakoló módszert használ. A falfirkálás kontextusában eddig felvázolt három történeti síkot, nevezetesen a történeti eseti firkákat, a klasszikus graffitit és a post vandalism-ot három szempont szerint fogjuk megvizsgálni.

Bár a falfirkálás vizsgálatának megannyi érdekfeszítő aspektusa kínálkozik fel, le kell szűkítenünk a vizsgálódás horizontját. A bevezetőben felsorolt három szempont: a fal, a név és az értékítélet kiválasztásának indoka abban rejlik, hogy azokat, ha jelenségegyüttesként szemléljük, nemcsak a falfirkák történeti változására, hanem az azok mögött meghúzódó tágabb kulturális kontextusokra is reflektálhatunk. A klasszikus mozgalmi falfirka esetében ilyen lesz a hatvanas-hetvenes évek társadalmi átalakulása, vagy a post vandalism kontextusának digitális fordulata. A kiválasztott három szempont jelentés együttese valamelyest beleilleszkedik a narratológia, a médiaarcheológia, és a kultúrantropológia kedvelt kritikai témaköreibe, amelyek olykor a *homo narrans* átfogó hipotézise körül keringenek, amik mögött a történelemszemléletek, az egzisztencialista önazonosságok, végtére is a különböző idők kultúráinak egymásba alakulásának

¹² A „Halfdan” név firkáját a IX. századra datálják, a Hagia Sophia templomban látható ma is. „Kyselach” az 1780-as évek közepén a történetek szerint fogadásból firkálta mindenhová a nevét az akkori Monarchiában. „Kilroy” pedig a második világháború alatt programszerűen firkálta nevét a bevetések során.

töredékes és sejtelmes háttere húzódik meg.¹³ A falfirkálást a kutatói tekintetek gyakran a beazonosíthatóság és az értelemadás, valamint a történetbe illeszthetőség oldaláról közelítik meg, mégis úgy tűnik, a falfirkák és leginkább azok történeti eseti formájában a történelem konstruált nagy színpadának bevilágítatlan zugaiban keletkeztek. Vegyük például a fal motívumát, a fal mint az egyik legősibb szimbolikus és praktikus határképző elem, visszatérő helye volt a történelem során megannyi formában rögzített közös hiedelmeinknek. A történelem során a fal nem csupán a felület és mélység képi birtokbavételének kitüntetett helye volt, hanem a különféle komplex tértapasztalatok és létértelmezések kísérleteinek és meggyőződéseinek közvetítője is egyben. Ha a nagy történelem falain végigtekintünk, nem kétséges, hogy a közös hiedelmeink és értelemképződményeink rögzítésének az egyik legszínesebb és leggazdagabb lelőhelyével állunk szemben. A történelem falra festett nagy gesztusai sok esetben a történeti gondolkodás és a tértapasztalat idealisztikus húrjait pendítik meg, a falfirkálás ezzel szemben úgy mutatkozik meg, hogy annak árnyékában a fürkésző tekintetek által kevésbé pásztázott helyeken voltaképpen kísérteties és kényszeres módon keletkeznek.

Minthogy a hosszú idők során a falfirkálás kedvelt formája a névfirkálás volt, ami szinte alig változott a különböző korszakokban, így a név is elkerülhetetlen szempont lett a témakör feltárásában. Ha a név motívuma felé fordulunk, egyből egy összetett, és meglehetősen ellentmondásos filozófiai problémába ütközünk, ami szintén kapcsolódik a „történetmesélő ember” felvetéséhez. Nyelvfilozófiai perspektívából a tulajdonnév általában a jelentés és az értelemelmélet felől adódik számunkra, egyúttal felveti a képi, írott, és gondolati azonosságok enigmatikus kérdését. A narratológia felől közelítve a név eleve egy történetbe ágyazottságot sejtet, de első látásra úgy tetszik, a falakra írt nevek inkább a történetekből hiányzó szubjektumok rejtélyes jelenlétére utalnak, vagy úgy is mondhatnánk, olyan rögzített szubjektív perspektívák eseti képződményeivel van dolgunk, amelyek hiányolják magukat egy minduntalan keletkező történeti

¹³ „Az önmagunk történeti ontológiájának kidolgozása során mindenekelőtt a történelemhez való viszonyunkat kell tisztázni. Alig van olyan fejezete *A tudás archeológiájának*, melyben Foucault a beszédek archeológiai elemzése során tett módszertani megjegyzéseiben ne hangsúlyozná, hogy az a történelemszemlélet, melyhez az európai kultúrában a XIX. századi két nagy diskurzusalapítóig, Marxig és Nietzscheig önnön történetünk megértésében folyamodtunk, és gyakran különböző okokból – mondjuk félelemből vagy rossz érzésből – ma is folyamodunk, egyszerre tűnik alkalmatlannak a kimondott dolgok történetének vizsgálatára, és bizonyul tarthatatlannak az elemzések eredményei következtében. Az ebben a történelemszemléletben rejlő tendencia a redukcióra ugyanis történelmietleníti a történelmet. Megkülönböztetés és kivétel nélkül minden olyan történelemszemléletet idesorol, mely a történelemre jellemző folytonosságihiányt valamilyen teleológia által redukálja, szétszórtságát egy előzetes horizonton fogja egybe, és névtelenségét valamilyen transzcendentális alkotó tudat szintetizáló tevékenységében oldja fel.” Kicsák Lóránt [2003] „»Archeológia és genealógia« és a történelem”, In: *Pro Philosophia Füzetek*, 19. o.

folyamból.¹⁴ Ilyenformán a név szempontjából a falfirkák egyik legsejtelmesebb oldala mutatkozik meg, az inkognitó, ami egészen mást jelentett a programszerűen művelt klasszikus mozgalmi graffiti megjelenésétől, és megint mást a post vandalism mai érájában.

A nyilvános értékítélet szempontja hasonlóan problematikus, mint a név, mégis a falfirkák történeti ívét tekintve egy elkerülhetetlen komponensnek tűnik. Az értékítélet mint harmadik vizsgálódási szempont a falra vetett képszövegek kapcsán rámutatnak, hogy a mai formában előálló ellentmondásos megítélések mögött felsejlenek azok az idealisztikus környezetkulturális elvárások, amelyek mint az idő és a tér folytonosságának problematikájából adódó kényszerűségek formájában az archiválás és a kulturális örökségvédelem összjátékában az eszményített társadalmi biztonság képzetét állítják elő.

E három témakör kidolgozása során az eddig felvázolt három történeti síkon fogunk kalandozni, míg végül ezek mentén bele nem torkollunk a post vandalism kortárs kontextusába, ahol a nyilvánosság színe előtt a falakon meglepetésszerűen színre vitt nevek és a hozzájuk kapcsolódó értékképzések nyomán a jelen korunk kultúrafelfogásának néhány kulcsmozzanatához szeretnénk közelebb kerülni. Minthogy a falfirkák kortárs jelentésváltozásai némiképp megvilágítják, hogy a kultúripar spektakuláris fordulata miként formált terméket a kritikából, vagy hogy a pusztán hatásokra redukált közvetítés milyen ellentmondásos értékképző hierarchiákat teremt.

Még mielőtt tovább mennénk, egy kitételt meg kell fogalmaznunk. Bár a falfirkát és a képrombolást szokás egyaránt a vandalizmus kifejezés alá sorolni, van köztük egy lényegi különbség. Egy kulturálisan hiperérzékeny és terhelt felület destruktív felülírása alapjaiban eltér a kulturálisan üresnek tekintett felületek önkényes birtokbavételétől. Bár a graffiti és a képrombolás is gyakran tetszetek forradalminak, az egyik a hiány kitöltését, a másik a hiány megteremtését szorgalmazza. A két vandalisztikus gesztus hasonló abban, hogy a tetteik minden esetben a nyilvánossággal reakcióba lépve nyernek értelmet, mégis a képrombolók a „képek hatalmának” korlátozására törekszenek, a firkászok pedig éppen a képek által kívánták a hatalmukat felismerni. Belting képanthropológiai értelmezésében a kép mindig valami távolinak a megidézője, vagy valami

¹⁴ Tengelyi László [1998] „Élettörténet és önazonosság”, In: *Holmi*, 10. évf. 4. sz. 527. o. Tengelyi Ricoure értelmezése nyomán szembeállítja egymással az „idem” és „ipse” értelmében vett azonosságot. „A szembeállítás értelme így rögzíthető: önmagunk maradhatunk anélkül is, hogy ugyanazok maradjunk, mint akik voltunk; az önazonosság (ipseit) nem kívánja meg azt, amit a franciában a „memeté” kifejezéssel jelölhetünk meg, nem igényli tehát, hogy lényünknek legyen valamiféle magva, amely minden változás közepette megőrződik; nem vonásaink állandósága, jellemünk szilárdsága és nem is meggyőződéseink változatlansága teszi, hogy önmagunk maradjunk, hanem hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztül megyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető. Ezt jelenti az a kijelentés, hogy az ipszeitás nem más, mint narratív identitás.” Mi a falat a narratív identitás egyik rejtélyes segédeszközeként fogjuk beállítani, a nevet mint a lehetséges történetek vagy a történetek hiányának foglalataként, a nyilvános értékítéletet pedig mindennek az ellenőrző közegének. Vö: Jean-Paul Sartre [2006] *Lét és semmi*, „Az én és az ipszeitás köre című fejezet”. 148. sk. o.

megragadhatatlannak a megtestesítője.¹⁵ Ehhez mérten a történelem különböző pontjain felmerülő kép- vagy szoborrombolások, de a falfirka esetében is tetten érhető, hogy a különböző reflexiók alapjai a „ránk ható” de „távol lévő” erőkre vonatkoznak, amik történeti kibomlása során lehettek vallási vagy politikai, és azok összjátékában társadalmi színezetűek is. A képrombolás a nagy gesztusokban látja a hatás erejét, a történelmi falkarcolatok inkább észrevétlenül, mint egy folyamatos kikristályosodás során keletkeztek, legalábbis a klasszikus forradalmi falfirkálásig biztosan. Ezekhez mérten bele is vágathunk az elemzésünkbe.



1. kép: orosz katonák firkálnak a Reichstag ostroma után (1945)

¹⁵ „Érdeemes visszagondolnunk azokra a körülményekre, amelyek a fizikai képek emberi használatának kialakulásához járultak hozzá. Az egyik legősibb és legfontosabb ezek között a halotti kultusz. A halottak testét, akik testükkel együtt elvesztették látható jelenlétüket, képek helyettesítették, lehetőleg háromdimenziósak. A hiányzó test helyébe lépve képek foglalták el azt a helyet, amelyet a halott elhagyott. A közösség számára fenyegetettséget jelentett a közösség egy tagjának halála által okozott űr. A halottakat ezért a képek által jelenvalóként és láthatóként őrizték meg az élők között. A képek azonban nem léteztek önmagukban: szükségük volt a megtestesülésre, más szóval egy testhez hasonló közvetítőre vagy médiumra.” Hans Belting [2008] *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, 6. o.

3. A falra kent képzelet

A falakra vetett jelek és képek egyidősek az emberiség felemelkedésének történetével. A festett fal művészettörténeti jelentőségéhez mérten a fal vizsgálata szinte evidenciának is hathat, mégis most megpróbálom a fal motívumát egy saját értelmezésben megvilágítani. A prehisztorikus barlang mint a fizikai védelem legelső természetes képződményének használata alkalmas lehetett a korai gondolatiság téri irányokkal való rétegzésére. Feltehetően elődeinknek a fal térbeiktatásával egyszerre a kint és a bent, a felület és a mélység dimenzióival kellett szembesülniük. Vélhetően egy hosszan elnyúló természeti konfrontáció során a barlang használata a kintre és bentre hangolt túlélő technikája lett, amely során az őseink egy jelentős térbeli önkorlátozást vezettek be, ezzel szemben mégis megnyílhatott a fal adta reflexió lehetősége, és talán pont a téri önkorlátozásból fakadó „új szűkösség” volt hatással a függőleges felületek kreatív birtokba vételére.¹⁶ Nem tudhatjuk, hogy a bentlét alatt hiányolt kinti tér, vagy a hiányzó táplálék vezette-e őseink kezét, de az addig csak esetlegesen formálódó közös hiedelmek először kaptak rögzült formát.¹⁷ Míg a barlangba húzódás során az elődeink az elvonatkoztatás és a predikció játékában önmaga hiányának előnyösségét érzékelhették, addig a falakon képi formában éppen a külvilág távollétét, vagy a bezártság szűkösségét dolgozhatták fel. Mindenesetre, hogy már elődeink is mélységet kölcsönöztek a falak felületének, nem kétséges. Az őstörténeti kutatók gyakran emelik ki, hogy a barlangfestményeken karcolásokat és sérüléseket találtak, feltételezésük szerint ezek utalhatnak arra, hogy csoportosan – e rajzok készítése és szemlélése közben – valamiféle performatív módon is kapcsolódtak a festményekhez és egymáshoz. A feltételezések szerint elődeink számára ezek a képek lehetőséget teremtettek a fokozott összehangolódásra, egy közelgő vagy egy mindent eldöntő vadászat előtt. A barlangfestményeket szemlélve elképzelhető, az a trauma mutatkozik meg, hogy az elementáris természeti viszonyok között nem én határozom meg, mikor vagyok bent vagy kint. Adódhatott, hogy elődeinknek az akaratuk ellenére kellett bezárni magukat, vagy az, hogy kötelező jelleggel ki kellett merészkedniük a biztonságból a fenyegetés terébe. Bárhogyan is, de a sok dimenziós korlátozottság kényszere kitermelhette a kultúra egyik legjelentősebb gesztusát: a közös hiedelmek képi rögzítésének és közvetítésének szellemi és gyakorlati technikáját. A falat mint az egyik

¹⁶ Vö: Vilém Flusser [1994] *Falak*, <https://ligetmuhely.com/liget/falak/> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 18.)

¹⁷ Holley Moyes [2013] *Sacred darkness: a global prespective on the ritual use of caves* című tanulmánya a paleolitikum korszakáig vezeti vissza őseink sokrétű barlanghasználatot, kiemelve a lakóhelyi, temetkezési, rituális és művészeti funkcióikat. Ezzel szemben Lee Rogers Berger [2015] *Homo naledi, a new species of the genus Homo from the Dinaledi Chamber, South Africa* tanulmánya és a dél-afrikai Rising Star barlangban tett felfedezés alapján a Homo naledi már jóval Homo sapiens előtt használhatott barlangot, bár még nem tekinthető homonim fajnak. E kutatás érdekessége, hogy az ásatások már itt falkarcolatokra bukkantak.

legősbibb szimbolikus és praktikus határképző elemet, ha úgy tetszik a korai elme gyakorló pályájának is elképzelhetjük, ahol különböző helyzetekben képzetek vagy gondolatok nyomán az ősközösségek számára kijelölődhetnek a kintre és bentre, a felületre és a mélységre hangolt élet szabályszerűségei.

Mindenesetre a felület és annak virtuális mélységének képi birtokbavételének körülményei körül máig megannyi rejtély maradt fönt, mégis a fal mint központi jelentőségű szimbolikus és funkcionális elem, a kezdetek óta meghatározhatta az önreflexív megismerés folyamatát. Esetünkben mindezek egy belépési pontot jelentenek az eseti falfirkák történeti áramlásába. A fal mélységeinek vizuális birtokbavételének története itt ketté ágazik, felkínálja számunkra egyfelől a falfestészet színpadán végbement nagy fordulatok történetét, valamint az annak a tövében meghúzódó történeti eseti üzenőfalak formálódását. Jánó Mihály [2013] *„Hic fuit...”. Graffitik vagy bekarcolt feliratok a szentek középkori falképein* című írása középkori névfeliratok szokásainak hátterét villantja fel. Mindezen történeti grafománia nyomai a transzatlanti kultúrakörön kívüli kultúrának is a sajátja. Jarosław Żrałka [2023] *Incised Images among the Palaces and Temples: The Content and Meaning of Pre-Columbian Maya Graffiti* esszéje például dél-amerikai vallási kultúrák épületein hasonló név alapú feliratokat vizsgál, amelyek mint egy a „nagy kontextusok” margóján az egyénítő ember nyomhagyásait rögzítik.

Az eseti falkarcolatok egyenként a nagy kulturális gesztusokhoz viszonyított kis formátumisággal sokáig észrevehetetlenek az idealisztikus tekintet számára, azonban a történeti eseti üzenőfal folytonosságát szövekként értelmezve egy sajátos mikroklímának gondolhatjuk el, amiben a kultúra és a társadalmi viszonyok „melléktermékeként” folyamatosan keletkezik a grafikai „forgács”. Ahogy manapság köztéri padok alján gyűlnek az odanyomott rágók, vagy ahogy módszeresen firkálódnak össze az iskolai padok, jól beazonosítható helyeken rezervátumszerűen őrződtek meg a kényszeresen falfirkáló ember megannyi rögzített érzületei. A falak eseti nyomhagyásokkal való belakásának különféle gesztusai alkalmasnak tűnnek, hogy rajtuk keresztül elkülönítsük a közös hiedelmeink termelésének idealisztikus és eseti komponenseit. Vegyünk egy korban hozzánk közelebb lévő emblematis példát. Ha a berlini fal történetiségére tekintünk, elég csak az egykori falon megjelenő firkák többféleségét szemügyre vennünk, hogy észrevegyük az idealisztikus történeti tudat gesztusait és termékeit, valamint a már említett történeti eseti firkák organikus kicsapódását. Még a nyugat-berlini oldalon már a fal felállításának első éveiben intézményi háttérrel és szervezett módon zajlott a fal történeti dokumentálása, és részben a fal

kulturális birtokba vétele,¹⁸ addig a kelet-berlini oldalon az életét kockáztatta az, aki megpróbálta megközelíteni a falat, így a fal ezen felülete a felszámolásig üres maradt. A nyugati falfelületen a szervezett festések mellett a lakosság önállóan is jelentős mértékben összefestette a falat, így a nyugati oldal fala pár éven belül a nemzetközi liberális kritika jelképe lett. Az egyik oldalon a közös hiedelmek feldolgozásának látványos gesztusai váltak nyilvánvalóvá, addig a túloldalt a közös hiedelmek hiányának üres emlékműve tátongett. Azonban 1990-től a fal leomlásától Kani Alavi és az egyesült német közigazgatás elindította az East Side Gallery falfestő projektet, aminek a keretein belül a fal még megmaradt szakaszainak üres keleti oldalát is nemzetközi művészekkel közösen borították be falfestményekkel, megszüntetve a fal két oldalának kontrasztos jellegét. Pedig a berlini fal speciális történelmi és falfestészeti együttesének ebben a kettőségében rejlett volna az egyedülállósága, amennyiben engedhette volna eltérő folyamatait organikusan láttatni. Végül nem ismertünk rá az önmagát felkínáló helyzetre, s ez még akkor sem tudatosult igazán, amikor a fal szegmenseit mint valami nagyra nőtt ereklýeket, különböző városokba hordták szét. Még Bill Gates is kapott egyszer ajándékba egy ilyet a Mercedes-gyártól. Az East Side Gallery felszámolta a fal eseti organikus falfestészeti auráját, teret engedve egyfajta pátoszos megközelítésnek.¹⁹ A narratológia által felvetett narratív identitást számba véve el kell fogadnunk, hogy elkerülhetetlen, hogy valamilyen formában, ideális történetként is elgondoljuk közös hiedelmeink igazgatását, mégis annak túlterhelődései nyomán rendre elhaladunk ugyanezen történetek melléktermékei mellett. Amikről kevesebb szó esik, hogy a közös hiedelmeink hiányából is keletkeznek elbeszélések, bár jóval homályosabbak, amelyek nyomhagyásai gyakran abból a feszültségből állnak elő, ahogy a történelem arctalan szereplői ebben a kitettségben hiányolják maguk történeteit, vagy magukat hiányolják egy minduntalan keletkező történetből.

¹⁸ Mauerkunst, Lebenskunst [2007] *An Anlysis of the Art on the Berlin Wall*, 33. sk. o.

¹⁹ Mindezek kapcsán felidézhetjük Jochen Gerz és Esther Shalev-Gerz [1986] fasizmus elleni hamburgi emlékművét, mely koncepciójába tudatosan építette be az eseti falfirkálás aktusát. A mű csupán egy körülbelül 10 méter magas oszlop, amely éveként ereszkedik egyre lejjebb és lejjebb a földbe. Az oszlopon bárki hagyhat üzeneteket és firkákat, amelyek szintén egyre lejjebb kerülnek, miközben új, érintetlen felületek válnak hozzáférhetővé a nézők és firkálók számára.



2. kép: nyugat-berlini civilek a berlini falnál (1988)



3. kép: az East Side Gallery Berlin falrészlete

A hatvanas évek végétől az Egyesült Államokban szárnyra kapott pionír graffiti ennek az arctalanságnak a réseiben találta meg az otthonát, mint egy, a nyilvános terekben látványos módon előállított névközpontú képszavakkal, egyfajta részleges egzisztencialista transzpozíciót hajtott végre. Sartre-ra utalva, „önmagát-önmagában-önmagáért” jeleníti meg azzal a pimaszsággal, hogy megszakította az interszubjektív referencialitás objektíváló összeláncoltságát, mivel lehetetlenítette a nyilvánosságot, mint értő, „határoló” közönséget.²⁰ A klasszikus mozgalmi graffiti egyik nagy fordulata, hogy felismerte a „mozgó fal” adta magasabb szintű nyilvánosság lehetőségét, mint hogy a pionír graffitisek előszeretettel vasúti szerelvényeket festettek össze. Vessünk egy pillantást a

²⁰ „Csak a Másik képes ugyanis határolni. Úgy jelenik meg tehát, mint aki teljes szabadságában és saját lehetőségei felé való szabad kivetülésében érvényen kívül helyez és megfoszt transzcendenciámtól, mivel visszautasítja az »együttműködést«.” Sartre [2006] 351. o. A klasszikus mozgalmi graffiti úgymond a nyilvánosság terében, előre kivonatolja, objektíválja magát. Ezzel gadameri értelemben „játékteret” adva „kettős önazonosságának”. E kétszoros, változatható egzisztencia adta meg a klasszikus mozgalmi graffiti lényegét.

klasszikus graffitimozgalmat legkorábbi jelszavára: „To be all city”,²¹ tehát a városban mindenütt „ott lenni”. Michel Foucault nagy hatású műveinek visszatérő témája a szubjektivitás és a hatalom modern kori viszonyainak a vizsgálata. Gondolkozásában nagy szerepet kaptak az ezek összefüggésében adódó modernkori tér kritikái. „Jelenlegi korunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük. Olyan pillanat ez, úgy hiszem, amelyben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára”.²² A *Nyelv a végtelenhez* című válogatás kötet „Eltérő terek” című fejezetében Foucault a „helymeghatározás” és a „kiterjedés” történeti paradigmaváltozásával „szerkezeti helyek” összességeként értelmezi a modern értelemben adódó tér konstrukcióját. A „to be all city” gondolatiságát és gesztusát megfeleltethetjük azzal a fogalommal, amit Foucault „heterotrópiákként” emleget ugyanebben a szöveghelyben, ami a definíciója szerint egy olyan szerkezeti hely, ami kapcsolatban áll az összes többi szerkezeti hellyel: „[o]lyan módon, hogy eközben felfüggeszti, közömbösíti vagy visszájára fordítja az általa megjelölt, visszavert vagy visszatükrözött kapcsolatokat”.²³ Az úttörő graffiti a korabeli hálózati társadalom folyékonyágán nyert új viszonyait, és társadalmi tereit kitöltő alaktalanságának ellenlábasaként voltak meghatározhatók.²⁴ A klasszikus mozgalmi graffiti arra a tértapasztalati és egzisztenciális kihívásokra talált technikákat, hogy miként tudom „ott látni magamat, ahol valójában nem lehetek”, illetve ennek a megfordításából eredetizethető a mozgalmat megformáló belső feszültség, ahogy Foucault írja a tükör heterotrópiájáról: „hiányzónak vélem magam a helyről, ahol vagyok”. Az úttörő graffiti időszakában a falfirka segítségével az egyén és a szűken értelmezett csoportok a spektakuláris fordulatot vett termelési viszonyok és társadalmi valóságok formátlanságában keresték a helyüket, bár megkésve és kényszeresen, az „én” vagy a „mi” tükrévé kívánták változtatni a közös terek felületeit. Ezen módszerrel az új közös érzékek létrehozásával kísérelte meg reflektálttá tenni magát a korabeli falfirkász közösség.²⁵ A kor

²¹ Tony Silver [1983] *Style Wars* dokumentumfilm, 5:40

²² Foucault, Michel [1999] „Eltérő terekről”, In: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, 147. o.

²³ Uo. 150. o.

²⁴ Analógiában Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió [2017] *A gőzgép mint metaforagyár* című írásának a kortárs kulturális paradigma patológikus gondolataival. Bár a szerzőpáros írása a kortárs online valóságok alaktalanságát firtatja, mindezen folyamatokat már a neoliberais fordulattal globalizált hálózati társadalom készítette elő. Vö: Manuel Castells [2005] *A hálózati társadalom kialakulása – Az információ kora*, I. kötet, 532. sk. o.

²⁵ Bár Bagi explicite nem a graffitiról beszélt, hanem általában véve a kultúra felszabadító lehetőségeiről, „a kulturális emancipáció legfontosabb feladata az érzékiség felszabadítása. Az érzékiség emancipációja pedig új érzékek termelését jelenti”. Bagi Zsolt [2017] *Az esztétikai hatalom elmélete – Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*, 149. o. Vö: Borbély András [2018] *Felszabadítás Most!* <https://ujszem.org/2018/08/21/felszabaditas-most/> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 23.)

fiataljai az éppen hálózatba párolgó társadalom és annak tereit még szimbolikusan összetartó felületeken kívánták meghatározni magukat.

A post vandalism érájához ugorva a fal motívumának a viszonylataiban a graffiti a média fordulatát tárja elénk. Egyfelől az online térben megjelenő falfirka előrevetítette az üzenőfal végtelenített érzéki folyamának problematikáját, amit szintén tekinthetünk egy speciális mozgó falnak, amire a későbbiekben bővebben is kitérünk. Ami azonban a klasszikus mozgalmi falfirka történeti alakulásában valóban sorsfordító volt, az a street art válfajának megjelenése, ami a klasszikus mozgalmi graffititól eltérően egy sokkal tudatosabb társadalmi szerepvállalásnak volt tekinthető.²⁶ Míg a pionír graffiti a maga szubkulturális bensőségével kifejezetten abból merített erőt, hogy ellehetetlenítette a nyilvánosságot mint közönséget,²⁷ addig a street art nagyon is számít a nyilvános közönségre, sőt annak erejének bevonásával teljesen új utakat kezdett el járni. Ha a vandalizmus utániság korszakhatárát keressük, felkínálkozik számunkra egy sokak által ismert firkász, Banksy néhány korai akciója, melyek közül a gázai övezet falának megfestése kitüntetett jelentőséggel bír. Ez nem csupán egy kockázatos graffitiakción volt, hanem egyben egy tudatos médiahack is. A kétezertizedes évek közepén a híradások visszatérő témája volt a gázai övezet konfliktusa. Az övezet fala hasonlóan, mint egykoron a berlini fal, egy globális társadalmi, politikai és vallási diskurzus szimbóluma volt, és maradt a mai napig is. Banksy leleménye és remek időzítése folytán az övezetben készített festéseit rövidesen lehozták a különböző híradások. Így a megnövekedett figyelem csakhamar kiszélesítette a falfirkák iránti általános érdeklődést, valamint valódi aktivista színezetet kölcsönzött az addig többnyire a sötétségben meghúzódó firkász archetípusának. Míg a klasszikus mozgalmi firkász egyfajta romantikus ígézetben, a rendszeren kívüli kísérteties pozíciókat kereste, addig a vandalizmus utániság firkásza spekulatív módon, a maga titokzatosságával a társadalmi diskurzusok „lelkiismereteként” kezdett feltűnni. Mindezen szerepvállalások egyúttal körvonalat adtak a klasszikus mozgalmi graffitinek, egyben útjára indították a falfirkálást a hiperkulturális szétszóródás felé.²⁸

²⁶ A graffiti és a street art különbségeit Melissa L Hughes [2009] *Street Art & Graffiti Art: Developing an Understanding* című írása részletesen elénk tárja.

²⁷ A klasszikus mozgalmi falfirkászok a nyomhagyásaikat bár nyilvános terekben helyezik el, a felirataik a külső értelmező számára nehezen kódolhatók, minthogy produktumaik elsősorban a névfestések „kalligrafikus” egyénítéseire korlátozódtak, amelyek nemcsak az olvashatóság kritériumait nehezítették meg, hanem gesztusaik a pusztán névre redukált nyomhagyások is, a külső szemlélők számára a nevek üres tartalmi kategóriáit kínálták fel. Minden emellett a névfestmények elsődleges belső szakmai mérőparamétere, a betűk stílárius megfogalmazása, például a „Wildstyle” mint hagyományos graffitistílus kategória a betűk formai artikulációjában, a betűk egymásba fonódásnak végleit jelenti meg.

²⁸ Emily Glynn-Farrell [2020] *Art in Flux-Banksy, the West Bank Barrier, and Art as Activism*, 15. o.

Összefoglalva a falak mint sokrétű funkcionális szimbolikus határképző elemek kezdetek óta az emberi önreflexiók kitüntetett felületei voltak. Annak a kintre és a bentre, valamint a felszínre és a mélységre vonatkozó lehetőségei számos formában megmozgatták az emberi képzeletet, ezzel összhangban a közös hiedelmek újrendezésének és rögzítésének vizuális formáit. A falak és annak képi birtokbavételének történeti vizsgálata egyfelől betekintést enged annak idealisztikus történetébe, ami azonban számunkra most fontos, hogy ezzel egyidőben mindig is gyűjtőhelye volt az idealisztikusságtól eltérő, gyakran kényszeres kifejeződéseknek, amiknek egészen a történelem kezdetétől szignifikáns vonulata a kényszerű falfirkálás volt. Bár a függőleges felületek adta önreflexió lehetőségeit a klasszikus mozgalmi graffiti programszerűségével emelte új szintekre, és sajátította ki ténylegesen, a fal szimbolikus jelentőségét a vandalizmus utániságban a street art visszavezette a színpadi gesztusok birodalmába, amelyik során a falakon játékba hozott kép-szó kompozíciók már nem a fősodor valóságától elszakított alternatív közösségek kódrendszerét jelentették, hanem egyfajta heroikus és tudatos közszereplést, amelyik bár megtartja az inkognitó elemét, azt kihasználva új magaslatokat keresett a nyilvánosság közegében.

4. A falfirkák és a név enigmája

A falfirkák szempontjából a „név” kiemelkedéséig a korai civilizációkkal megjelenő írásbeliség felbukkanásáig kellett várnunk, ami során a korai civilizációk vallási, gazdasági hatásainak közbevetésével új technikai médiumot kaptak a közös hiedelmek rögzítései. Az írott szó, a rögzített nyelv jelentősége abban áll, hogy bevezetnek minket a név és identitás körmönfont vallási és filozófiai alapproblémái közé. Kis Lajos András *A név hatalma* címet viselő írása felvillantja a név körül keringő feloldhatatlannak tűnő filozófiai diskurzusok néhány csapását.²⁹ Ezekből felsejlik, hogy a nevek és a metaforikus elmét érintő bölcseszavak általában a reflexió határán pozícionálják a tárgykört, és sok esetben az értelem és a jelentésemélet a misztikum, azaz a titok kategóriájába tereli ezt a problémaegyüttest. „Loszev felfogásában a mítosz, a név és a személy egymástól elválaszthatatlanok. A mítosz a személyiség keletkezésének folyamatát mint a nyelv által elbeszél

²⁹ Kis Lajos András [2007] *A név hatalma*, esszéje a név és nyelv fenomenológiai és nominális megközelítéseit említi. <https://ligetmuhely.com/liget/a-nev-hatalma/> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 04.)

történetet mutatja be, s ez a folyamat – a szubjektum és a predikátum sikeres összekapcsolásával – szükségszerűen akusztikus testet ölt, és ilyenkor mindig valamilyen csoda történik.”³⁰

Egy másik citátum is hasonlóképpen a név klasszikus filozófiai enigmájára utal. „Amikor a *név* fogalmát választottam, még nem tudtam, hogy mint annyiszor, darázsfészekbe nyúlok: a névmások és nevek kérdése a nyelvfilozófia, sőt a modern nyelvészeti szemantika egyik legkidolgozottabb ága, és a legsúlyosabb ismeretelméleti és lételméleti bonyodalmakat veti fel”³¹ – írja Kállay Géza, és a továbbiakban az írásában a nyelvfilozófia klasszikus alapproblémái körül kering. Érinti a jelölt és jelölő egymásra vonatkozását és igazolhatóságának filozófiai aggályait.³² Felvillantja a dilemmát, melyszerint az értelem feltételezi-e a nyelvet, vagy a nyelv létezéséből következik-e az értelem. Ezt a témakört boncolgató elméletekben a tulajdonnevek és általában a jelölők igazság- és tartalomrögzítő lehetőségeit firtatják. Összeségében a kritikai gondolkodás számára a szemiotikai és fenomenológiai értelemben elemzett tulajdonnevek és egyéb jelölők olykor teljesen üres értelmi és igazságkategóriának mutatkoznak. Ilyenkor általánosan bizonytalanodunk el a vonatkozás, a referencialitás és az emberi értelem valóságra vonatkozó hitelesítése kapcsán. Máskor pedig a tulajdonnév ontológiai szerepe felé irányuló gondolkodás, a szubjektumba sűrítve az azonosságok hitelesítésének egyetlen biztos pontját véli rögzíteni, ami okán egyáltalán belekapcsolódhatunk a létértelmezésbe. Bárhogy is legyen, a nyelvfilozófia összemosódó tudományos és vallási regiszterei számára, a „név által” és a „névért” zajló sokféle életformák mögött húzódó logikai háttereket próbálja megérteni, amik gyakran kapcsolatba kerülnek a történelem során felmerülő archaikus transzcendentális meggyőződésekkkel, amelyek a „nevet” bizonytalan módon összekapcsolták az eredettel, eszkatológikus életképzeteivel megteremtve a rendi világok szilárdságát, amelyeknek az egyezményei bár a felvilágosodás során felszámolódni látszottak, máig misztikumot kölcsönöznek a létként értelmezhető életnek és azt igazgató különféle intézményeknek egyaránt. A történelem során hagyományosan más jelentőséget

³⁰ Uo.

³¹ Kállay Géza [2007] *Nevek és Névmások*, https://epa.oszk.hu/01300/01348/00065/07_11_02.html (utolsó hozzáférés 2024. 05. 14.)

³² Kállayval párhuzamban Darányi Róbert ad útbaigazítást a témakört érintő diskurzushoz: „A tulajdonnevek jelentésével kapcsolatban Gottlob Frege fogalmazta meg az újkori nyelvfilozófia meghatározó téziseit, amelyeket többek között Bertrand Russell és John Searle nézeteivel együtt ma a nevek leíró elméleteként tartanak számon. Ezt az elméletet kritizálja Saul Kripke, amikor a *Naming and Necessity*-ben (Kripke 1972/80) amellett érvel, hogy a tulajdonnevek merev jelölők, a leírások pedig nem. Némileg leegyszerűsítve két ellentétes meggyőződésről beszélhetünk: az egyik szerint ide tartoznak a nevek leíró elméletét vallók, van a tulajdonnévnek jelentése (és az megadható leírással), a másik szerint nincs, ide szokás Kripkét is sorolni. Frege klasszikus tanulmányában, a *Jelentés és jelölés*ben (Frege 1892/2000) az azonossági állítások és a jelölés nélküli tulajdonneveket tartalmazó mondatok értelmességének problémái adták azt az elméleti kiindulópontot, amelyből a vita származtatható. Saul Kripke kritikája egyenesen a nevek leíró elméletét célozta, szándéka szerint kimutatva, hogy a nevek jelentése nem azonosítható egy leírás, vagy leírások egy halmazának jelentésével.” Dányi Róbert [2005] *A tulajdonnevek kettősége. Kripke a tulajdonnevek jelentéséről*, 1. o. Vö: Vécsei Zoltán [2005] *A Deskriptív névadás nyitott kérdései*.

tulajdonítottak a névnek egy személyes életút elején, közepén és végén, valamint a történelmi korok abban is megkülönböztek, hogy ezekhez mérten a nevekbe sűrítendő tartalom miként állítható elő.³³

A falfirkákhoz kapcsolva induljunk ki ebből a személyes történetiségre applikált névfelfogásból, hiszen a falfirkák nagy gyűjteményének egy jelentős része személynév feliratokból áll, és az érdekességük legtöbb esetben a történelem kacifántos beazonosítási és jelentéstani, valamint hermeneutikai problémái felől adódnak. Mind a történeti eseti, mind a pionír graffiti, de még a post vandalizmus kontextusában is a feliratok megértési kísérletei során adódó névhez tapadó tartalmi hiány az, ami aktivizálja a nyilvános észlelést és magukat a falfirkákat is. Míg a történeti eseti falfirkák esetében inkább a történeti idők töredezettségei nyomán merül fel a beazonosítás és az érthetőség problémája, addig a klasszikus mozgalmi graffiti idején annak lesz rendkívül fontos szimbolikus szerepe, hogy a firkászok saját maguknak adnak fiktív neveket, amelyek a legkevésbé sem illeszkednek bele a név és a beazonosítás, illetve az értelemadás hagyományos történeti elvárásai közé.³⁴ Ily módon a pionír graffiti „writerek” kísértetiessé válnak a maguk társadalma számára, ilyen formán kettős életformát faragtak a nevek mögött meghúzódó értelmi szakadék kihasználásából.³⁵ Ebből a fajta kettős vonatkozású életből, és az „újraakasztelkedésből” új identitások képzeteként kontúrozódtak meg a mozgalmi falfirka idején. Ha szemügyre vesszük a pionír graffiti korszakát, a korai hetvenes évek társadalmi szerkezetét, a neoliberális fordulat megannyi újdonságával találkozhatunk, amelyek a személyes identitásra vonatkozóan a nyugati társadalmak akkori megváltozó termelési viszonyaihoz igazodtak.

A hetvenes évek tökéletesítését sokan gazdasági szempontból a fordista és a posztfordista munka fordulata mentén magyarázzák. A '68 után megszilárduló új viszonyokban a futószalag „merevségét” felváltotta a „rugalmasság”.³⁶ Ekkoriban a nagyvállalati szférában történő legfontosabb változások a korábban az üzemekben együtt lévő nagyszámú munkáscsoportok

³³ A középkorban például a szakrális és világi elvárások mentén a névbe sűrítendő tartalom a heroikus küzdelem, vagy az szent önfeláldozás hozománya volt. Amik Francis Fukuyama olvasatában az elismerés vágyát tételezik, ami a kora újkortól az emberi méltóság bázisává evolválódott aminek továbbra is a tartalommal feltölthető neveknek és önazonosságoknak lesz a foglalta. „Az önértékelésre való hajlam a lélek thümosznak nevezett részéből származik. Olyan ez, mint valamiféle velünk született igazságérzet. Az emberek szentül hiszik, hogy bizonyos értékük van, s ha mások úgy bánnak velük, mintha ez az érték kisebb volna, haragot éreznek. Ha nem viselkednek saját értéktudatukhoz méltóan, szégyent éreznek, ha pedig értéküknek megfelelően kezelik őket, büszkeség tölti el őket.” Fukuyama [2022] *A történelem vége és az utolsó ember*; 4. sk. o.

³⁴ Hagományosan a történelmi vallási és a központi közigazgatási adminisztrációk instrumentalizáló és externalizáló zártrendszerivel szemben a graffitiközösségek névadási ceremóniája és használati logikája kísérletet tett a név és a hozzá kulcsolt identitásképzetek addig bevett használati aktusaiból való kivezetésére. Ennek kereteiben a név motívuma elsődlegesen nem a beszélt nyelv vagy az intézményi adminisztráció rögzítési elvárásai szerint kerül forgalomba, hanem a szabad térbeli mozgás regisztrációiként, voltaképpen, Hilary Putmanra utalva, két ikervilág között egyszerre elszabadítva magát. Vö: Kovács János [2010] „Putnam és a szemantikai externalizmus”, *Különbőség*, X. 1. 7. sk. o.

³⁵ Jaques Derrida és Freud kísértetfogalma szerint mindez az 5. fejezetben részletesebben kifejtésre kerül.

³⁶ Mark Fisher [2020] *Kapitalista Realizmus*, 60. o.

elkülönítése, a termelés fejlődő országokba való kiszervezése, a szakszervezeti rendszer leépítése, valamint a vállalati struktúra munkakommunikációra kiélezett bürokratikus meghosszabbítása voltak. E mellett – amelyek társadalmi szempontból igazán újszerűnek mondhatók voltak – az a projekt alapú munka, és az ehhez alkalmazkodó rugalmas személyiségtípusok korai formáinak megjelenései. A korábbi hosszútávra épített életpályák élethosszig tartó kiszámíthatóságát felváltotta a határozott idejű munkaszerződés és az élethosszig tartó alkalmazkodás elvárása, valamint a menedzseri munka ígérete: „nem keményebben, csak okosabban dolgozunk” jellegű praktikák lettek az addig a szaktudásra épített életformák és identitások számára az irányadók. A ’68-as társadalmi kritikákra reflektáló nagyvállalati korrekció ezzel a hálózati társadalom előkészítője volt. Idővel ebben a posztmodernnek is hívott gazdasági struktúrában kialakultak a hálózatokra kalibrált folyékony szubjektumok és társadalmak új dinamikái. Ezt Tallár Ferenc individuum nélküli individualizmusként írja le. *Az áramlások terében* című művének azonos című fejezetében részletesen taglalja, miként olvadt be a ’68-as nagy generáció az új társadalmi struktúrába, nevezetesen a hálózatok terébe.³⁷ Boltanskira hivatkozva Tallár a „projekt-rend” térnyerésére hívja fel a figyelmet. „A projekt, szemben a szilárd intézményi keretekkel és a beléjük ágyazott státuszokkal, először is időleges. Világosan kijelölt kezdete és vége van. [...] Az intézményi egység keretein túlnyúló, jogilag nem vagy kevésbé szabályozott térben megvalósuló projekt kiszabadítja az adott egységet intézményi, lokális korlátai közül. Határait átjárhatóvá teszi és „egység” voltát gyakorlatilag megszüntetve bekapcsolja az áramlások, a folyamatos keletkezés szabad – vagy mondjuk inkább jogilag szabályozatlan, szabadjára engedett – hálózatokba, ahol a munkaidő és a szabadidő a nyilvános és a magán szféra lassan egymásba folynak.”³⁸ A hatvanas és hetvenes évek időszakának új elvárásai újfajta életstratégiákat követeltek meg attól, akik ilyen körülmények között kívántak érvényesülni. Ezt nevezi Tallár rugalmas személyiségnek, amelyiknek erénye az alkalmazkodóképessége, és a folytonos megújulásra való készsége. „Az új társadalmi karaktertípus számára a legfőbb érték immár az önértékké vált mobilitás” – idézi Tallár Baumant: „Az önértékké vált mobilitást tekinthetjük úgy is, mint az ember innovációs képességeinek kiteljesedését, mégis ezzel egyidejűleg egy identitáskrízisnek is. Mindentől megszabadultál, így bármi lehetsz. Ami másrészt annyit tesz, bármi lehetsz ha, és amennyiben semmi vagy.”³⁹

³⁷ Tallár Ferenc [2015] *Az áramlások terében*, 56. o. Vö: Manuel Castells [2006] *A hálózati társadalom kialakulása – Az információ*, „Az identitás felépítése” című fejezet, 28. o.

³⁸ Tallár [2015] 56. o.

³⁹ Tallár [2015] 64. sk. o.

Ezen társadalmi fordulatok közepette a klasszikus mozgalmi graffiti, ha nem is teljesen tudatosan, de az egyéni és kiscsoport identitások bizonyos fokú szubkulturális kontúrozásán ügködött. Voltaképpen saját identitásaik és neveik folytonos újateremtésével egyfajta egzisztencialista attitűdöt képviseltek⁴⁰. Ahogy a CAY 161 nevű firkász egy interjúban „elszólta magát”: „Figyelem a tovatűnő nevemet”⁴¹. Ahogy már a fal témakörénél is felmerült, a neoliberális társadalmi fordulat alapjaiban rendezte újra a modern szubjektum önmeghatározó horizontját, és nem véletlen, hogy ezen mély strukturális átrendeződések közepette az „újra választott név”, azaz a „saját szimbolikus új genezis” lehetősége ennyire látványosan öltött formát. Lényegét tekintve a pionír graffiti kultúra egy alternatív lehetőséget teremtett a tartalommal feltölthető név sokrétű értelmezésére. Hagyományosan a „kép-szó”, vagy „szó-kép”, illetve az azokat hitelesíthető gondolati azonosságok feloldhatatlanságát, még ha részlegesen is, de egy nyelvek feletti „saját” gyakorlati csatorna kidolgozásával próbálta túllépni. A nyilvános terekben elhelyezett névfeliratok explicit módon rögzítették, hogy az adott firkász merre járt, mekkora kockázatot vállalt, és mindezt olyan módon, hogy az egyes kifestett névfestmények egymásutániságai egyfajta sajátos stiláris evolúciós történeteket rögzítettek, amelyek során bár a név mindig állandó maradt, a betűk kalligrafikus megformálását rajzról rajzra az innováció határozta meg. Ezen gyakorlatok korántsem tudatos intellektuális meggyőződések eredményeként artikulálódtak, sokkal inkább a korszakra jellemző társadalmi és nagyvállalati folyamatok színeváltozása nyomán, amelyek eddigre valóban totálissá alakították a fogyasztás köré rendezet spektakuláris valóságot,⁴² amiben a fogyasztásra kondicionált társadalmak perspektívájából az önreflexió és a kritikai távolság lehetőségei jelentős mértékben zsugorodtak. Ha a reklámlogó pszichológiai mechanizmusa felé fordulunk, az némiképp kézzelfoghatóvá teszi számunkra a nyilvános térben ismételt nevek enigmájának nyelven túli specifikumát, eszerint a feliratok egy bizonyos számú ismétlése után anélkül is hatást gyakorol ránk, hogy azt valóban elolvastuk vagy üzenetét mélységeiben értelmeztük volna. A korszak radikális kommercializálódására egy sajátos ösztönös válasznak voltak tekinthetők a programszerűen falfirkálók ténykedései. Mindez az egyik korabeli pionír firkász, Seen egyik

⁴⁰ Bár nem egy tudatosított formában, de a klasszikus mozgalmi graffiti formát adott az „elrendetlenség” egzisztencialista felfogásának, ami során a maga ösztönös reakciósságával az identitás, a név, a képszó, és externális ellenőrző kontextusok megkerülésével egy csak rá jellemző szintézisében „járt-kelt a világban”, megkockáztatva a létező és elképzelt „világok között” a pionír firkász a név és önmaga kivonataként kívülről próbált saját magára tekinteni. Vö: Satre [2006] „Eredendő időbeliség és pszichikai időbeliség: A reflexió” című fejezet. 199. sk. o.

⁴¹ Norman [1998] 78. o. CAY 161 itt elsősorban arra utalt, ahogy a már kifestett rajzait szemléli az elsuhanó metrószerelvényeken. Áttételesen pedig érthetjük úgy is, ahogy a formátlanságába elpárolgó posztmodern társadalmi valóság miként oldja fel a fogyasztásban az önreflexió pozícióit.

⁴² Guy Debord [2022] *A spektakulum társadalma*, és Herbert Marcuse [1990] *Az egydimenziós ember* közismert korabeli előrejelzései nyomán.

citátumából is felsejlik: „There was a real sense of community among us. We shared tips, paint, and even lookout duty. It was us against the system”.⁴³

Ha átpillantunk a post vandalizmus idejére, a „titkos név” szerepe már nem annyira a graffiti szubkulturális zártkörűségének és posztmodern eszképzizmusának eszközeként tűnik fel, hanem valamiféleképpen a közösségi médiumokra és a fogyasztói kultúrára komponált márkanévként ragadható meg. Banksy kortárs művészeti apoteózisa mindenki számára egyértelművé tette az inkognitónak mint marketingfogásnak a sikerességét, mégis a poszt vandalism érájának sokkal érdekfeszítőbb és titokzatosabb példája a berlini IUP csoport működése. A One United Power nevű csoport egy olyan rejtélyes szervezet, amelyik az illegalitás és a nyilvános szerepvállalás határán egyedülálló módon egyensúlyoz. A hajmeresztő és radikális offenzív akcióiról elhíresült csoport ellen jelenleg is számos nemzetközi büntetőeljárás van folyamatban, mégis aktív résztvevői és szervezői tudnak lenni a nemzetközi kortárs kulturális életnek. A „crew” ezen hibriditása folytán a közösségi médiumokban rendkívüli ismertségre tett szert, és a csoport elképesztő belső szervezettsége folytán sajátos módon „hackeli” meg a társadalmi ellenőrzés bevett apparátusait. A csoportról nem lehet tudni pontosan, kik és hányan alkotják, és szinte titkosszolgálati szervezettséggel ötvözik a klasszikus mozgalmi graffiti destruktív hagyományait és a kortárs kultúra nyilvánosságának elvárásait. A IUP csoport egy olyan sajátos kortárs graffitiprojekt, amelyik voltaképpen teljesen beleilleszthető, a ’68 által zászlóra tűzött kreatív szabadság idealisztikus szellemiségébe, mégis úgy tűnik, mintha a piac által felszabadított képzelet termékének lenne mondható.⁴⁴

⁴³ Carlo McCormick [2013] *City as Canvas: New York City Graffiti. From the Martin Wong Collection*, 102. o.

⁴⁴ Abban a tekintetben, ahogy Mark Fisher értelmezte a szubkulturákat: „A kapitalista kultúra mai formájában már nem a korábban felforgató potenciált hordozó tartalom inkorporációja, hanem a prekorporáció határozza meg: az eleve a rendszer képére formált vágyak, igények és remények termelése. Vegyük csak a kulturális intézményrendszer „alternatív” és „függetlennek” nevezett színtereit, amelyek úgy ismétlik a lázadás és tagadás egykori gesztusait, mintha minden alkalommal először élhetnének át azokat. Az „alternatív” és „független” itt nem valami fősodron kívüli jelölő, ezek is stílusok, sőt domináns stílusok a fősodron belül. Senki sem testesítette meg ezt (és küzdött vele) jobban, mint Kurt Cobain és a Nirvana. Erőtlen és céltalan dühével Cobain annak a generációnak a megfáradt hangja lett, amelyik a történelem után született, akiknek minden mozdulatát már előre kiszámították, megvették és eladták mielőtt egyáltalán megtették volna. Cobain tudta, hogy ő is csak egy elem a spektakulumnak, hogy semmi nem néz olyan jól ki az Mtv-n, mint lázadni az Mtv ellen, tudta, hogy minden mozdulata előre megírt klisé, és hogy még ennek felismerése is az.” Fisher [2009] 26. o.



4. kép: A IUP csoport akcióban Athén partjainál

Az nem kétséges, hogy a klasszikus graffiti számára a név az új identitások és az új történetek megalkotásának központi komponense volt. A narratológia megállapításai szerint a nevek által helyezhetjük bele magunkat a történetekbe, mondhatni saját narratív identitásunk foglalataként azonosíthatjuk be a neveket. A történelmi meggyőződések évezredes hagyományai szerint ezek a történetek tulajdonképpen mindig is a névért zajlottak. A nevek tartalommal való mitikus feltöltésének koncepcióiban a történetek nevek feletti neveket hoznak létre, amik hagyományosan a kiválóság átörökítésének céljából voltaképp a véges élet feletti diadal első számú garanciájaként álltak elő.⁴⁵ Ebben a formában a nevekbe sűrűsödött transzcendensnek vélt elvárások hosszú időkre a tekintély oldaláról határozták meg a különböző társadalmi valóságok szabályszerűségeit, és ezekhez mérten az identitásokat. A név ebben a vonatkozásban különféle transzcendens színezetű kulturális ideálok átörökítésének a történelmi eszközöként tűnik fel, ami során az előjogok és szakrális védettségek átpasszolásának kíséretében az arra érdemesek a kiválók történetébe írhatták bele magukat azért, hogy ilyen módon a heroikus igazolványokkal tökécsített név, korábban a kozmikus renddel karöltve, később saját érdemei jogán, a maga végességét dolgozza fel és

⁴⁵ Gregory Clark [2014] *The Son Also Rises: Surnames and the History of Social Mobility*.

kompenzálja. Bekerülni a „nagy nevek” közé, annyit tesz, „elhatárolódni a kis nevektől”. De valójában hol találjuk ezeket a kis neveket? Ha már a többször hivatkozott történeti, eseti üzenőfalakra tekintünk, azt láthatjuk, itt zömmel jelentéktelennek tűnő nevek nagy gyűjteménye rögzült. Önmagában már csak az elgondolt név is mennyi logikai és értelmi bonyodalmat okoz, azonban a leírt vagy falra vésett név a képiséggel válik még bonyolultabbá. Minthogy ez idáig folyamatos fejtörést okozott a különböző hermeneutikai és szemiológiai megközelítések számára, hogy a kép, a szó és a gondolat egymásra vonatkozásuk sokféleségében tulajdonképpen hogyan is állnak össze a képzelet, az elvonatkoztatás és az értelem párbeszédei. Nem bátorodom megfejtésekkel előhozakodni, de mégis valamelyest úgy tűnik, a falfirkák konfrontatív gesztusai és szükségzavúsága egy fajta lecsupaszított formában sűrítette magába mindazt a bizonytalanságot, ami nem engedi a rációt a név sokrétű meghatározó erejének mélyére hatolni. A falakon, ahol a kép és a szó, azok referencialitásuk tekintetében talán az egyik leglazábbnak tűnő formájában rögzülnek, voltaképpen önmaga tanúságának lehetetlenségét kísérel meg feloldani újra és újra. Látszólagos tét nélküliségükben olykor ízesebben ragadják meg az ember vágyott, másik idegen arcát, amint általában elfednek a történelem nagy gesztusai által dicsfényt szerzett nevek feletti nevek és az azokhoz tartozó történetek. A felírt nevektől hemzsegő falakon valamiféle általánosan megjelenő nyughatatlan önellenőrzési folyamat bontakozik ki, amire a klasszikus mozgalmi graffiti fellépéséig kevés figyelem jutott.

A falra festett nagy történetek és a mögöttük meghúzódó nevek hatásaként – a nevek simulékonyságával szemben a névírogatás kényszeres birodalmában – mintha kevésbé érvényesülnének az idealisztikus történeti és kulturális elvárások.⁴⁶ A névfirkák gyűjteményének részleges rezisztenciája talán abban rejlik, hogy a felület vizuális birtokbavételének talán legkevésbé tudatosnak tekinthető termékei. Mintha az egymásra halmozódó, az értelmező számára bizonytalan formában adódó rögzített gesztusokat együtt szemlélve, azokat mindig csak „éppen keletkezésük” folyamatában lennének tetten érhetők. Középkori bordélyházakban például a tartozásokat, az amúgy sem makulátlan falakon vezették; legalábbis erről tanúskodik Brunswick Monogrammist *Bordélyházi jelenet* (1540 körül) című festménye.

⁴⁶ Ahogy a művészi kézjegy és termékei összefonódnak a heroikus hagyományokkal, és a kiváltság átörökítésének kellékeiként tűnnek fel.



5. kép: Brunswick Monogrammist – *Bordélyházi jelenet* (1540 körül)

S mint manapság is könnyen láthatunk ilyen félreeső helyeket, ahol az organikus növekedéssel a nevek és félinformációk mellett egy idő után egyszerű ábrák is felsorakoznak. Az ilyen lassan kibontakozó eseti grafikai helyek furcsasága az, hogy bár lehet, hogy külön-külön logikusnak tűnő lépésekben állnak össze, de folyamatában a lépések közötti logikai viszonyok többnyire esetlegesek maradnak. Az ilyen fajta történelmi grafománia gyakran társul a tarthatatlan szűkösség vagy az értelem számára befoghatatlan tágasság élményével. A történelmi tömlöcök falain ott állnak a megpecsételt sorsok pusztán emberi gesztusai.⁴⁷ A bezártság mellett a szabad mozgás is előszeretettel aktivizálta a vizuális nyomhagyás kényszerét. A történelem során a felfedező vagy vándorélet térbevetettsége is ösztönösen vont maga után a névfeltüntetések gyakorlatát, csakúgy, mint a csoportosan uniformizált élethelyzetek, legfőképpen a munkások, a katonák, a szerzetesek, a diákok sematikus esztétikai meghatározottságaik ellenében apróbb módosításokat, kvázi a névfeltüntetésének egyéniesítő gesztusait helyettesítik az öltözetükön és a környezetükön. Összeségében ezek a visszatérő szorított élethelyzetek, amelyekben ösztönösen grafomanisztikus termékek keletkeznek, egyfajta zsigeri reflexióit mutatják a sémák felett igényelt önazonosságok kifejeződése iránt. Tulajdonképpen a sémák szűkösségével vagy a valóság tágasságával való megküzdés apró kényszeres önellenőrző gesztusainak tekinthetjük a történelmi eseti névfirkákat. A tulajdonnév sajátossága, hogy a maga homályossága ellenére mindig is a hitelesítések sokféle eszköze volt. A név vallásos makulátlansága vagy a családi név kötelessége, akár egy szerződésre írt név minden esetben utal azokra az ingatag transzcendentális vonatkozású társadalmi egyezményeinkre, amelyek látszólag határozott kereteket adnak a mindenkori együttélések azonosságokon nyugvó megszervezéséhez. Mégis a név természetéből fakadó belső ellentmondásai mentén a modern társadalomra reflektáló kritikai gondolkodás állandó témája is

⁴⁷ Ebbe a világba enged betekintést: Elizabeth Stanley [2013] *Graffiti as Resistance: Exploring the Subversive Potential of Art in Prison Spaces*.

egyben. A ma viszonyaira tekintve is megannyi apróság a neveken és a hitelesítéseken keresztül kontúrozza az életünket. Személyi igazolvány, aláírás, profilnév, sírfelirat. Rengeteg formában használjuk a nevünket, és közben minden esetben a név is használ minket. Egész nagy, ha nem a legnagyobb bizalmi hálózatokat működtetjük a nevek segítségével. Emiatt a sokrétű felhasználási módjai miatt a nevek mögé épített bizalmat – úgy tűnik, a nevek használata által – folyamatosan termeljük újra, és a maga egzisztencialista formájában a nevek által mi magunk is „ugyanúgy”, de mindig másként állunk elő.⁴⁸ A korai hetvenes évek graffiti writerei érzéki módon tudták láttatni a nevek közbevetésével a korabeli identitások köré rendeződő társadalmi fordulatokat. A falakon a meglepetésszerűen játékba hozott nevek az érzéki és értelmi közös alaphoz tartozó idealisztikus elvárásokat stimulálták azzal a csavarral, hogy anélkül, hogy maguk a nyilvánosság által azonosíthatók lettek volna, mint a nyilvánosságot jelentősen alakító tényezőkként tűntek fel. A firkászok klasszikus értelemben nem a név enigmája körül keringtek, hanem maguk lettek az enigma. A minden pillanatban újrateremtésre szoruló nevet a graffiti látszólag felszabadította a neveken keresztül beáramló társadalmi sematizmusok és a hagyományos filozófiai-logikai és ontológiai elvárások alól. A klasszikus mozgalmi graffiti vívmánya az volt, hogy képes volt új nevet adni az alá gyűlőknek. Ez egyben számukra a saját új narratívák lehetőségeit is felkínálta, elsősorban a neoliberális fordulatok radikális társadalmi képlékenysége nyomán.

Mindezekhez képest falfirkászatban a név központi motívuma a vandalizmus utániségben vett újabb fordulatokat. Ahogy már említettük, a tudatos márkaépítéssel lesz szoros kapcsolatban. A vandalizmus utániségben a tudatos társadalmi szerepvállalásokkal, tehát az aktivista mítoszaival tökécsített nevek köré rendezett programokkal kezdtek el imponálni a korszak művészeti intézményei számára. Ekkortájt a maga pragmatikus beágyazottságaival leszámolni kívánó intézményi logikák készen álltak, hogy az eddigre javarészt történeti kontúrokkal is rendelkező utcai művészeteket a szárnyaik alá vegyék. Ezek a tendenciák csalfa módon a nevek feletti nevek tekintélyelvű meghatározottságait csempészték vissza, a pont ez ellen is irányuló klasszikus mozgalmi falfirkászat mezejébe. Még mielőtt ezen átalakulások részleteit megvizsgálánk a név enigmája elvezet minket a falfirkákat érintő másik kiemelt szempontunkhoz, a nyilvános ítéletek kérdéséhez, mint hogy a nevek misztikus érthetlensége a maga radikális falfirkászati formájában elsősorban a közösségek színe előtt okoznak interferenciát. A következő fejezetben azon túlmenően vizsgáljuk a graffiti aggályosságát, hogy annak kapcsán a zsigeri módon felmerülő és primer

⁴⁸ Tengelyi [1998] 527. o.

formában a magántulajdon fikcióján lecsapódó ítéletek mögött mik lehetnek a farfirkákat övező valódi viszolygások eredői.

5. A falfirkák és értékítélet

A soron következő fejezetben a falfirkák gyakran egymásnak ellentmondó környezetkulturális megítélésének hátterét fogjuk szemügyre venni. Vajon mi a titka a firkáknak, hogy ilyen fokozott módon tudnak a gyönyör és ugyanakkor az undor tárgyai is lenni? A falfirkálás, ahogy eddig utaltunk rá, történeti eseti formájában és a klasszikus mozgalmi graffiti óta pedig programszerű módon érkeztek meg a közös urbánus környezetünkbe. A falfirkálás esetében az általános megítélés a rongálás kategóriájába sorolja az ilyen fajta cselekedeteket, és valóban könnyen adódik a helyzet, hogy egy célzott iromány egymaga is látványos felhajtást, és kárérzetet tud okozni. Ezekről eltérően pedig ismerünk olyan nyilvános helyeket, ahol hosszabb-rövidebb ideig ellenőrizetlen módon, forgácsként termelődnek a grafikai elemek. Az ilyen szituációk általában már jól előrehaladott állapotukban hívják fel magukra a figyelmet, mint zavaró tényezőkre. Ezekkel szemben amikor a falfirkák a számukra kijelölt helyeken bukkannak fel, az általános reakciók többnyire az unalmas és szürke város fellélegzésének lehetőségeit vélik felfedezni az összefestett falakon. Sejtésem szerint, amikor a falfirkákat undorral szemléljük, akkor valamilyen elvárt környezeti, kulturális és időalapú egységérzet zavarodik meg. Amikor azonban a firkák a kidolgozottságuktól és a nekik kijelölt helyektől függően a gyönyör tárgyát képezik, akkor egyfajta pluszt jelentenek, amik hagyományosan az urbánus téri és interakciós sematizmusok korlátozottságát mozdítják ki. Dario Gamboni a *The Destruction of Art* című ismert írása elején megkísérli feloldani a megőrzés és károkozás kézen fekvő binaritását. Elgondolása szerint a „dolgoknak” alapvető tulajdonsága, hogy erodálódnak, végül pedig elpusztulnak. E szükségszerű hatás felgyorsítása (károkozás) vagy lelassítása (konzerváció) minden esetben beavatkozásnak számít. Így a javaslata szerint az egyes korszakok kulturális tárgyak felé irányuló kétirányú kezelését „helytelen” és „helyes használatként” kell értelmeznünk.⁴⁹ Az entrópia természetes tényszerűségét nem kell magyaráznunk, a konzerválás kérdésének bonyolultságát pedig Thészeusz hajójának filozófiai paradoxona illusztrálja leginkább.⁵⁰

Ha a konzerválást ekképpen szemléljük, eszünkbe juthatnak Maurice Merleau-Ponty és a hozzá hasonló fenomenológiai gondolkodók, akik egyetértenek abban, hogy az észlelés és az élénk

⁴⁹ Dario Gamboni [1997] *The Destruction of Art*, 19. o.

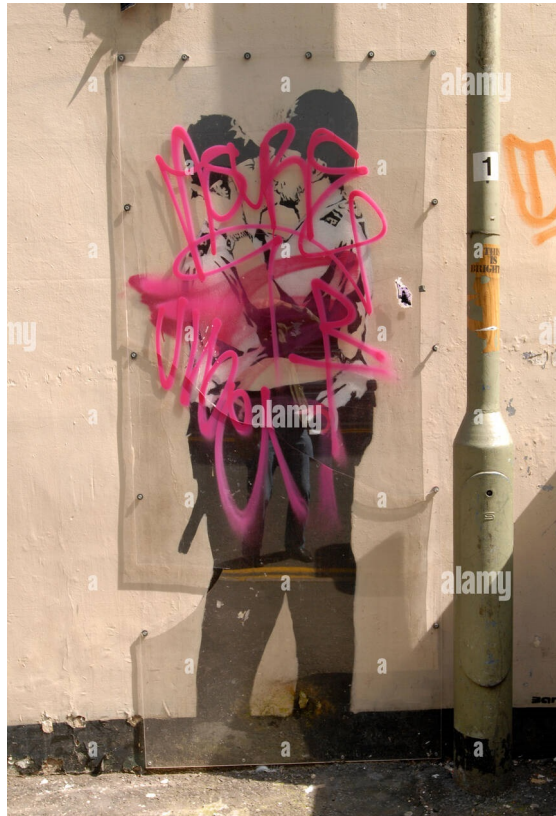
⁵⁰ András Ferenc [2018] Megjegyzés a Thészeusz hajója problémához <https://ferenc.andrasek.hu/blog/megj-theseus-hajoja.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

tároló valóság teljes, bár dinamikusan változó halmaz, amelyben nincsenek distinkt pontok és folyamatos egységek. Ami a maga változékonyságában a szubjektivitás és objektivitás állandó destabilizálódásával akár fel is számolhatja ezt a dualisztikus világszemléletet. Az észlelés nem egyszerűen a valóság passzív befogadása, hanem annak aktív alakítása. Az objektumok a szemünk előtt formálódnak meg, az érzékek hozzák létre a tárgyakat, az értelmek szakadatlanul alakulóban vannak mindeközben, így nem adódik számunkra egy kimerevített világ.⁵¹ Általában a falfirka egymásnak ellentmondó fogadtatásai valamiféleképpen az elképzelt vagy elvárt környezetkultúrális szabályrendszerünk felől csapódnak bele a nyilvános diskurzusokba. A közgondolkodás a városi entrópiát voltaképpen a betört ablak elve⁵² felől közelíti meg, és a városi környezettől elvárt minimum rendjének vagy egységességének a sérülését gyakran a falfirkák megjelenésével azonosítja. A graffiti ügyén belül a kárképző aktus egy körmönfont problémának tűnik, mivel az okozott kár a felület vizuális megjelenését érinti, így az elsősorban esztétikai vonatkozású, és lényegében zavarba ejtő módon az objektumok, tárgyak funkcionális egységét, tehát a szigorúan vett működésbéli rendeltetéseit nem befolyásolja. Jogosan gondolhatjuk, ha a pusztaság felület vizuális képe váratlanul megváltozik, akkor az egészre érinti a támadás. Ezeken elmélkedve felvetül, hogy az előállított dolgok az elkészülésük pillanatában mutatják a legnagyobb hasonlóságot a hozzájuk tartozó ideákkal, mégis elfogyódásuk során termelik a felőlük várt hatásokat. A tárgyaink és az épített környezet így indulnak el a „pusztaság” és a „célszerű erózió” szükségszerű útján. Ez a helyes és helytelen használathoz tapadó viszonyként is felfogható, miszerint az eróziók annak következtében gyorsulnak vagy lassulnak, hogy milyen gonddal használjuk a tárgyakat, és hogy mennyi célszerűséget vonunk ki belőlük. A keletkezés, karbantartás és elmúlás folyamában a dolgok különböző stációikban érhetők tetten környezetünkben, s általában csodálatot érzünk egyes szívós vagy gondosan megóvott tárgy időtállóságán időzve. Ezen szívósságon és féltésen keresztül képesek a tárgyak eljutni új időkbe, új értelmezésekhez, új kontextusbeli mivoltukban, így lesz az értékük a ritkaságuk, technikai és szellemi értelemben vett forrásai lesznek a ritkaságnak. Így a tárgyak nemcsak az előállításuk folytán, hanem múlandóságuk hozományaként is szert tehetnek értéktöbbletre. Ezekhez mértén bizonyos tárgyaktól és objektumoktól azt várjuk, hogy azok minél inkább őrizzék meg az eredeti állapotukat, egy bizonyos időpont után pedig a tárgyaktól azt, hogy bár maradjanak szívósak, de az elmúlás tökéletes módján kerüljenek forgalomba. Végére is mi történik, amikor ezen kétirányú elvárások egyidejűsége áll elő? Például, ha a New York-i

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty [2012] Az észlelés fenomenológiája 351. skó. Vö: W. J. T. Mitchell [1994] Picture Theory, Word, Image, and Object: Wall Labels for Robert Morris című fejezettel.

⁵² James Q. Wilson és George L. Kelling elhíresült kriminológiai elmélete nyomán.

közlekedési múzeum összefirkált szerelvényeit szemléljük, amelyek a festettségük révén tettek szert többlettartalomra, a felületén a megkárosítás segítségével a néhai rettegett szubkulturális tőke rejtélyes módon közösségileg átélhető kulturális tőkévé alakult. Vagy gondolhatunk Banksy Bristol és London utcáin elhelyezett korai műveire, amelyek az alkotó világhírűvé válása közben plexi védelmet érdemeltek ki, mégis ugyanazon illegálisnak ítélt művelet során jöttek létre, mint a néhány méterrel távolabb lévő hasonló, ám mégis megvetést kiváltó festés.



6. kép: Banksy utcai munkája plexi védelemmel (Brighton)

Mondhatjuk azt, hogy ezek speciális kontextusok. A festett metrószerelvénnyel kapcsolatban elég idő telt el, hogy azt történelmi rekordként értelmezzük (mintha elfelejtettük volna a firkákhoz társított régi viszolygást), Banksy esetében pedig a kiemelkedő kulturális teljesítmény olyannyira megkapó, hogy még az „elegendő időt” sem kell megvárunk, az máris a közös történetiségünk érdemes termékeként a megóvás tárgyát képezheti. Ez a két speciális, konzerváláshoz kapcsolódó eset elvezet minket az archiválás és a felejtés összetett problematikájához, amelyek az archívumok és archiválások idealisztikus szelektivitását, annak a múlton felüli jövőre és a végességre vonatkozásán túl számos más komplikációt rejtenek magukban. Az idealisztikus konzerváló szelekció nemcsak a már archivált dolgok előbányászását érinti, hanem a jelen és a jövő

értékkitételeit is jelentősen befolyásoló tényezők is. Ha a mai digitális archívum alapú életmódunkra pillantunk, ez nem kérdéses.⁵³ Jaques Derrida és Michel Foucault már jóval az előrehaladott digitális éra előtt megfogalmazták kérdéseiket és kritikájukat az idealisztikus történeti rögzítéssel, és magával az archiválással felbukkanó sokrétű problematikával szemben. A falfirkák értékkitételének ellentmondásai nyomán ide kívánczodik Derrida egyik fontos meglátása, miszerint számunkra az archiválás egyfajta kényszerként adódik, aminek egyik belső hajtóereje maga a bennünk eleve ott lakozó entrópikus kettőség. „A *varázsnótesz* különös modellje magában foglalja azt is, amiről azt feltételeznénk, hogy a pusztításvágy alakjában ellentmond a megőrzés vágyának, vagy ha úgy tetszik, az archívumra irányuló készletelésnek. Ezt neveztük az imént, számot vetve a benne megnyilvánuló belső ellentmondással, az archívum kínzó vágyának. A radikális végesség, a nem csupán az elfojtásra korlátozódó felejtés lehetősége nélkül bizonyosan nem létezne az archívum iránt érzett vágy. Még ennél is fontosabb, s ez a legsúlyosabb, hogy a végességnek nevezett egyszerű határon innen és túl nem létezhetne az archívum kínzó vágya a halál, az agresszió és a pusztítás vágyának fenyegetése nélkül.”⁵⁴

Derrida ez irányú gondolatmenetéből felsejlik, hogy az archiválás pszichoanalitikus mélységeit tekintve az időre vonatkoztatott folytonosság problémája bukkan elő, ami voltaképpen rímel a fenomenológiai észlelés kapcsán felvetett állandó téri változékonyságra. A falfirkák ilyen szempontból az épített környezet archívumainak ellenlábasai volnának, mégis a már említett anomalisztikus esetekben azok furcsa módon gazdagították az épületeink és tárgyaink történetiségét. Derrida a gondolatmenetében több ponton a kísértetiesség jellemzőivel illeti az archívumok többidejűségét, s megkockáztatjuk, hogy ezzel a fogalommal a falfirkákról is gondolkodhatunk. Derrida értelmezésében a kísértet egy fajta létezés és elmúlás közti furcsa állapotot ragadja meg, a „már nem” és a „még nem” frekvenciája vagy koncentrációja.⁵⁵ A falfírka maga önkényességével hagyományosan a folytonosan újrateemtett név ösztönös technikáján keresztül egyszerre konfrontálódik a fenomenológiai tér és a folytonosságában rögzíthetetlen idő közegével. A hasonlóképpen konfrontálódó épített tér felületét kísérti. A károkozás tekintetében nem hagyja ugyanúgy az általa bevont objektumokat, ami (már nem lehet az ami), de funkcióját tekintve „még nem” teszi valójában tönkre hordozóját. Mintha előre vetítené az épületekben eleve ott lakozó romokat, amelyek így egyszerre tetszenek ismerősnek és ismeretlennek is a szemlélők számára. E kettős érzületet Freud az „unheimlich” fogalmán keresztül világította meg, amit a

⁵³ Jeff Orlowski [2020] *The Social Dilemma* dokumentumfilm.

⁵⁴ Jaques Derrida [2008] *Az archívum kínzó vágya*, 27. o. A *varázsnótesz* Freud esszéjére utal.

⁵⁵ Derrida [1995] *Marx kísértetei*, 8. o. Vö: Fischer [2020] 22–29. o.

nyugtalanság egyik forrásának tekintett.⁵⁶ A graffiti önkényessége és váratlansága okán összerántja a változó tér és idő különféle szeleteit, és kísértet módjára jár vissza a város különféle pontjaira. A klasszikus mozgalmi falfirkát érintő kezdeti aggodalom egyből életre hívta a falfirkálás integrációjának igényét, amik kezdetben a város által felkínált szabadon összefesthető falakat, és a képzőművészet intézményeinek hívószavát jelentette, amelyek csak részben voltak sikeresnek tekinthetők.

Mindezek csak a kezdetek voltak a vandalizmus utániság érájában, ahogy a graffiti globálissá nőtt mozgalommá vált, a különböző kulturális integrációk során rétegződni kezdett, míg egyik oldalon megmaradt a maga kártékony és kellemetlen státuszában, addig különösen a magaművészeti mezőkhöz közelítő street art első generációinak utcai munkáit kezdte átjárni az aurikus hatás. Ekkor érkeztek meg a plexi védőrétegek jellemzően Banksy alkotásaira, sőt akadt olyan eset, hogy valaki ugyanennek az alkotónak a munkáját magával a házzal együtt vásárolta meg. Olyan esetről is tudunk, hogy valaki Banksy kézjeggyével ellátott falrészsel együtt költözött el. Az ilyen furcsa esetekben a graffiti motívumai olykor átjutnak az ismerősség birodalmába, és úgy látszik, ily módon kulturális értéket képesek faragni a néhai graffitit érintő kispolgári viszolygásból. A graffiti olyan egymásnak ellentmondó értékkepző gyakorlatokat hívott életre, amik nemcsak a falfirka magán- és köztulajdonhoz kötődő primér morális megítéléseket érintik, hanem tágabb értelemben az épített kulturális örökség, és annak értékkepzési logikáinak alapvető kihívásait is. A graffiti látszólagos gyermekdedségében a környezethez és annak szükségszerű változásához tartozó funkcionárius és esztétikai elvárásaink közös alapjait piszkálta meg.

Ha a kortárs örökségvédelmi diskurzus felé tekintünk, amit a legkiterjedtebb archíváló projektnek is mondhatunk, közelebb kerülhetünk az eddig érintett téri és időbeli folytonosságok közben felmerülő értékkepző problematikákhoz. Sonkoly Gábor *A kulturális örökség történeti értelmezései* című közleményéből felsejlik, hogy az örökségvédelmi diszciplína önmeghatározó keretének kortárs kihívásai mentén olyan fogalomváltozások tanúi lehetünk, amik a megőrizni kívánt dolgok téri, időbeli dimenzióinak és ezek változékony vektorainak sokrétűségével konfrontálódnak.⁵⁷ Leegyszerűsítve, a ma fénytörésében egyszerre kell megóvnunk az arra kijelölt dolgokat az elmúlástól, és ahogy Sonkoly fogalmaz, a „fejlődés lázától”, sőt a kortárs archiválás elvárásai kiterjednek a biztonságra, a fenntarthatóságra és a vitalitás kérdésére is. Sonkoly sorait bújva bonyolódhatunk bele az épített környezet és az örökségvédelem egyre több irányú szempontrendszerébe, ami az „arra kijelöltség” meghatározásában érdekelt. A praxist érintő elmúlt

⁵⁶ Freud Sigmund [2001] *Sigmund Freud művei IX. – Művészeti írások*, 247. sk. o.

⁵⁷ Sonkoly [2016] *A kulturális örökség történeti értelmezései*, 58. sk. o.

évtizedek heves párbeszédéből citáljunk ide pár értékképző fogalmat, amelyek mind arra tesznek kísérletet, hogy térben és időben behatárolják a rengeteg dimenzióban alakuló épített környezet arra érdemes egységeit. Ilyenek a „történeti városi táj”, „kultúrtáj”, „a hely szelleme”, „olyan festői topográfiai körzet” vagy a „setting”. Ezek mind a problémakör holisztikus kitágításának igényére utalnak, illetve egy értékképzési eltolódásra, ami a biztonság funkcionárius dimenziói felől annak az eszmei vonatkozásai felé történő mozgásként írható le. E kapcsán így fogalmaz Sonkoly: „A történeti időt az elvárasi horizont és a történeti tapasztalat kettőségének megjelenése jellemzi. Ahogy a kettő közötti különbség nő, felerősödik a bizonytalanság, és a modern ideológiákba vetett hit megrendül. Az egyre erősödő bizonytalanság érzése pedig a biztonság iránti erősödő igénnyel jár együtt, amit már nemcsak az egészség és a higiénia területén kell kielégíteni, mint a kora újkor és az újkor évszázadaiban, hanem a megrendült önazonosságok esetében is. Az identitás pedig annál biztosabbnak tűnik, minél mélyebben gyökerezik abban a múltban, amit a megóvott örökség tárgyai és gyakorlatai testesítenek meg.”⁵⁸ Ilyenformán megkockáztatható a gondolat, hogy az épített környezetünkől és tárgyainktól várt biztonságérzetek forrása a modern kontextusokban inkább azok szimbolikus egységéből fakadnak, mintsem az elsődleges hasznosságuk garanciáiból.⁵⁹ „Az Épített Örökség Európai Kartája szerint az épített örökség pusztulásával az *ember saját folytonosságának tudata sérül.*”⁶⁰ Az épített örökségvédelem holisztikussága magával a táj és a város dualizmusával, vagy akár a „hely szelleme” kifejezés a korai felvilágosodás természeteszétikai modelljeinek fogalmi készletét idézik meg, amelyek jellemzően az „egységesség” elvárása felől közelítették meg a természetes környezetet és benne a megismerő embert.⁶¹

Mintha a jelen viszonyokban a második természet épített képződményeinek megóvását és annak sokirányúságát is egy régi vágású eszmény igénye felől közelítenénk meg. Csuka Botond *Esztétikai modellek a 18. századi brit természeteszétikákban* című előadása az európai eszmetörténet azon törésével indít, amely során az antik és a középkori kozmosz univerzummá táguul. Elénk tárja, hogy ebben a végtelenség új dimenziójával destabilizálódó térbe lép be a korabeli megismerő elme és az érzékiség. A korszak e végtelennel felruházott formátlanságában egymással

⁵⁸ Sonkoly [2016] 43. o.

⁵⁹ Ez a meglátás a tömegtermelés azon furcsaságán is megmutatkozik, hogy a kortárs tárgykultúrában gyakran találkozhatunk azzal a helyzettel, amikor gazdaságosabb az új megvásárlása, mint a régi megjavítása. Vö: Design kapitalizmus elméletek.

⁶⁰ Sonkoly [2016] 54. o.

⁶¹ Csuka Botond [2021] *Esztétikai modellek a 18. századi brit természeteszétikákban* (utolsó hozzáférés: 2023. 04. 27.). Vö: Csuka Botond [2019] *Providenciális érzékenység: A brit felvilágosodás esztétikájáról* című esszéje.

kontrasztosító gondolatait vonultatja fel Csuka. Idézi például Ernst Cassirer gondolatait: „Ez az új végtelenné táguló természet esztétikai veszteséggel jár, így az a közvetlen szemlélet és a képzelőerő számára nem hozzáférhető. Egyedül az ész képes megérteni a természetet, és megvetni a lábát a végtelenben.”⁶² Ezzel ellentétben Hans-Joachim Richter gondolatai mentén állítja Csuka: „Joachim Richter egyfajta kompenzációként értelmezte a természet tájként való esztétizálását. [...] Az érzéki szemlélő számára a látványban válik közvetlenül hozzáférhetővé az egész természet.”⁶³ Csuka kifejti, hogy bár a korai felvilágosodás már halványan érzékeli a végtelenné táguló kül- és belvilág borzongató mérhetetlenségét, mégis a szép, a fenséges és a festői még nem egymásnak feszülő fogalmak, illetve kifejti, hogy a kor természetre irányuló pozitivitása még valamiféle „antropocentrikus providencialista optimizmusban lebeg”. Utal Matthew Tindalt gondolataira: „Tindal még kölcsönös előnyök rendjeként gondol a világra (a társadalomra is)”.⁶⁴ A megismerő elme működőképességében visszatükröződő természet egységességén keresztül talál rá a szépre. Az előadásban ezzel összecsengve kiemeltetik, amit Csuka saját szavaival a „gondviselés cselvetésének” nevez, eszerint a kor eszmeisége a megismerő elme működőképességéből és a természet példáján keresztül egymásból következőnek véli a „hasznosat” és a „szépet”. Példaként az előadó Addisont idézi: „A növényi világ legfontosabb részei egyszersmind a legszebbek”.⁶⁵

E természetből fakadó egységfelfogást saját olvasatomban a második természetre tovább örökített csalfa eszményként kívánom láttatni. Ennek értelmében az épített környezetnek az őselménye, ha úgy tetszik, a funkcióból következő szépség csalóka együttese. Ennek a modernkori formájában a befejezett, működőképes monokróm felület az egyik legszembeötlőbb tükre, melyről az önmagunk által megteremtett gondviselés képzei verődnek vissza. Minden, ami e bizalom számára váratlan vagy a rendezetlenség érzetét kelti, az mintegy a természet zabolázatlan végtelen terébe való visszarántottságot és annak veszélyérzetét állítja elő. Bár a falfirka morális és esztétikai zavara apró-cseprő dolognak tetszik e nagy ívű eszmetörténeti kontinuumban, mégis a maga felforgató erejével a forradalmi pillanatában a felületen bombázta szét a funkció és a szép egymásból eredésének téves képzetét. A firkák kísérteties „érintése” önkényesen e két fogalmat választja ketté, megbontva az eszményi egység elvárt képzetét. Bár a modern filozófia számára ezen

⁶² Uo.

⁶³ Uo.

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ Uo.

egymásból következtetések javarészt diszkreditálódtak,⁶⁶ a közgondolkodás továbbra is a monokróm fal érinthetetlensége és idealisztikus képzei nyomán zsigeri módon viszolyog a falfirkáktól. A fenti hivatkozások tekintetében azt mondhatjuk, hogy a graffiti a maga módján nem a dolgokat támadja, hanem a dolgokba vetett bizalmat. Ezt akár a széles skálájú ellentmondásos megítélések és az említett falfirkák örökségvédelmi integrációinak speciális esetei (festett múzeumi metró, védett Banksy-k) is alátámaszthatják, melyek során furcsa mód felfüggesztődnek a graffitit általánosan körbelengő primér morális imperatívuszok.⁶⁷ Az eddig megfogalmazottakkal korán sem a falfirkálás általános felmentését vagy a gátlástalan rongálást propagálom, mégis valamelyest úgy tűnik, a falfirka folytonosságában rámutat a közös kulturális értékeink meghatározásának és összességében a környezetkultúra funkcionárius és szimbolikus biztonságérzetének idealisztikus vonásaira, amelyek e szóban forgó látványos esztétikai konfrontációk közepette elfogult érzékenységet mutatnak a biztonság, a szépség és az egység sérülékenysége kapcsán.

A falfirkák kísérteties módon csapódnak bele ebbe az elképzelt és elvárt környezetkulturális közegbe, és amennyiben Jaques Derrida romkoncepcióját idecitáljuk, lehetséges, hogy a firkálás nem is az „itt és most” érzékelt illuzórikus egységképzetét zavarja meg, hanem előrevetíti, hogy ez az elképzelt egység és biztonság, valamint szépségfogalom valójában csak az elvárásainkban létezik.⁶⁸ A falfirkák a közhiedelemben a kontrollálhatatlanság szimbólumai, mégis mintha a firkákat általánosan elítélők a túlzott kontrolláltságtól ugyanúgy szenvednének.⁶⁹ A nagyvárosi terek és társas viszonyok sematizmusai, vagy úgy is fogalmazhatunk, hogy az elviselhetetlen tervezettség nyomása alatt az urbánus közösségek megszelídített formában mégis üdvözölik a falfirkákat. Egy, az arra kijelölt helyen lévő színes, kidolgozott falfirka vagy egy ismerős arcokat és témákat felvonultató tűzfalfestmény képében a városi monotonitás mélységeinek megtörőjeként impozáns

⁶⁶ Amint a megismerő elme konfrontálódik a végtelen képzetével, a romantika esztétikai pillanatban saját maga működőképességét is megkérdőjelezi, valamint teret enged az esztétikai ítélet dialektikájának, ami később a modern kori esztétikákban tudatosul. „Az első komolyabb kísérletet Arnold Ruge teszi meg a harmincas években, az igazi, átfogó elmélet azonban Karl Rosenkranz tollából lát napvilágot 1853-ban. Az *Ästhetik des Hässlichen* dialektikus viszonyt állít fel a szép és a rút között, ezzel megoldja azt a problémát, amelyet Hegel elfojtani látszott: a rút egyszerre kerülhet kívül a szép határain, ezzel megszűnik pusztán momentum lenni, vagyis önállóságra tehet szert; másrészt azonban – és ugyancsak a dialektikus viszonyoknak köszönhetően – továbbra is másodlagos maradhat a széphez képest, hiszen csak a szép tagadásaként létezik, ennyiben pedig létében rászorul a szépre, időbeli és logikai értelemben is csak a második hely az övé. Szép nélkül nem létezik rút Rosenkranz szerint. Ennek ellenére a rút nem a szép hiánya többé, hanem önálló erő, még akkor is, ha ennek az erőnek a hatása kizárólag a tagadásban merül is ki.” Seregi [2016] *A művészeti és az esztétikai szféra különválása a 19. században*, <http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-muveszeti-es-az-esztetikai-szferak-uklonvalasa-a-19-szazadban/> (utolsó hozzáférés 2024. 06. 23.)

Vö: Theodor W. Adorno [1996] *Esztétikai elmélet, Természetes szépség és Művészi szépség* fejezetek.

⁶⁷ Mint annál a furcsa esetenél is, amikor Justin Bieber világhírű énekes és barátai Bogotában, rendőri védelem mellett fűjtak össze közfalakat.

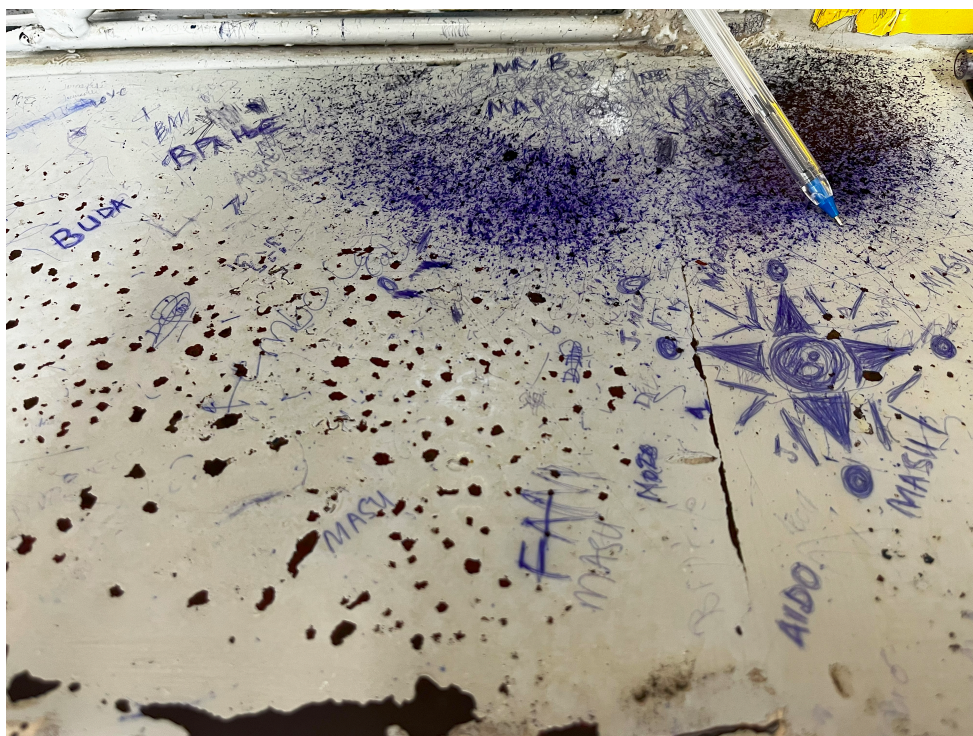
⁶⁸ Jaques Derrida [1990] *A vakok emlékezete: Az önarckép és más romok*, 74. sk. o.

⁶⁹ Marc Augé [2012] *Nem helyek. Bevezetés a szupermodernitás antropológiájába*, 45. o.

környezetkulturális elemekként tűnnek fel. A városi környezethez kötődő kulturális elvárásaink fontos tényezője, hogy a tér és az idő lehetetlen folytonosságát megpróbáljuk az ismerősség és az egységesség folytonosságának látszatával felülírni, amire persze megvannak az általános törvényeink és szabályszerűségeink, mégis a falfirkálás programszerű megérkezése óta újra és újra aktuálissá válik a kérdés, hogy ugyanezen szabályok szűkössége és megannyi meghatározottsága milyen hatással van a környezetünkre és az életünkre. Ahogy Derrida számunkra az archiválást egy téri és időbeli kényszerűséggel való megküzdés elkerülhetetlen vágyaként élénk tárta, szerényen, de ugyanígy beszélhetünk a firkálás kínzó vágyáról is, aminek a nyomaira a városi élet sematikus színtereiben és intézményeiben is rábukkanhatunk. A nyilvános illemhelyeken, iskolai padokon, bevásárlóközpontok kozmetikai, írószer- és festékosztályain, vagy bármelyik hivatalban, ahova kikerül egy telefonzsinóron rögzített toll, kísérteties módon nagy eséllyel megszorodnak az eseti firkálmányok. Vagy gondoljunk az általános iskolai diákok év végi hagyományára, ami során az egész tanévben kijelölt fix pozíciójukból birtokba veszik a táblákat, és hét nap alatt rituális keretek között megalkotják a „vakáció” feliratokat.



7. kép: Általános iskolai vakáció feliratok



8. kép: Kihelyezett toll körüli firkák egy pénzváltóban

A klasszikus mozgalmi graffiti e kényszerű falfirkálásnak adott szervezett kereteket és egy sajátos megközelítést, mely során az újra és újra teremtett nevekkkel az idealisztikus alapokon nyugvó „sensus communist” kísértette meg. Ez szükségszerűen magával vonta a firkászok démonizálását. Bár a graffiti hagyományos destruktív módszerei és azokhoz tartozó zsigeri ítéletek a vandalizmus utániségben is velünk maradtak, a falfirkálás médiafordulatai nyomán annak teljesen új integrációja és fellépése vált nyilvánvalóvá. Mégis úgy tűnik, az inkognitó, a tiltottság, az öntörvényűség nyomhagyó gesztusait játszi könnyedséggel tette magáévá a kultúripar. Mindez csak egy jelentéktelennek tűnő mozzanata volt annak az átfogóbb termelési és társadalmi irányváltásnak, ami elvont formában a termékké tett kritikát, más szóval az érzéki forradalmiságot kínálta fel, mint első számú árucikket.⁷⁰

Az eddigiekben a fal, a név és a nyilvános értékítéletek szempontjai mentén szemügyre vettük a történeti eseti falfirkák szerteágazó szövetét, meghatároztuk a klasszikus mozgalmi graffiti néhány karakteres vonását. Szót ejtettünk a programszerűen művelt falfirkálás médiafordulatáról. A falat mint a témakörünk egyik központi motívumát a közös hiedelmeink és a történetmesélések idealisztikus és eseti nyomhagyásainak helyeként láttattuk. Megállapítottuk, hogy a fal mint

⁷⁰ Lásd Design kapitalizmus elméletek: Szentpéteri Márton [2020] „A művészet visszatérése”, *Helikon*, 2020. 3. 317–331. o.

szimbolikus közvetítő mást jelentett a pionír graffiti mozgalma számára, és új színben tűnik fel a vandalizmus utániség idején. Ezt követően beszéltünk a név enigmatikus szerepéről, aminek a történelmi és filozófiai hagyományainak mélységei nyomán a klasszikus mozgalmi graffiti fellépését a hálózati társadalommal előálló posztmodern szubjektivitás és identitások feloldódására adott válaszként értelmeztük. Végezetül szóba került a falfirkákat érintő nyilvános értékítéletek ellentmondásossága, ami elvezetett minket a fenomenológiai tér- és időfelfogáson keresztül a környezetkulturális érték meghatározások kortárs kihívásaihoz, amelyek kapcsán a falfirkákat övező viszolygás hátterét firtattuk, amit egyfelől a funkció és szépség csalóka eszményi egységének a megbomlásának, másfelől a falfirka „érintésének” kísérteties és entrópikus interferenciájának tulajdonítottunk. Az eddigiekben leszögeztük, hogy a falfirkálás egyfajta egzisztencialista kényszerként végigvonul a történelmen, érzékeltetem, hogy ez a grafománia a legtöbb esetben a sematikus formában előálló szűkösségek, valamint fenséges színezetű tágasságérzetek következtében előcsalódó szimbolikus önellenőrző gesztusok. A korai hetvenes évektől a kétezres évek elejéig a graffiti egyfajta emancipatorikus színezetű, eszképista szubkultúraként működött. Azonban ahogy a graffiti meghódította a világot, elkerülhetetlen módon mosódott össze a kultúripar és a digitális fordulat térnyerése nyomán azok neutralizáló hatásaival. Így érkezünk meg a post vandalism korszakába, ahol már mást jelent a fal, mást a titkos név, és egészen mást a graffitit érintő nyilvános értékítélet.

6. Post vandalism éra, a graffitiesztylikák kortárs elburjánzása

A post vandalism mint kortárs felfogás kétségtelenül a hiperkultúrában nyer értelmet, amit ha párhuzamosan gondolunk el a designkapitalizmus felvetéseivel, ami a jelenkorunk egyik, ha nem a legfontosabb gazdasági és társadalmi rendezőelveként értelmezi a formatervezés és a kommerciális esztétika megnövekedett szerepét. Joan Manuel Marín Torres és Rosalía Torrent Esclapés szerint sokak számára immár evidens, hogy bizonyos designpraxisok mindenképpen hozzájárultak a kiterjedt esztétizáció (esteticidad difusa) jelenségének kialakulásához, amelyik ahelyett, hogy a hiteles egyéni emberi tapasztalatokat gyarapítaná és az emberiség emancipációját erősítené, amint azt a „generalizált esztétika” (estética generalizada) romantikus, avantgárd és a modern mozgalomhoz köthető projektumai célozták, „csak a kötelező fogyasztás dinamikáját dekorálja és stimulálja”. A katalán szerzők egy olyan „tervezett valóságról” (realidad diseñada) beszélnek, amelyik lényegében megakadályoz, illetve banalizál minden építő jellegű esztétikai tapasztalatot,

mégpedig annak érdekében, hogy „alávéssen bennünket a divatok, stílusok és új tárgyak felgyorsult bombatámadásainak, a közvetlenség és a reflektálatlan árudömping zsarnokságának, amelyben a néző-fogyasztó ahhoz a turistáéhoz hasonló vizuális telítettséget tapasztal”, aki egy hatalmas múzeum összes műalkotását egyetlen nap alatt akarja felfalni. Ez a „kiterjedt esztétika” (estética difusa) a „termékek egy olyan körhíntájába ültet be bennünket, amelyikben a hatásos, a felszínes és a könnyű közvetlensége uralkodik”⁷¹. Olvasatomban a mozgalmi graffiti egykoron szubverzív szellemisége, azon belül is a klasszikus falfirkász „éntaktikája”, a „gerilla attitűdök” a társadalmi intimitást célzó esztétikai technikák és karakterek, ezek következtében újraseriatizált inkognitó e szabadjára engedett gazdasági színezetű spekulatív esztétika totális horizontján oldódtak fel, ami egyszerre érzékelhető az intézményi kultúrában, az online térben és a városi terepeken egyaránt. Ha jelenségegyüttesként számba vesszük a fal, a név és a nyilvános értékítéletek szempontjait, kirajzolódnak előttünk ezek a különféle közegekben zajló karakteresebb irányváltások. A post vandalism érájában a fal már nem a szubkulturális önreflexió helye, hanem új fajta szerepkörökben tűnik fel. Az online tér felől közelítve az új viszonyokban a falfirkák első számú közvetítő közege a virtuális üzenőfal, ami a témakör szerelmesei számára ízlésbuborékként előállva, a falfirkák végtelenített érzéki folyamatát hozta létre.⁷² A városok valódi szövetében a térfigyelő rendszereknek köszönhetően a belvárosból a falfirkák a rozsdáövezetekbe szorultak ki.⁷³

Ezzel párhuzamos folyamatként a kétezertizes évektől elkezdtek sokasodni a nagyvárosokban a tűzfalfestő kezdeményezések,⁷⁴ amelyek valójában a korszakunk divatos városrehabilitációs törekvéseinek és turisztikai megfontolások kézenfekvő formátumai lettek. A javarészt ex-firkászokból megalakuló tűzfalfestő formációk produktumai a polgári idill kollektív elvárásaihoz simuló ismerős történetek, és történeti személyiségek aurájának mozgósításával a már említett eszményi környezetkulturális elvárások kielégítőjévé váltak. A vandalizmus utániség másik kiemelhető tendenciája a professzionális képzőművészeti mezőben való térnyerésének újabb szintlépése. Bár a graffiti már pionír időszakában is átjárható volt az intézményi művészet felé, a street art megjelenésével és a mozgalmat érintő médiafordulat óta nem az egzotikusságán tetten ért,

⁷¹ Uo. 318. o.

⁷² Albert-László Barabási [2003] *Behálózva. A hálózatok új tudománya. Hogyan kapcsolódik minden egymáshoz, és mit jelent ez a tudományban, az üzleti és a mindennapi életben*, A TIZENKETTEDIK LÁNC SZEM: A DARABOKRA TÖRT VILÁGHÁLÓ című fejezet.

⁷³ Gruppo Tökmag [2008–2009] *Beton és én 1. és 2.*

⁷⁴ Polyák Levente [2010] *Tűzfalak és foghíjtelkek, avagy a városi átmenet lelkiállapotai* című rövid írásában még az üres és reklámok által használt tűzfalak ürességében a kreatív potenciált látta. Ezzel szemben Imre Sándor a tűzfalfestészetet a már egy túlsordult, az ipari turizmus szolgálatába állított tendenciaként ábrázolja. Imre Sándor [2023] *A modern graffiti kiterjedései – Plurális rétegek a nyilvánosság terében*, „A termelés szolgálatában” című fejezet. 95. sk. o.

vagy „felfedezetlensége” okán áramlanak be a graffitiesztyétikák a magasművészeti mezőbe, hanem a falfirkász hajdani titokba burkolózó archetípusának és a márkaépítésének az ötvözetében tudatos „graffiti-fineart” taktikákról beszélhetünk. Míg kezdetben a hagyományos festékszórós betűvetés csak a vászon terét hódította meg, napjaink kortárs tendenciáiban a white cube fala performatív játszótérre lett a graffitiesztyétikák és destruktív hagyományok számára, gondoljunk csak Katharina Grosse művészetére, akinek monumentális festészeti gesztusai közvetlenül a kiállítóterek falaira fújva, ideiglenes módon jelennek meg.



9. kép: Katharina Grosse helyspecifikus festése (Chinati Foundation)

Mára a falfirkász már nemcsak a betűk transzformációinak mestere, hanem a társadalmi szerepvállalás elkötelezett aktivistája. A vandalizmus utániság korában a név motívumának szempontjából is felfigyelhetünk néhány fordulatra, míg a pionír falfirka időszakában a titkos név a szubkulturális önmeghatározás mágikus eszköze volt, addig az a hiperkultura idején az aktivista mítoszaival tőkésített spekulatív marketing stratégiai eszköze. A graffiti és a street art intézményi kanonizációja közben kitermelt kétféle karaktertípust. Az egyik a mára „megharcolt” nagy öregek kategóriájaként írható le: Seen, Blade, Kool King, és a „többi alapító atya” a maguk történetiségén

rehabilitált modern mítoszaik okán kerültek forgalomba, míg a másik szerepkörben pedig a korábbi felfedhetetlenséggel ötvözött radikalizmust képviselik: Banksy stratégiai kétélűségét mintázva Kidult, 1Up, vagy Katsu aktualitása mintha a társadalmi nyilvánosság lelkiismeretét szimbolikusan levezető szintetikus „anti” és egyben hősök figuráit testesítenék meg. Míg az előbbiek számára az előfutárság kölcsönzi az aurát, addig az utóbbiak az illegalitás és a tematizált közszereplés között egyensúlyozva ragadják meg a hiperkultúra terében az egyneműsített, pusztító hatásokra kondicionált figyelmet. Ha a social media felületei felé fordulunk, a név szerepének megváltozása egészen szembeötlő. A kortárs online kultúrában a figyelemért vívott harc az általános forradalmiságot irányozza elő. E kulturális túltermelésben a falfirkáskozást is egyfajta celebritás vagy bulvárosodás hatja át, ami az online térben transzponált nevek feletti nevek előállításának égése alatt zajlik. Valójában a szociális médiaplatformokon hasonlóan, mint a graffitikultúrában egykoron, az alteregók életre hívása és gondozása zajlik, csak hogy a jelen felfokozott érzéki közegében a megragadhatatlan pillanat, az egymásra licitálás és a banalitás foglyaként a hiperidealizmusok versengése nyomán a nézettségek és like-ok és algoritmusok szeszélyeinek, valamint a képernyőre tapadás imperatívuszainak a kiszolgálójaként artikulálják magukat.⁷⁵ Bár ennek a totalizáló virtuális folyamtnak csak egy nagyon speciális bugyraként tűnik fel a falfirkálás, mégis a néhai kísérteties titokba burkolózó nevek immáron a bulvárral tökécsíthető profilneveknek adják át a helyüket.

A harmadik szempontunkat, a nyilvános értékítéletet tekintve azt láthatjuk, hogy jellemzően megmaradtak a falfirkákat övező zsigeri ellentmondásos fogadtatások. A közgondolkodás számára a falfirkák továbbra is a romlás szinonimájaként jelennek meg. Ezzel szemben a designkultúra felől megszeliidített módon megannyi formában a hétköznapiak részét képezik a graffitizesztétikák. Már említettük a városi tűzfalfestészet polgárvá csiszolt tendenciáját, ezen túlmenően a tömeggyártott termékek végtelen áradatából könnyedén találni olyat, ami a „vagány stílussal” lett feldobva. Ami viszont valóban újszerű, az utóbbi években megsaporodott terápiás jellegű polgári kreatív workshopok és foglalkozások falfirka felé fordulása. Világviszonylatban elérhetők az ilyen tematikájú szórakozási formák, javarészt ex-firkászok integrálódása nyomán. Mindezek jelenléte egyszersmind rámutat arra a spektakuláris teljeskörűségre, amelyben a modern rekreációt átható hamis mintázataiban a bárki számára magáévá tehető kritikai forradalmiságot mint egy kézenfekvő élményt kínálja fel. Tény és való, a graffitimozzgalom hajdani forradalmi pillanata óta szükségszerűen egyfajta önfelszámoló avantgard sorsra jutott, aminek keretein belül a firkák a városi környezet megszokott kellékei lettek, és az is igaz, hogy mára illegális és mozgalmi keretek

⁷⁵ Byung-Chul Han [2021] *A Szép Megmentése*. Vö: Yogesh K. Dwivedi [2018] *Social Media: The Good, the Bad, and the Ugly*.

között össze lett festve minden, ami összefesthető.⁷⁶ Mégis ezzel egy ellentétes vektorban az online térben és a kortárs művészet kontextusában a graffitiszemléletek egyfajta látszi megújulást mutatnak, a továbbiakban vizsgáljuk meg közelebbről ezt a fajta spektakuláris expanziót.

7. Post vandalism és az intézményi integráció

A klasszikus mozgalmi graffitit jóval megelőzve egy bizonyos Hurlothrumbo álnéven publikált szöveggyűjteményt tarthatunk az falfirkákhoz köthető első gyűjtői gesztusnak, amely kiadvány 1731-ben jelent meg Londonban, és a korabeli illemhelyiségekben összegyűjtött irományokat listázta. A falfirkák fotografikus gyűjtésének előfutára Halász Gyula, ismertebb nevén Brassai volt, aki az 1900-as évek első évtizedeiben Párizs utcáinak a falkarcolatait fényképezte, az 1933-ban publikált, *A barlangok falaitól az üzemek falaiig* című cikke már ekkor valamiféle ösztönös eredetiséget vélt felfedezni az akkor még eseti formában fellelhető falfirkákban. A falfirkálás magasművészeti előzményeinek tekinthetjük még a CoBrA csoport falfestészeti kísérleteit is, néhány feljegyzés szerint a csoport művésztelepein és útkeresései alkalmával egyrészt elfordultak a táblakép formátumától, másfelől festői programjukban a túlintellektualizáltnak vélt festői kifejezésmódok helyett a festészet ösztönösebb megközelítésével kísérleteztek.⁷⁷ A falfirkálás valódi magasművészeti integrációjáig az 1980-as évekig kellett várnunk. Ahogy már utaltunk rá, a mozgalmi falfirkálás csaknem színrelépésétől kezdve az intézményi művészet és tömegmédia vonzáskörzetében volt.⁷⁸ Azonban mindezek a szubkultúra belsejéből nézve egy megosztó

⁷⁶ Invader 2015-ben egy héliumos ballonnal a világűrbe is eljuttatta a munkáit.

⁷⁷ “In the summer of 1949 CoBrA members and friends, some with their wives and children, came together for a month at a weekend house for Danish architecture students at Bregnerød, near Copenhagen. The Danes were in the majority, although there were a few artists there from France and Sweden. Dotremont was the only Belgian and no Dutch were present. The house was made available to Jorn on the understanding he would decorate the entire interior. Like one large family everyone lived and worked together making paintings, poems and sculptures. The walls of the house and many of the objects present were sacrificed as part of the process.” Ms. J.R. Croin [2003] *The CoBrA movement (1948–1951)* <http://henrietteidingemans.nl/artacquire/media/cobra.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 03.)

⁷⁸ A falfirkálás első tíz évében ('70 és '80 közös) mondhatni érintetlenül működött, ezt követően részben az akkori New York város vezetésének nyomására, részben professzionális művészeti mező progressziója nyomán elkezdődött a szubkultúra integrációja. *Beyond Words: Graffiti Based in the Urban Landscape* – kiállítás, 1980. Graffiti Rocks TV Show, 1984. New York, chanel 11.

folyamatként hatottak. Jean-Michel Basquiat vagy Keith Hering kiemelkedése, és összeségében a graffiti vásznon való megjelenésével a falfirkálás autencitása kérdőjeleződött meg rögtön az indulásnál. A kétezres évektől a street art válfajának megjelenésével új irányokat vett a falfirkálás eddigre globálissá vált mozgalma. A graffitifestés elsősorban a név- és a betűstílus artikulációira fókuszált, a tevékenységforma és a produktumai kevésbé céloztak meg direkt módon társadalmi üzeneteket. A graffitirajzok mellett megjelenő figuratív elemek is inkább a betűk kiegészítői, mint a városi és kulturális térben helyzetbe hozott szereplők voltak. A street art fordulata egyfelől egy intenzívebb technikai kiszélesedést hozott. Mondhatni az utca téri és a nyilvánosság közegét egyfajta intellektuális kísérletezésre használta. Így kerültek előtérbe a plakátok, a sablonok, a plasztikai megfogalmazások. Ezzel párhuzamosan a street art műfaji megfontolásai egy tudatosabb közösségi szerepvállalásnak is tekinthetők voltak.⁷⁹ A street art munkák gyakran a globális és lokális társadalmi kérdésekben foglaltak állást. A műfajban előtérbe kerültek a figurák, amelyek megalkotása során a street art alkotók sokkal inkább számításba vették az utcai térszituációkat, tereptárgyakat, sok esetben magukat az utcai bútorokat vagy térszituációkat alakították át könnyen értelmezhető figurákká, és ezekkel gyakran napirenden lévő társadalmi diskurzusokra reflektáltak. A street art első hullámából kiemelkedők, Banksy, Obey, Blu, Stik, Invader egyfajta aktivista színezetet kölcsönöztek a hajdani kísérteties módon rejtőzködő firkász karakterének, amelyik ez idő tájt imponált a késő avantgard és posztmodern művészeti logikák határán egyensúlyozó teoretikus intézményi tekinteteknek. A kétezres évek első felében minden nagy nemzetközi múzeum megrendezte a saját street art tematikájú kiállítását.⁸⁰ A MOMA 2006-ban elindítja graffiti és street art kutató intézetét. Az intézményi expanzió kézenfekvően vonja maga után a gyűjtői érdeklődést. A Sotheby's 2008-ban rendezi meg az első street art-nak és graffitinek dedikált aukcióját Londonban. Mindezek elhozták magukkal a street art krémjének léptékváltását is, amelynek a keretein belül olyan nagyszabású projektek valósultak meg, mint a Banksy által életre hívott *Dismaland* [2015],⁸¹ vagy a szintén Banksy által elindított *Louise Michel hajó* [2020], amelyik a Földközi-tengeren eszkalálódó menekültválság közepette gerilla mentőakciókat hajtott végre.

2008-ban Obey, polgári nevén Shepard Fairey tervezi és menedzseli Barack Obama elnökjelölti kampányát. A street art válfajának első évtizede és az ezalatt lezajló teljes körű intézményi térnyerése kontúrt adott a klasszikus mozgalmi falfirkának, ami úgymond a mozgalom

⁷⁹ Mykola Dyomin és Oleksandr Ivashko [2020] „STREET ART: AN ARTISTIC MESSAGE IN THE MODERN URBAN ENVIRONMENT”, *Art Inquiry. Recherches sur les Arts*, 2020. vol. XXII. 221–228. o.

⁸⁰ Tate [2008] *Street Art*, MOCA [2011] *Art in the Streets*, Műcsarnok [2012] *Kijárat az ajándékbolton át*.

⁸¹ Adriana Galli Velho [2016] „Banksy's Dismaland: A brief analysis of emotions through design”, In: *Celebration & Contemplation, 10th International Conference on Design & Emotion*, 534–540. o.

„alapító atyáinak” kitüntetett helyét is megszilárdította a kortárs kultúrában. A graffiti és a street art evolúciója voltaképpen a hatvanas évek progresszív művészeti irányvonalainak és a pop art hagyományait frissítette fel és vitte tovább. Az aktivizmust, az environmentet, a társadalmilag elkötelezett művészetet, de még az absztrakt expresszionizmus informelt egyes vonásait is magába oltva a tömegmédia térnyerésével a politika, a társadalom és az artworld figyelmét is megragadta. Elsődlegesen kihasználta, majd neutralizálta az utca nyilvános tereinek és a kiállítóternek az átjárhatóságát.⁸² Az ezen expanzió következtében a falfirkálás addig autentikus ismertetőjegyei és kellékei, a festékszóró, a símaszk, az elfolyó fújott vonal, a tagek színes kavalkádja, a fekete-fehér sablonnal készített képek, koronák, nyilak, a rendőröket kifigurázó ábrák egyfajta közhelyes védjeggyé váltak az utcai művészeteknek, amelyek eddigre jól mutattak, és vagányságot kölcsönöztek szinte bárminek, amihez hozzátársították őket. Ettől függetlenül a falfirkálás nem tűnt el a városok teréből, mégis a maga megszokottságában mintha a városi hétköznapi apró-cseprő bosszúságai közé süllyedtek volna.

A graffiti és street art esztétikák máig hatást gyakorolnak a kortárs festészetre, a plasztikai és installatív kifejezésekre, sőt a mai alkotói tendenciákat megfigyelve úgy is mondhatnánk, mintha helyet cseréltek volna a kortárs művészet egyes irányzatainak és a graffitikészítés magukra vonatkozó belső logikai elvárásai. A kortárs kultúra hiperinnovatív lendülete nyomán az új generációk ma fokozottan banalizálják és vezetik ki a festői és téri gondolkozást a klasszikus modernista felfogások közül, és a műalkotás formai és genealogikus paraméterei is egyfajta spekulatív anti-intellektuális megközelítésben bomlanak fel.⁸³ A festészetben – mondhatni – a graffitikultúrából átemelt tiszteletlen és radikális festői gesztusok motívumai a kortárs festészet egyik jellemző irányává és receptúrájává váltak. A festékszóró, az airbrush radikális alkalmazásmódjai, a szükséztű témaválasztások, a festői aktusok különféle ironizálásai kölcsönöznek sok esetben ma erőt és frissességet az élvonalbeli festészetnek. Mindezek jellemzően felismerhetők a gesztus alapú és az ábrázoló, valamint térbeli alkotásoknál egyaránt.

⁸² E tendenciát és időszakot érzékletesen bemutatja Banksy [2010] *Exit Through the Gift Shop* dokumentumfilmje.

⁸³ „Megint mások a hagyomány és újítás kettőse mentén élesítik be neologizmusaikat. Az unlearning és a deskillig fogalmak, melyek a reprezentációhoz való demokratikus hozzáférés jogát sulykolják, továbbra is jelzik számunkra, hogy az akadémizmus bizonyos eszméit a letűnt múlt részeként kellene értelmeznünk, miközben a legfiatalabb generáció művészettörténeti kánon-újrarendeztetésében tetten érhető »alexandrizmus« egy külön fogalmat vont maga után.” Tayler Patrick Nicolas [2023] *Testutópiák. A kortárs emberábrázolás felvetései*, 44. o.



10. kép: Ricardo Passaporte, Inside Sports, 2018, Acrylic airbrush, vászon

11. kép: @bondoso_bandido, Nokia, 2023, airbrush, vászon

Ezzel párhuzamosan a graffiti kortárs irányában megfigyelhető, hogy pont az intellektualizálás jellemzi az innovatív törekvéseket. A jelenkori eklektikus graffiti egyre inkább beépíti a festészet modernista technikai, formai és tartalmi készletét, illetve a street art-ban is hasonlóan a virtuóz és a művészi kvalitás képes csak emelni a tétet a mára klasszikus és utcai művészeteken egyaránt edzett közönség színe előtt. A terepen létrehozott falfirkák technikai és konceptuális gecszerúsége, a festések kidolgozottságának a naturalizmusig terjedő széles skálája, a kísérletezés és az ötletek végtelen tárházát vonultatja fel a klasszikus mozgalmi graffiti hagyományos illegális kontextusaiban.



12. kép: Újra festett szerelvény (Berlin)



13. kép: @prelliproduction: tehervonatra applikált láthatósági mellény



14. kép: @home.87: Naturalisztikus vonat festés

Mindezen ötletek, innovációk első látásra a falfirka stiláris, technikai és konceptuális megújulásának tetszenek, mégis könnyen az az érzésünk támadhat, hogy mindezek csak a virtuális valóságok túltelítődéseinek, kényszeres figyelemhajhászásának a termékei, amelyek a másik oldalon a végtelenített szeduktív érzéki közvetítések automatizált feladatit látják el. Mint javarészt a hiperkultúrát, a falfirkákat érintő digitális fúziók mára a városi terek, a kiállítóterek és üzletláncok teljes körű egymásba nyitását hozták el, amiben az egykoron szubverzív falfestő mozgalom valamennyi eredetisége bármely fajta kulturális szereplő számára elérhető ízfokozóvá alakultak át. Voltaképp a graffiti és street art intézményi apateózisa is beleilleszkedik a régi vágású magas és tömegkultúra dualizmusának felszámolódó tendenciájába, amelyik során a tömegkultúra és az elitkultúra értékkepző dialektikus hagyományai a hiperkultúra mérhetetlen túlkínálatában a felfokozott és közvetlen online érzékiség közbevetésével a figyelemipar monitorozó megfontolásainak virtuális terében pusztá hatásokká, adatokká, nézettségé párolognak el.⁸⁴ Ilyen formán az egyneműsített kultúrában a művészet már nem kritikai távolságot hoz létre, hanem

⁸⁴ Vö: Bagi Zsolt [2014] „Az esztétika szerepe ma. Kritikai kultúra, tömegkultúra, kultúripar”, In: *Kritikai elméletek: A művészettől a tömegkultúráig*.

kizárólag a fogyasztásra instrumentalizál.⁸⁵ A jelen kulturális és gazdasági viszonyok között talán nem sok különbséget tételezhetünk a biennálék, nagy múzeumok, a szórakoztatóipar és a nagyvállalatok működése között, amelyeknek a közvetítői mechanizmusai a „marketing-kampány” formulájára éleződtek ki, és annak hatáskeltő praktikumai alá rendelnek bármit, ami felhasználható.

Témakörünkből ide kívánczó illusztráció Kidult aktivista falfirkász és Mark Jacobs divatmágnás esete. Kidult 2011-től radikális graffitiakeciókat indított a nagy divatmárkák üzletei ellen. A projektjének a lényege az volt, hogy az egyik legradikálisabb falfirkász eszközt, a festékkel töltött poroltót vetette be, amivel több méteres magasságig írta tele a luxuskirakatokat, majd ezt követően az eredmény képét pólókra nyomtatta, és azokat az üzletek előtt ingyenesen osztogatta. Azonban Mark Jacobs és marketingcsapata a visszájára fordította a projektet, és saját márkájuk alatt kezdtek el kampányolni és pólókat árusítani a Kidult által összefestett kirakat képével, a divatmárkától megszokott túlárazással. Az eset bulváros jellege miatt az körbejárta a világhálót, azonban hamar bizonytalanná vált, hogy egy valódi konfliktusról vagy egy megrendezett médiakampányról volt-e szó. Ez a fajta rejtélyesség már nem a saját intimitását és identitását kereső pionír graffiti inkognitója volna, hanem a kortárs kommunikáció pusztá hatásokra redukált közvetlen cselvetése.



15. kép: Kidult akciók és Mark Jacobs-pólók

⁸⁵ Julian Stallabrass [2004] *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, „High Art vs. Popular Culture” című fejezet.

A graffiti a mozgalmá indulásánál a saját szabályinak érvényesítésére törekedett, de a maga egzotikussága és fellendülésének tágabb kulturális kontextusai elkerülhetlenné tették integrációját a művészet intézményeinek kánonjaiba. Mindezen folyamatok, mint a legtöbb szubkultúra esetében, az eredetiség megtartása, és a kulturális piac instrumentalizáló feszültségei nyomán zajlottak. Ezen belső ellentmondások közepette a graffiti és a street art globális méretű kulturális mezővé váltak. Egyetemesé váló kérlelhetetlen jelenlétük elkerülhetlenné tette a kultúripari és intézményi hierarchikus rétegződését, amelyik egyben annak a neutralizálódásának is az egyik legfontosabb elősegítője volt.

8. A vandalizmus utániság az online térben

Az internet és a szociális platformok az elmúlt húsz év során gyökeresen átformálták az élet minden területét. A web megjelenését követő első évtized kezdeti techno-optimista várakozásait mára felváltották a világháló társadalmi, gazdasági és politikai vonatkozású kritikái, és azoknak a széles körű demonizálása, ellentmondásosan mindezeket javarészt magukon az internet adta felületeken. A mindennapjainkat leginkább átszövő, és emiatt rendkívül túlterhelt diskurzus kritikai szemléletéhez egy remek útbaigazítást ad a *Fordulat* társadalomelméleti folyóirat huszonharmadik tematikus száma, amely elsősorban a világháló genealogikus kritikájára fókuszált.⁸⁶ Az elmúlt évek legalább annyi, ha nem még több fordulatot hoztak az internet és a közösségi média térnyerésében, mint a világháló vadnyugati korszakának egésze. A már azóta elcsépeltté vált post-truth reality, a big data, a véleménybuborékok, a figyelem- vagy tudatipar kritikái óta a mesterséges intelligencia térhódítása az, ami lázban tartja ezt a diskurzust,⁸⁷ ami a gazdaságon, a tudományon, a reklámparcon túl a kultúra egészét érinti, egyfajta disztópikus pánikhangulatot kölcsönözve a párbeszédnek. Bár a graffiti témaköre ezen a tág értelmezési horizonton ismét csak egy apró-cseprő dolognak tetszik, mégis vessük bele magunkat abba, milyen fordulatokat hozott a szubkultúra számára a digitális fordulat! A web megjelenése és elterjedése előtt a graffitikultúra a saját eszközeivel lényegében már megidézte az online tömegkommunikáció sajátos analóg előképét. A firkászok legkedveltebb felületei a metró és a vasúti szerelvények oldalai mindig is a városi kerületek és az országok határain átívelően repítették a feliratokat. A klasszikus mozgalmi

⁸⁶ Fred Turner [2018] „A hálózatok diadala”, *Fordulat*, 23.

⁸⁷ Horváth László [2024] *A mesterséges intelligencia lehetőségei és kihívásai a pedagógiai tervezés folyamatában.*

graffiti idején a firkászok természetes „élőhelyei” a rendező pályaudvarok és vasúti megállók voltak, amik nemcsak a festések létrehozásának, hanem a befogadás kultikus helyszíneiként is kitüntetett szerephez jutottak. A klasszikus mozgalmi időszakban nem voltak ritkák a „whole train”⁸⁸ kompozíciók, amelyek mint egy mozgó üzenőfalként a falfirka kiterjedt belső kommunikációs hálózatát működtették, és ezeken a csatornákon vírusként szórták szét a nagyvilágban a mozgalom jelzéseit. A kétezres évek elejéig a web lényegében méginkább hozzásegítette az Egyesült Államokból induló szubkulturális mozgalmat a világviszonylatú elterjedéséhez. Mindez kezdetben önszerveződő szerkesztőségi ellenőrzéssel működő portálokat, és a falfirkász csapatok saját gyártású graffiti akciófilmjeinek underground terjedését jelentette. Az Egyesült Államokban már jóval előbb, de világviszonylatban a kétezres évek elejére a városvédelem és a hatóságok, valamint a közlekedési társaságok számára egyre nyilvánvalóbbak lettek a klasszikus graffiti „játékszabályai”, sorra alakultak a falfirkákat listázó, és a nevek és személyek, valamint a csoportok között összefüggéseket kereső, falfirkára szakosodott rendőrségi osztályok. Eddigre a nagyobb városokban elszaporodtak a térfigyelő rendszerek, és ellentmondásosan az internetre feltöltött munkák is egy újabb fogást jelentettek a falfirkászok felhajtóinak. Ezen többértű változások nyomán az új évezred első évtizedeiben világviszonylatban is lezártnak volt tekinthető a graffiti klasszikus mozgalmi időszaka. A firkák javarészt kiszorultak a belvárosokból, a metrókat és a vasúti szerelvényeket is egyre nehezebb volt megfesteni. Mindezek nem jelentették a falfirka teljes körű felszámolódását, inkább az új megközelítéseket ösztönözték. Az elmúlt évtizedben, ahogy minden mást is, a graffitikultúrát is elérték a közösségi médiumok hatásai, amelyeknek köszönhetően számos változást megfigyelhetünk a falfirkák termelésében és befogadásában egyaránt. A médianarratológia és a médiaantropológia kedvelt vizsgálódási szempontja a közösségi platformok és az önelbeszélések képi fordulatának kapcsolatai.⁸⁹ A pszichológiai megközelítések nézőpontjából a függőségek⁹⁰ és az új média önképtorzító hatásait vizsgálják.⁹¹ A témakörünket azonban a megváltozott online tartalomgyártói és -fogyasztási szokások, és ezek kapcsán előtérbe kerülő végtelenített érzelmi folyamatok felől fogjuk megközelíteni.

Az elmúlt évek közösségi médiumokat és a fogyasztói kultúrát összekapcsoló kritikai diskurzusai szinte el is koptatták a „figyelemgazdaság” vagy a tudatipar kifejezéseket, amelyek

⁸⁸ Egy szerelvény egész hosszát lefedő falfirkaegyüttes.

⁸⁹ Dunai Tamás [2016] „Önelbeszélések a médiatérben”, *Me.dok*, XI. évf. 2. szám.

⁹⁰ Hedvig Kiss [2021] *A problémás internet – okostelefon- és közmédia-használat jellegzetességei, projektív és rizikótényezők a fiatalok körében.*

⁹¹ Kepe Nóra [2020] *A közösségi média önimádó embere.*

alapvetően a kulturális és gazdasági túltermelés optimalizációjának függvényeként értelmezik a közösségi hálón mai formájában előálló immateriális javak termelését és fogyasztását⁹². Ahol a cél a képernyőidő növelése, a tartalomfogyasztási szokások adminisztrációja, és a fogyasztói viselkedések előrejelzése és kondicionálása. Az ilyen formán konstruktív online közegekben, ahol témakörök szerint a hasonlókat vonzzák, egyfajta felfokozott és közvetlen módon formálódnak meg a különböző témakörök szerint ezek az információs csatornák. Ahogyan ezen végtelenített érzéki folyamatokban az érdeklődési körök a maguk elsimított közvetlenségükben koncentrálnak, egyre jobban felértékelődik a pusztá hatásra redukált közvetítés. Az ilyen fajta túltelítődésben és innovációs nyomásban, valamint a platformok felgyorsult és szeduktív ritmikájában elsőbbséget élveznek a „mémesegett”, „bulvárosodot”, elsősorban a zsigeri érzékiséget vagy attrakcionalitást célzó tartalmak, amelyeknek az előállításában már nem az adott témák tartalmi és kritikai paraméterei dominálnak, hanem a rögzítő eszközök megigéző képi minőségének, a képek és videók digitális megmunkáltságának, és a tartalmak esemény- vagy tárgyszerűségének, rokkos halmozásának és túlsordultságának az érzéki együttesei. A falfirkálás esetében ezek a következőket jelentik. Elsősorban a rövid videókra optimalizált tartalmaknál előtérbe kerülnek a falfelületek és a választható firkáló eszközök anyagszerűségei. Az élénk és részletgazdag felvételeken a hordozó felületek és a felhordott anyagok érzéki egymásra rétegződése, a pasztózus és fújtt festékrétegek kíváncsi kibontakozása javarészt a termékbemutatók megragadó hatásmechanizmusait idézi meg, és valóban sok esetben a szubkultúra számára releváns reklámokról beszélhetünk.

A falfirkák végtelenített érzéki folyamának másik szembevetendő tendenciája a graffitiakciónak akrobatikusságra való kiélezése. E tendencia a parkour⁹³ és a firkászat fúziójaként jellemezhető leginkább. Az ilyen fajta tartalmakban elsősorban az épített környezet lehetetlenné tűnő felületeinek elérése, az alpinista technikák falfestéssel való ötvözése jelenik meg. Nem ritkák a hatás kedvéért vállalt feleslegesnek tűnő látványos kockázatok keresése, mozgó vasúti szerelvényeken való mutatványok, és a direkt módon provokált rendőri rajtaütések mászásokkal való megúsztatása. Ezek a fajta adrenalinadás felfogások az akciófilm vágási és rögzítési technikákkal válnak még hatásosabbá a képernyőn, egyfajta „kivagyí” pátoszt kölcsönözve a

⁹² „A figyelemgazdaságtan a mentális erőforrásokkal való belső (egyéni) gazdálkodással (kapacitás, prioritás, allokáció, szerzés, befektetés) foglalkozik. Felfogható egy olyan gazdasági nézetnek, amely az emberi figyelmet mint szűkös erőforrást kezeli. A figyelem szűkös erőforrás jellege éppen a szelektivitásból fakad, mivel a figyelem olyan tevékenység, amelyik során a személy a környezet egy bizonyos aspektusára figyel, a többit elnyomja, ezért a rendelkezésre álló információ tömeget mintegy leszűkíti, így mondhatnánk, hogy a figyelem miatt lesz a feldolgozásra kerülő (vagy váró) információk száma szűkös.” Derecskei Anita [2009] *Figyelem! Gazdaságtan*, 297. o.

⁹³ A Parkour a városi környezet akrobatikus meghódításának extrém sportja, elemei leginkább: az épületek megmásztatása, magasságokból való ugrások.

vandalizmus utániság falfirkászainak. Egy másik jellemző irányvonal az urbex-szel⁹⁴ ötvözőtt falfirkálás, mely tendenciában a romantikus színezetű graffiti bontakozik ki. Ahogy a szigorodó belvárosi ellenőrzés javarészt kiszorította a falfirkákat a forgalmas helyekről, felértékelődtek az elhagyott gyárak, katonai objektumok és a különféle használaton kívüli romos helyszínek. Ebben a felfogásban a fotódokumentációnak van fontos szerepe. Az ilyen fajta megközelítések esztétikái megidéznek a romantikus festészet monumentális képi beállításait. Az omladozó épületek sajátos formai és felületi rusztikussága, az épületcsonkokat újra birtokba vevő növényzet drámaisága hatásos kontrasztot teremtenek az újonnan festett graffitirajzok frissességével. Ezt a fajta irányzatot tekinthetjük a vandalizmus utániság egyik legszofisztikáltabb tendenciájának. Kevésbé átgondolt, ám annál nézettebb online tartalmaknak tekinthetők a műtermi falfirkálást képviselők produktumai. Az online térben kóborolva az egyre inkább összeolvadó festészeti és graffitiberkekben is megfigyelhető egyfajta online dilettantizmus, amik az influenzaszervilág felszínes hatásait tükrözik vissza. Az ilyen tendenciák elsősorban az alkotások elkészülési folyamatára, valamint az alkotásokkal való pózolásra fókuszálnak. Az ilyen fajta tartalomgyártói szemlélettel a többnyire vászonra készített alacsony kvalitásokat képviselő graffitijegyeket felvonultató munkákat inkább ürügynek tekinthetjük, amelyik az online térben való szereplések silány kellékeként tűnik fel.⁹⁵ Egy másik hasonló ismétlődő irányvonalat olyan rövid videók képviselik, amelyek a gyorsan változó online kihívások és trendek formájában terjednek el a social média felületein. Ilyen volt például az utóbbi években elterjedt „Tiktok-szokás” vagy kihívás, amelyik során az arra vállalkozóknak ismeretlen járókelőket kellett meggyőzni arról, hogy engedjék a ruhadarabjaikat összefirkálni. A trendet a Sexsdreams csatornát kezelő Gioele Corradengo indította el, bár „munkamódszere” semmiben nem különbözik e trend többi követőjétől, az általa összefirkált ruhadaraboknak mágikus módon jelentős szimbolikus és anyagi értéke keletkezik, melyek összefonódnak a széles körben követett csatorna értékével, még annak ellenére is, hogy a firkász szakma szinte értékelhetetlenek

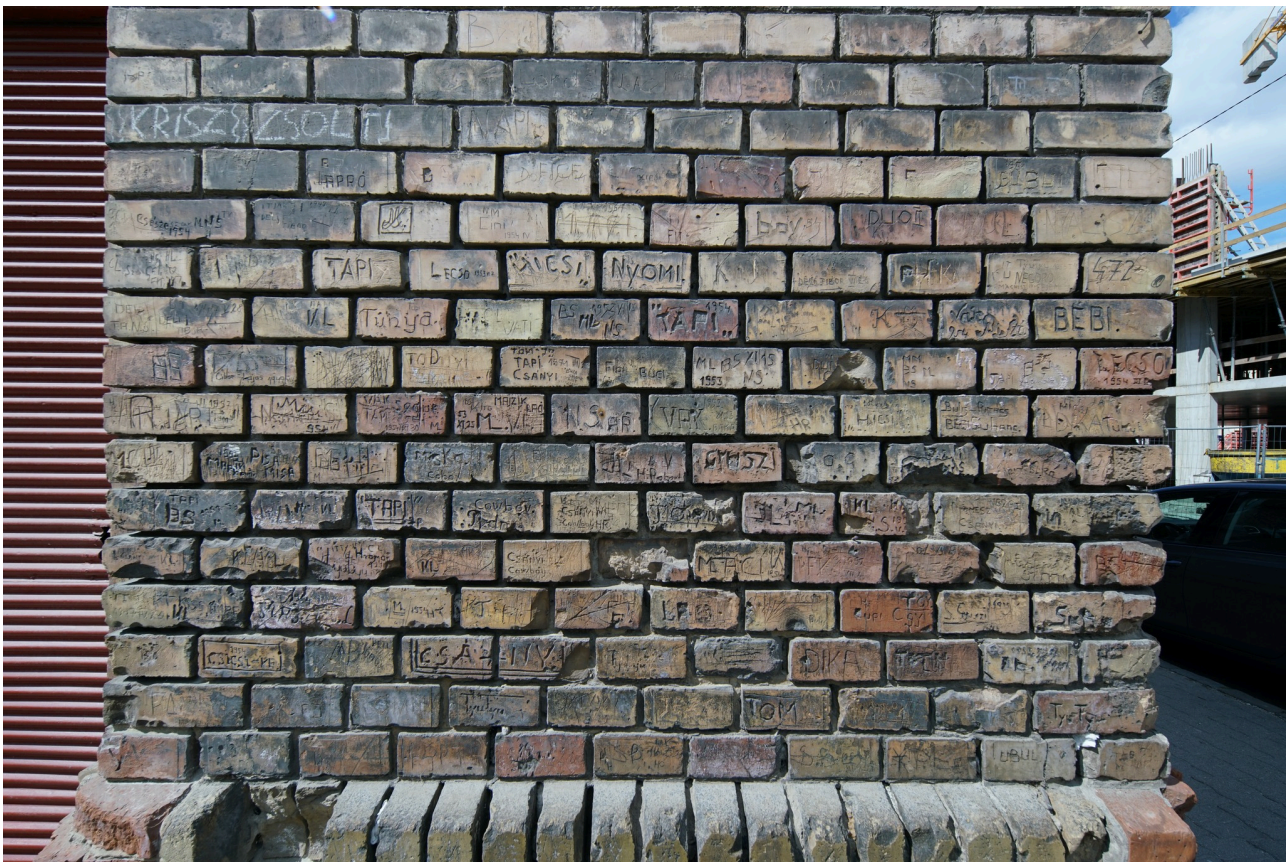
⁹⁴ Urbex: elhagyott gyárak, katonai objektumok, járművek és épületek felfedezésére szakosodott urbánus felfedező közösség.

⁹⁵ Két példa a rengeteg ehhez hasonló tartalomkészítőre:

<https://www.instagram.com/reel/C7mXc3eO4N4/?igsh=MzRIODBiNWFIZA==>, https://www.instagram.com/reel/CQ_xEKnJIBw/?igsh=MzRIODBiNWFIZA== (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.) Mark Fisher a késő kapitalizmus azon sajátosságát emeli ki, ahol is a termelésben és a közigazgatásban jellemző módon a teljesítmények reprezentációi fontosabbá válnak, mint a valódi teljesítmény. „Azonban a dolgozói teljesítmény és az olyan munkaformák számszerűsítésének mániája, amelyek természetükből fakadóan ellenállnak a mennyiségi meghatározásnak, elkerülhetetlenül kitermeli a menedzsment és a bürokrácia járulékos rétegeit. Immár nem a dolgozók effektív eredményességét, hanem annak reprezentációját értékeli, így aztán a hivatalos célkitűzések tényleges teljesítése helyett fontosabbá válik a róla készült jelentések termelése és kozmetikázása. Egy brit önkormányzatokról készült antropológiai tanulmány szerint például több munkát igényel az intézmények megfelelő önreprezentációja, mint szolgáltatásaik valós fejlesztése. Fisher [2020] 70. sk. o. Azok a fajta eltoldások rendre megfigyelhetők az online térben forgalomba hozott tartalmaknál is, ahol is a felpörgetett információáramlások, a felfokozott önreprezentációs kényszerek a pusztá hatás érdekében a valódi tartalom helyett a tartom látszatával is megelégszenek.

ítéli Corradengo teljesítményét, és valószínűleg pont ezen auratikus ellentmondásossága a kulcsa a népszerűségének.⁹⁶

Ezek a sokrétű online reprezentációk voltaképpen a közvetlen érzékiséggel és a különböző online közösségek szeszélyes divathullámaival gyakorolnak hatást, amelyik a tendenciózus folyamatokban a falfirkálásnak is kimunkálódott saját maga ízlésbuborékja. Ha a klasszikus graffiti hagyományait feloldó online tendenciák után a történeti eseti falfirkák felé fordulunk, megemlíthetjük a *Budapest téglái* Facebook-csoportot, ahol egy pár ezres közönség rendszeres diskurzust folytat a város titokzatos falkarcolatairól.⁹⁷



16. kép: budapesti téglafal a Budapest téglái Facebook-csoportból

A csoportban olykor meglepő történetek és történelmi kapcsolati szálak bontakoznak ki egyes felhasználók között, ilyen formán ezen közösség egy izgalmas szegletének mondható az online térnek, csakúgy, mint Eperjesi Ágnes [2016] *Firkák a padon* című digitális projektje, amelyik a Magyar Képzőművészeti Egyetem nagy előadótermének a padjainak a firkáit rögzítette

⁹⁶ <https://www.tiktok.com/@sexsdreams>, (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

⁹⁷ <https://www.facebook.com/budapestteglai>, (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

egyetlen egy nagy felbontású képen.⁹⁸ Révész Emese művészettörténész a projekthez írt kiegészítő gondolatait ekképpen zárta: „Töredékes, befejezetlen képfutamok, szöveges segélykiáltások, amelyekben természetszerűleg (de nem feltétlenül) tükröződik egyfajta magas szintű rajzi tudás. Akadnak köztük a diákon látott neves műalkotások átiratai, skiccek, karikatúrák, aktrajzok (a tomboló hormonok lenyomatai), halálvágy és kéjvágy sajátos ötvözetei, politikai jelszavak (»Az egyetem a mienk!«), az unalom segélykiáltásai (»Bárcsak otthon maradtam volna!«) vagy a művészlét egzisztenciális kérdéseit boncolgató megállapítások. (»A művészet sötét tudomány.«) Az általános életkori spleenen kívül rajzaik magukon viselik azt a kint, amit a digitális Z-generáció átél a hatvanas évek oktatási miliőjében. Egy illúziótlan, frusztrált művésznemzedék szűk padokba zárt vergődése ez, bátortalan kitörési kísérlete, hangtalan segélykiáltása: elcseszett firkaforradalom”.⁹⁹ Az ebben a fejezetben bemutatott szerteágazó példákból reményeim szerint felsejlik a vandalizmus utániség online térben megjelenő graffitiesztyétikáinak útkeresései és sokrétűsége. Mint ahogy a graffiti és street art intézményi integrációja, úgy az online reprezentációja is a graffiti neutralizálódásának egyik szignifikáns formája. Javarészt ez a sokféle online tendencia a klasszikus mozgalmi graffiti egy-egy külsőségének továbbörökítője, és egyben ezen újszerű karakterisztikák a felgyorsult információáramlás és a megváltozott online tartalomfogyasztási szokások érzéki túlsordulásának elvárásait tükrözik vissza, amelyekben az alkotói és fogyasztói fókuszok elsősorban a felfokozott hatást, mint sem a mélységek kritikai tapasztalatait keresik, jóllehet mint minden forradalmi törekvés, így a graffiti belső mozgalmi logikája is magában hordozta a maga önfelszámoló sorsszerűségét. Mégis úgy tűnik, kísérteties módon kitörölhetetlen marad az urbánus és a virtuális tereink felületeiről.

9. Összefoglalás

Az elemzésemben a post vandalism kortárs kulturális terminusára és a graffitiesztyétikák történeti változásaira fókuszáltam. Első körben a falfirkálást mint a történelem különböző korszakaiban általánosan kimutatható nyomhagyói kényszert vizsgáltam meg. Majd ezután e széles történelmi horizonton azonosítottuk a klasszikus mozgalmi graffiti karakterét, helyét és idejét. A falfirkáláshoz kapcsolódóan a fal, a név és a nyilvános értékítélet motívumain keresztül közelítettük meg azokat a

⁹⁸ http://www.eperjesi.hu/other_activity/firkak-a-padon-online-dokumentacio?id=35&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR1YpDdORB_rUVcbxJZas8gtoLCIsio_wkwFi3omiFGYsBZeyqQFDK5Zly8_aem_AV2yuWmN6F7DfKiOMQk5qf9j3kCyLPD9pDYm-iPX9JUvt6IoX_jlY9mo5h37Y6nnfSF4vqURPICuiIyqt2QfW7L (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

⁹⁹ Révész Emese [2017] „Mikor, kitől jön üzenet”, *Élet és Irodalom*, LXI. évfolyam, 16.

változásokat, amelyek a falfirka átalakulásával előfeltételei voltak a vandalizmus utániság sokrétű elburjánzásának. Ezek közül kiemeltük a graffitieszttétikák intézményi és piaci térnyerésének lépéseit, az utcai művészetek online térben való átalakulásait, és a graffiti polgári neutralizálódását. A fal motívumát elsődlegesen az egyik legkorábbi praktikus és gondolati elválasztó elemként értelmeztük, ahol a kintre és bentre, valamint a felületre és a mélységre kondicionált élet és elme közös hiedelmeit kidolgozza és rögzíti. A történeti eseti firkák példáit az európai falfestészettel ütköztetve utaltunk rá, hogy ezek a hiedelmek igazgatásai egyfelől felrajzolnak számunkra egy idealisztikus történeti ívet, valamint a történelemnek kitett ember érzeteinek a szűkösségének, vagy a tágasságokba való kivetettségének eseti formakompozitumait. Ilyenek voltak a történelem sötét zugaiból, bordélyházakból, tömlöcökből, szegénynegyedekből előálló falfirkaegyüttesek, de hoztunk példákat a felfedező, a katonák, az utazók firkálmányaira is. Mindezeket túl a fal motívuma elének tárta, hogy a késő hatvanas és a korai hetvenes években színre lépő klasszikus mozgalmi graffiti – bár ösztönös formában – programszerű módon új mélységekkel ruházta fel a fal adta egzisztenciális önreflexió lehetőségeit elsősorban a neoliberalis fordulat következtében a hálózatosodó és radikálisan kommercializálódó nyugati társadalmi valóságok viszonyai között. A klasszikus mozgalmi graffiti egyfajta szubkulturális intimitást kívánt megteremteni, amely során a nyilvános terekben elhelyezett névfestményekkel a csoportos és egyéni identitások újratematizálásával, valamint azok konfrontálásával a közös új érzékek kidolgozásának lehetőségei nyomán mindezek szimbolikus ereje és védelme segítségével kereste a saját helyét. Mindezt megfeleltettük Michel Foucault „heterotopia” fogalmával, amelyet gondolkozásában gyakran mint a modernkori ellenőrző társadalmak mechanizmusait visszatükröző térproblematikákként jellemzett. Ezzel analógiában a pionír graffiti első jelszava a „To be all city” arra enged következtetni, hogy a korai programszerű falfirkálás gesztusai egyfajta egzisztencialista kompenzációként értelmezhetők a spektakuláris fordulatot vett neomodern társadalmi valóság alaktalansága folytán. Minthogy a graffiti gyakorlata során a minden pillanatban újratерemtésre szoruló önazonosságoknak talált formát, és ezzel a kommercializmusba fulladt kétes kulturális és társadalmi esszenciáktól kívánt elhatárolódni.

Erre utaltunk akkor is, amikor a „név” enigmatikus filozófiai problémája felől közelítettük meg a klasszikus mozgalmi falfirkálást. A nyilvános térben gerilla módon újra és újra játékba hozott névfestések egyfelől megidéztek a nevek tartalommal feltölthető és tőkésíthető történelmi hagyományokat, mindezek mellett a nevekhez kötődő értelemelméleti vizsgálódásokat, amelyek kapcsán érzékeltettük, hogy a képszavak és a nevek mint problematikus értelmi és ellenőrző kompozítumok részlegesen kivezetődnek e fogalmi béklyók közül, amint a nyilvános térben

kifestve falfirka alakot öltenek. Itt részleteztük, ahogy egy végtelenségig ismételt, kommerciális márkanév nyelven túli hatásokkal bír, úgy a végtelenségig egyénített falfirkanevek, és összeségében a graffiti „kísérteties” gyakorlata a szubkultúra számára explicit módon jelenítette meg a számára fontos információkat és történeteket. Pontosan, hogy ki merre járt, mekkora kockázatot vállalt, stiláris evolúciója éppen hol tart, és mindezek összjátékában milyen pozícióra érdemes a szubkultúrán belül. A falfirkálás esztétikai változásai kapcsán szót ejtettünk még a nyilvános értékítéletek ellentmondásosságairól. Az ehhez kapcsolódó fejezetben arra kerestünk válaszokat, hogy mi teszi a falfirkálást olykor a gyönyör tárgyává, és mik húzódnak meg amögött, amikor a firkákat érintő zsigeri ítéletek a viszolygást fejezik ki. Gondolatmenetemet a témakörben felmerülő két anomalisztikusnak tűnő példából indítottam el. A New York-i Közlekedési Múzeum eleve összefirkált szerelvényei vagy Banksy utcai alkotásainak egyedi plekszi védelmei egyfelől felkínálják számunkra a konzerválás és az entrópia alapellentmondásait, amelyek leginkább a fenomenológiai tér és idő dinamikus felfogásán keresztül a történelemszemléletek és az archiválás vágszerű torzításai közben a tér és az idő dimenzióinak folytonosságát igénylik meg. Freud és Derrida ezirányú elméletei felől a falfirkálást egyfajta „kísérteties” érintésként és közlekedésként értelmeztük, melynek furcsasága, hogy egy pusztán esztétikai támadás következtében a környezetkulturális elvárásaink alapvetéseit, többek között az egységesség képzetét bolygatja meg. Olyan formában, hogy ezen esztétikai támadás még nem destruálja a funkciót, mégis a már nem tételezhető esztétikai érintetlenség okán előrevetíti az épített környezetben ott lakozó romokat. Mindezek függvényében a falfirkákat érintő negatív ítéleteket a szép és a hasznos eszményített elvárásainak sérülése mentén értük tetten. Az idealizált egységességeképzetek igényét a kortárs nemzetközi örökségvédelmi diskurzusban is kimutattuk, aminek holisztikus önmeghatározó kihívásai egyszerre az elmúlástól és a fejlődés lázától is óvni próbálják az arra kijelölt elemeket. Ezekben a kontextusokban, és a már említett egyedi falfirkákat konzerváló példák mentén arra a felismerésre jutottunk, hogy folytonos kihívások elé néznek azok az általános és szakmai környezetkulturális megközelítések, amelyek egyensúlyozni kívánnak a funkciókból és szimbolikus komponensekből származtatott eszményi egység, biztonság, és az archiválás kényszerűségei között. Mindezek komolyabb ívű környezet- és időfelfogások diskurzusaiba programszerűen csapódott bele a falfirkálás, amelyik a maga radikalizmusával és történeti érlelődésével egyfajta egymásnak ellentmondó integrációs kísérleteket hozott magával. Például a falfirkáláshoz szorosan kötődő tűzfalfestészet, és más egyéb megszelídített graffitiintegrációk pont azon törvény- és szabályszerűségek sematizmusaihoz simulnak, amelyek téri kontextusaiban merev struktúrákba rendezik a városi interakciókat és realitásokat. S mint hogy a graffiti mozgalmi felívelése óta

csaknem negyven év telt el, a maga belső enyhülése és a külső tekintetek kíváncsisága mindmáig olykor értéknek, olykor pedig elítélendőnek vélik a firkák jelenlétét.

A post vandalism terminusát a klasszikus mozgalmi graffiti neutralizálódó történetében egy kulturálisan rétegzett, több irányú folyamatként vázoltuk fel, ahol a falfirkálás hagyományait tovább örökítő különféle megközelítésekkel, elsődlegesen a hiperkultúra egymásba folyó alakzataival hasonlóságban vetették meg a lábaikat az intézményi kultúrában, az online térben, és sajátos módon a kortárs polgári realitásban. Mindezen változások előidézőjének a klasszikus mozgalmi graffiti önfelszámoló és egyben globalizálódó kiterjedését, valamint a falfirka aktivista és média fordulatát jelöltük meg. E fordulatból a falfirkálás egyik válfaját, a street art-ot emeltük ki, ami a kétezres évek első évtizedeire kimozdította a klasszikus mozgalmi graffitit a saját intimitásának kötöttségei alól, és egy addig soha nem tapasztalt léptékváltás nyomán újrapozicionálta a nyilvános falakat, a titkos neveket, és voltaképp átfogóan az értékítéletek jelentőségét. A vandalizmus utániségban érintettük a graffiti magas kulturális térnyerését, ami az aktivista és a tudatos médiaszereplés stratégiáival tőkésített, mindaddig a homályba burkolózó firkász archetípusát reformálta meg. Ezt követve a klasszikus mozgalmi graffiti bensőségességét kontrasztba helyeztük a vandalizmus utániségban előtérbe kerülő online reprezentációk formációival, amelyek tekintetében a megváltozott online tartalomgyártói és -fogyasztói szokásokat, valamint az ízlés- és véleménybuborékokra optimalizált végtelenített érzéki folyamatokat emeltük ki. Mindezek kontextusaiban elsősorban a puszta hatásra redukált közvetítést, annak a kritikai távolságot, és az önreflexió lehetőségét csorbító tendenciáinak karaktereit a designkapitalizmus elméleteinek kortárs kulturkritikai felvetéseivel rokonítottuk.

Ezek mellett utaltunk rá, hogy a kortárs festészet néhány tendenciájában megfigyelhető egyfajta anti-intellektualizálás, amelyik a festészetet újfent valamely ösztönös gyökereire kívánja visszavezetni, s gyakran ekkor a mozgalmi graffiti radikalizmusának hagyományaihoz nyúl. Ezzel párhuzamosan a kortárs graffiti berkein belül épp az intellektualizálás az, ami az innovációt jellemzi, ebben a tekintetben utaltam rá, hogy ezek a fajta egymásba fonódások általánosan jellemzik a hiperkultúra mezejét, ahol minden eddigieknél nehezebben lehet megkülönböztetni a különböző politikai, gazdasági, és kulturális szereplőket és azok misszióit, amelyek a figyelem vagy az információs gazdaság túltelítődése nyomán a kommunikációs kampányok mesterséges hatásai kedvéért magukba olvasztanak bármit, ami a felfokozott hatást szolgálja. Ezen hibriditások és a digitális fordulat összjátékában voltaképpen a termékké avanzsált forradalmi ígézet és kritikátlanság, amelyek fogva tartják a pillanatot, és kondicionálják az ingereket. Bár mindezek kiterjedt realitásában a graffiti és annak történeti alakulása csak egy választható esztétikai

attitűdként vagy fűszerként van jelen, ami az utcai vagánysággá silányított külsőségeivel szinte jól mutat bármin, amire rákerül. A ma pillanatából úgy tűnhet, hogy a falfirkálásnak megfakultak az egykoron forradalmi hatásai, azonban kísérteties módon az urbánus és az online felületeinken is, amíg állnak, velünk fognak maradni.



17. kép: @biscosmith és az Arquitectonica építésziroda épület koncepciója (2024, Miami)

10. Bibliográfia

Önálló könyvek és tanulmánykötetek

Adorno, Theodor W. [1998] *Aesthetics theory*. University of Minnesota Press, Minnesota

Augé, Marc [2012] *Nem helyek, Bevezetés a szupermodernitás antropológiájába*. Műcsarnok, Budapest, 45.

Bagi Zsolt [2017] *Az esztétikai hatalom elmélete – Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Társadalomelméleti Műhely, Budapest, 149.

Baird, Jennifer és Taylor, Claire [2012] *Ancient graffiti in context*. Routledge, London

Barabási Albert László [2003] *Behálózva, A hálózatok új tudománya Hogyan kapcsolódik minden egymáshoz, és mit jelent ez a tudományban, az üzleti és a mindennapi életben*. Open Books, Budapest

Belting, Hans [2007] *A művészet történet vége – Az első kiadás újragondolta változata tíz év után*. Atlantisz, Budapest

Castells, Manuel [2005] *A hálózati társadalom kialakulása - Az információ kora I. kötet*. Gondolat, Budapest, 532.

Castells, Manuel [2005] *A hálózati társadalom kialakulása - Az információ kora I. kötet*. Gondolat, Budapest, 28.

Clark, Gregory [2014] *The Son Also Rises: Surnames and the History of Social Mobility*. Princeton University Press, Princeton

Cooper, Martha és Chalfant, Henry [1984] *Subway Art*. Holt, Rinehart & Winston, New York

Danto, Arthur C. [1997] *After The End of Art*. Princeton University Press, Princeton

Debord, Guy [2022] *A spektákulum társadalma*. Open Books, Budapest

Derrida, Jaques [2008] *Az archívum kínzó vágya*. Kijárat, Budapest, 27.

Derrida, Jaques [1990] *A vakok emlékezete: Az önarckép és más romok*. Réunion des Musées Nationaux, Paris 74.

Fisher, Mark [2020] *Kapitalista realizmus*. Napvilág, Budapest, 26.

Fisher, Mark [2020] *Kapitalista realizmus*. Napvilág, Budapest, 70.

Fisher, Mark [2020] *Kapitalista realizmus*. Napvilág, Budapest, 60.

Freud, Sigmund [1919] *Sigmund Freud művei IX. - Művészeti írások*. Filum Kiadó, Budapest, 247.

Fukuyama, Francis [2022] *A történelem vége és az utolsó ember*. Európa, Budapest, 4.

Gamboni, Dario [1997] *Destruction of Art*. Reaktion Books, London, 19.

Gruppo, Tökmag [2008] *Beton és én 1. és 2.*, Tökmag Publishing, Budapest

Gruppo, Tökmag [2009] *Beton és én 2.* Tökmag Publishing, Budapest

Han, Byung-Chun [2022] *Hyperculture: Culture and Globalisation*. Polity, Cambridge, 23.

Han, Byung-Chul [2021] *A szép megmentése*. Typotex, Budapest

Imre Sándor [2023] *A modern graffiti kiterjedései – Plurális rétegek a nyilvánosság terében*. DLA-értekezés, Pécs, 31.

Imre Sándor [2023] *A modern graffiti kiterjedései – Plurális rétegek a nyilvánosság terében*. DLA-értekezés, Pécs, 95.

J. Snyder, Gregory [2009] *Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. NYU Press, New York

Kikol, Larissa [2023] *Post Vandalism*. Kunstforum, Berlin

Marcuse, Herbert [1990] *Az egydimenziós ember*. Kossuth, Budapest

Mailer, Norman [1986] *Budapesti falfirkák*. Műcsarnok, Budapest, 104.

McCormick, Carlo [2013] *City as Canvas: New York City Graffiti From the Martin Wong Collection*. Skira Rizzoli, Milan, 102.

Merleau-Ponty, Maurice [2012] *Az észlelés fenomenológiája*. L'Hartmann és Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 351.

Moyes, Holley [2013] *Sacred darkness: a global prespective on the ritual use of caves*. Boulder: University Press of Colorado, Colorado

Mitchell, W. J. T. [1994] *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago

Reckwitz, Andreas [2017] *Society of Singularities*. Polity, Cambridge, 143-150.

Ricoeur, Paul [1990] *Time and Narrative*. University of Chicago Press, Chicago

Sartre, Jean-Paul [2006] *Lét és semmi*. SZTE. Filozófia Tanszék és a L'Harmattan, Szeged, 148.

Sartre, Jean-Paul [2006] *Lét és semmi*. SZTE. Filozófia Tanszék és a L'Harmattan, Szeged, 190.

Sonkoly Gulya [2016] *A kulturális örökség történeti értelmezései*. MTA II. Filozófiai és Történettudományok Osztálya, Budapest, 58.

Stallabrass, Julian [2004] *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford University Press, Oxford

Stewart, Jack [2009] *New York City Mass Transit Art of the 1970s*. Melcher Media/Abrams, New York

Tallár Ferenc [2015] *Az áramlások terében*. Liget Műhely, Budapest, 56.

Tallár Ferenc [2015] *Az áramlások terében*. Liget Műhely, Budapest, 64.

Tayler, Patrick Nicolas [2023] *Testutópiák, A kortárs emberábrázolás felvetései*. DLA-értekezés, Pécs, 44.

Vandewalle, Johan [1996] *The World of Graffiti Writing: A Socio-Anthropological Approach Graffiti Lives*. XYZ Publishing, Brussels

Szöveggyűjteményben megjelent írások

Galli Velho, Adriana [2016] *Banksy's Dismaland: A brief analysis of emotions through design* In: Celebration & Contemplation, 10th International Conference on Design & Emotion. Amsterdam, 534-540.

Merrills, Adrew [2009] *The Origins of 'Vandalism'*. In: International Journal of the Classical Tradition, 16.2. Springer, New York, 157-180.

Bacsó Béla [2022] *Esztétika Adorno mentén és után*. In: *Interpretáció és esztétika*. Áron Kiadó, Budapest 115-116.

Bagi Zsolt [2014] *Az esztétika szerepe ma. Kritikai kultúra, tömegkultúra, kultúripar*. In: Kritikai elméletek: *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, Pécs, 27-37.

Foucault, Michel [1999] *Eltérő terekről*. In: *Nyelv a végtelenhez*. Tanulmányok, előadások, beszélgetések. Latinbetűk, Debrecen, 147.

Jánó Mihály [2013] „*Hic fuit ...*” *Graffitik vagy bekarcolt feliratok a szentek középkori falképein*. Egyetemi Műhely Kiadó. Bolyai Társaság, Kolozsvár, 233-241.

Keskeny András [2023] *Adalékok a posztművészet problémájához*. Ligetműhelye, Budapest

Kicsák Lóránt [2003] „*Archeológia és genealógia*” és a történelem. In: Pro Philosophia Füzetek, Pro Scientia Humana Vesprimiensi Alapítvány, Veszprém, 19.

Folyóiratban megjelent írások

Berger, Lee Rogers [2015] *Homo naledi, a new species of the genus Homo from the Dinaledi Chamber, South Africa*. In: Sep 10, 2015, eLife Sciences Publications, Cambridge

Danyi Róbert [2005] *A tulajdonnevek kettősége. Kripke a tulajdonnevek jelentéséről*. In: Filozófiai Szemle 2005/1–2. MTA Filozófiai Bizottságának, Budapest, 1–34.

Dunai Tamás [2016] *Önelbeszélések a médiatérben*. In: XI. évf. 2. szám Me.dok, Miskolc

Dwivedi, Yogesh K. [2018] *Social Media: The Good, the Bad, and the Ugly*. In: Journal of Avian Medicine and Surgery Vol. 33, No. 1. Association of Avian Veterinarians, Jacksonville, 89-92.

Dyomin, Mykola és Ivashko, Oleksandr [2020] *STREET ART: AN ARTISTIC MESSAGE IN THE MODERN URBAN ENVIRONMENT*. In: Art Inquiry. Recherches sur les arts 2020, vol. XXII. Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, Łódź, 221-228.

Gáspár Gabriella [2022] *A graffiti annektálása*. In: Évf. 8. szám 1. (2022): Acta Sociologica - Pécsi Szociológiai Szemle, Pécs

Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió [2017] *A gőzgép mint metaforagyár*. In: 2017.12.17. Balkon, Budapest

Kovács János [2010] *Putnam és a szemantikai externalizmus*. In: X. 1., Különbség, Szeged, 7.

Tengelyi László [1998] *Élettörténet és önazonosság*. In: 10. évf. 4. sz, Holmi, Budapest 527.

Turner, Fred [2018] *A hálózatok diadala*. In: Fordulat, 23. Budapest

Révész Emese [2017] *Mikor, kitől jön üzenet*. In: LXI. évfolyam, Élet és Irodalom, Budapest, 16.

Szentpéteri Márton [2020] *A művészet visszatérése*, In: 2020/3. Helikon, Budapest, 317-331.

Oline előadások

Csuka Botond [2021] *Esztétikai modellek a 18. századi brit természeteszétikában*.

www.youtube.com/watch?v=Q-DKr5t26A4 (utolsó hozzáférés: 2023 04. 27.)

Dokumentumfilmek

Orlowski, Jeff [2020] *The Social Dilemma*. Netflix, Los Gatos

Silver, Tony [1983] *StyleWars*. PBS, Crystal City

Banksy [2010] *Exit Throught the Gift Shop*. Alliance Entertainment, Sunrise

Internet

Belting, Hans [2008] *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, Apertúra, 2008.

www.apertura.hu webcím: <https://www.apertura.hu/2008/osz/belting/> 6. (utolsó hozzáférés 2024. 05. 12.)

Borbély András [2018] *Feszabadítás Most!* <https://ujszem.org/2018/08/21/feszabaditas-most/>
(utolsó hozzáférés: 2024. 06. 23.)

Derecskei Anita [2009] *Figyelem! Gazdaságtan.* 297. <https://core.ac.uk/download/pdf/6504621.pdf>
(utolsó hozzáférés: 2024. 06. 18.)

Croin, Ms. J.R. [2003] *The CoBrA movement (1948 – 1951)* <http://henrietteidingemans.nl/artacquire/media/cobra.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 03.)

Csuka Botond [2019] *Providenciális érzékenység: A brit felvilágosodás esztétikájáról.* [https://www.academia.edu/45439961/Providenci%C3%A1lis_%C3%A9rz%C3%A9kenys%C3%A9g_A_brit_felvil%C3%A1gosod%C3%A1s_eszt%C3%A9tik%C3%A1j%C3%A1r%C3%B3l?f_r=23503,](https://www.academia.edu/45439961/Providenci%C3%A1lis_%C3%A9rz%C3%A9kenys%C3%A9g_A_brit_felvil%C3%A1gosod%C3%A1s_eszt%C3%A9tik%C3%A1j%C3%A1r%C3%B3l?f_r=23503)
(utolsó hozzáférés 2024. 05. 14.)

Glynn-Farrell, Emily [2020] *Art in Flux-Banksy, the West Bank Barrier, and Art as Activism.* 15.
[h t t p s : / / w w w . a c a d e m i a . e d u / 29882237/Art_in_Flux_Banksy_the_West_Bank_Barrier_and_Art_as_Activism_Undergraduate_Thesis_](https://www.academia.edu/29882237/Art_in_Flux_Banksy_the_West_Bank_Barrier_and_Art_as_Activism_Undergraduate_Thesis) (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 18.)

Kiss Hedvig [2021] *A problémás internet – okostelefon- és közmédia-használat jellegzetességei, projektív és rizikótényezők a fiatalok körében.* https://www.researchgate.net/publication/352560606_A_PROBLEMAS_INTERNET-OKOSTELEFON-ES_KOZOSSEGIMEDIA-HASZNALAT_JELLEGZETESSEGEI_PROTEKTIV_ES_RIZIKOTENYEZOI_FIATALOK_KOREBEN_PhD-ertekezes_tezisei

Horváth László [2024] *A mesterséges intelligencia lehetőségei és kihívásai a pedagógiai tervezés folyamatában.* <https://akjournals.com/view/journals/2063/33/1/article-p34.xml> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 18.)

Kállay Géza [2007] *Nevek és névmások.* https://epa.oszk.hu/01300/01348/00065/07_11_02.html
(utolsó hozzáférés 2024. 05. 14.)

Kis Lajos András [2007] *A név hatalma*, <https://ligetmuhely.com/liget/a-nev-hatalma/> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 04.)

Lebenskunst, Mauerkunst [2007] *An Anlysis of the Art on the Berlin Wall*. <https://core.ac.uk/download/pdf/148354145.pdf> 33. (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 23.)

L Hughes, Melissa [2009] *Street Art & Graffiti Art: Developing an Understanding*.
https://www.researchgate.net/publication/265100684_Street_Art_Graffiti_Art_Developing_an_Understanding (2024. 05. 12.)

Novak, Maximilian [2021] *The Glass-Window and Bog-House Miscellany By Hurlo-Thrumbo*.
<https://www.exclassics.com/hurlo/hurlo.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 04. 05.)

Seregi Tamás [2016] *A művészeti és az esztétikai szféra különválása a 19. században* <http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-muveszeti-es-az-esztetikai-szfera-kulonvalasa-a-19-szazadban/>
(utolsó hozzáférés 2024. 06. 23.)

Polyák Levente [2010] *Tűzfalak és foghíjtelkek, avagy a városi átmenet lelkiállapotai*. <https://polyaklevente.net/wp-content/uploads/2010/10/Tuzfalak-es-foghijtelkek.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 04.)

Stanley, Elizabeth [2013] *Graffiti as Resistance: Exploring the Subversive Potential of Art in Prison Spaces*.
https://www.researchgate.net/publication/352299702_FROM_STREET_ART_TO_MURALS_INO's_SUBVERSIVE_INTERVENTIONS_IN_URBAN_SPACES (utolsó hozzáférés 2024. 06. 23.)

Vécsei Zoltán [2005] *A deskriptív névadás nyitott kérdései*. <https://epa.oszk.hu/00100/00186/00020/pdf/vecsey.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 15.)

Vilém, Flusser [1994] *Falak*, <https://ligetmuhely.com/liget/falak/> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 18.)

Young, Alison [2010] *Street Art, Sweet Art: Reclaiming the 'Public' in Public Place*, <https://www3.nd.edu/~jsherry/pdf/2010/Street%20Art.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 06.13.)

<https://www.tiktok.com/@sexsdreams>, (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

<https://www.facebook.com/budapestteglai>, (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

<https://www.instagram.com/reel/C7mXc3eO4N4/?igsh=MzRIODBiNWFIZA==> (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

https://www.instagram.com/reel/CQ_xEKnJIBw/?igsh=MzRIODBiNWFIZA== (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

http://www.eperjesi.hu/other_activity/firkak-a-padon-online-dokumentacio?id=35&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAARlYpDdORB_rUVcbxJZas8gtoLCIsio_wkwFi3omiFGYsBZeyqQFDK5ZIy8_aem_AV2yuWmN6F7DfKtOMQk5qf9j3kCyLPD9pDYm-iPX9JUvtt6IoX_jlY9mo5h37Y6nnfSF4vqURPICuiIyqt2QfW7L (utolsó hozzáférés: 2024. 06. 12.)

11. Képjegyzék

1. kép orosz katonák firkálnak a Reichstag ostroma után (1945)

forrás: <https://www.rferl.org/a/the-graffiti-of-history-from-the-red-army-in-the-reichstag-to-the-taliban-in-afghanistan/30138190.html> (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

2. kép: nyugat-berlini civilek a berlini falnál (1988)

forrás: <https://medium.com/timeline/berlin-wall-photos-graffiti-bc62b7cccf62> (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

3. kép: az East Side Gallery Berlin falrészlete

forrás: <https://www.intellinews.com/30-years-of-transition-corruption-racism-and-intolerance-in-bulgaria-170837/> (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

4. kép: A 1UP csoport Athén partjainál

forrás: <https://www.facebook.com/1UPCREWOFFICIAL/posts/mediterranean-sky-onaboat-theship-mediterraneansky-athens-greece-allcolorsarebea/2350861201805305/> (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

5. kép: Brunswick Monogrammist – Bordélyházi jelenet (1540 körül)

forrás: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brunswick_Monogrammist_-_Brothel_scene.jpg

6. kép: Banksy munkája plexi védelemmel (Brighton)

forrás: <https://www.alamy.com/stock-photo/two-policemen-kissing.html?sortBy=relevant> (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

7. kép: Általános iskolai vakáció feliratok , forrás: saját fotó

8. kép: Kihelyezett toll körüli firkák egy pénzváltóban, forrás: saját fotó

9. kép: Katharina Grosse helyspecifikus festése (Chinati Foundation)

forrás: https://www.katharinagrosse.com/works/1999_4009 (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

10. kép: Ricardo Passaporte, Inside Sports, 2018, Acrylic airbrush, vászon, forrás: <https://artviewer.org/ricardo-passaporte-at-ruttkowski68/> (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

11. kép: @bondoso_bandido, Nokia, 2023, airbrush, vászon

forrás: Instagram: @bondoso_bandido (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

12. kép: Újra festett szerelvény (Berlin)

forrás: Instagram: @graffiti.trains_hh (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

13. kép: @prelliproduction: tehervonatra applikált láthatósági mellény

forrás: Instagram: @prelliproduction (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

14. kép: @home.87: Naturalisztikus vonat festés

forrás: Instagram: @home.87 (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

15. kép: Kidult akciók és Mark Jacobs polók

forrás: <https://www.designspiration.com/save/20449182683031/> (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

16. kép: budapesti téglafal a Budapest téglái Facebook csoportból

forrás: <https://www.facebook.com/budapestteglai/photos/pb.100077597312506.-2207520000/997806777603154/?type=3> (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

17. kép: @biscosmith és az Arquitectonica építésziroda épület koncepciója (2024, Miami)

forrás: Instagram: @biscosmith (utolsó hozzáférés: 2024 05.12.)

12. Szakmai önéletrajz

Tanulmányok:

2019 – 2025, Pécsi Tudományegyetem, DLA (Doktor várományos), Pécs

2009 – 2016, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Szobrász szak, Budapest

Oktatói Gyakorlat:

2023, Mome, Vendég oktató, Publicart és társadalmilag elkötelezett művészet témakörben

2023, PTE, kurzusvezető, Publicart és társadalmilag elkötelezett művészet témakörben

2020, PTE, Pedagógiai gyakorlat, Publicart és társadalmilag elkötelezett művészet témakörben

Válogatott Kiállítások:

2024, Glitter Now, Tokaj Art and Wine, Budapest (soron következik)

2023, Street Art Museum Zanzibar, Zanzibar 2023, Love at First Sight, Mozaic Restaurant, Zanzibar 2023, Biomorph Conections, Lengyel Intézet, Budapest 2023, Art and Antique, Bálna, Budapest

2023, It's Fine, Carbon Art Space, Budapest

2023, Hot Goods (Feat. Németh Dávid), Resident Art, Budapest

2022, Kisebb Világok, Ludwig Museum, Budapest

2022, Mega Kóró, Public Art Installation, Debrecen

2022, Válogatás az Amadeus Alapítvány Kortás Gyűjteményéből, Víziváros Gallery, Budapest

2022, Public Art Ferencváros, Public Art Installation, Markosovszky square, Budapest

2022, Én itt vagyok Te ott vagy, Turbina, Budapest

2021, Kóró Installation, Ubikekletic Festival, Felsőtrákány

2021, Freestyle Abstraction, Artibusz365 Pop-up Store, Budapest

2021, Nem titok, csak nem mondták el senkinek, The Garden Studio, Budapest

2020, Art Market, (With: White Concepts Gallery, Berlin), Budapest

2020, Moon Garden, Ady25 Gallery, Budapest

2020, Egzisztencia, Fuga, Budapest

2019, Dla Intro7, Nádor Gallery, Pécs

2019, Circulator, Art Capital, Bizottság Liget, Szentendre

2019, Ukiyo-e hatás - a lebegő világ képe, Duna Museum, Esztergom

2019, Lelkem Virágai, Víztorony, Budapest

2019, Osztott Figyelem, Molnár Ani Gallery, Budapest

2018, 100 Visszaautasíthatatlan Ajánlat, Pince, Budapest

2018, Sudden Death of Hero1, Kubik Art Space, Budapest

2018, Sudden Death of Hero2, Galeria Promocyjna, Warsaw

2018, Photobook Fair, The Old Truman Brewery, (With: Mama Photo books), London

2018, Static, Mke, Aula, Budapest

2018, Mentőmellény, M21 Gallery, Pécs

2018, Derkó 2018, Kunsthalle, Budapest

2018, Fkse Szalon, Mke, Barcsay Hall, Budapest

2018, I'm sorry W.S.& P. Öcsi Hybrid Art Space, Budapest

2017, Mélyvíz, M21 Gallery, Pécs
2017, Vienna Photobook Festival (With: Mama Photo Books), Vienna
2017, Derkó 2017, Kunsthalle, Budapest
2016, Diversity Of Voices, Essl Museum, Vienna,

Díjak/Ösztöndíjak:

2023, Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj
2023, Új Nemzeti Kiválóság Program 2022/23
2022, Public Art Ferencváros, 1. Díj
2019, Art Capital 2019, Public Art 1. Díj
2018, Derkovits Gyula Ösztöndíj
2017, Derkovits Gyula Ösztöndíj
2015, Essl Art Award Cee Collectors Invitation
2015, Art Of Freedom VI Kategória 1. Díj
2014, Corvinus 2014 Szobor Terv Pályázat 1. Díj
2014, Amadeus Alkotóházi Tagság
2014, Chimera Art Award, Public Choice Prize
2013, Köztársasági Ösztöndíj
2013, Fundamenta – Amadeus Alkotói Ösztöndíj
2013, Szabó Dezső Ösztöndíj (VízPart Művészet Alapítvány)
2010, Barcsay Díj

Publikációk:

Nyomtatásban:

2023, Zanzibar Originals, Art Book Series (Zanzibar)
2022, Zanzibar Originals, Art Book
2022, Two Years With Flowers, Art Book
2019, Ukiyo-e hatás - A lebegő világ képe, catalogue
2018, Hamu és Gyémánt, 2018/01
2017, Artlokátor, Issue 3. Interview
2016, Balkon, Issue 01 Diversity of Voices

Online:

<https://www.octogon.hu/design/az-erzeki-ember-balvanya/>

<https://kultura.hu/ferencvaros-pokdarurol-logo-viragszornye-a-koro-felho/>
<https://f21.hu/kepzmuveszet/agyhuzas-novenyek-interju-gwizdala/>
<https://www.ujmuveszet.hu/2019/11/intro-vii/> https://artlocatormagazine.hu/acelszobroktol-afilctoll_rajzokig-gwizdala-dariusz-interju/
https://papageno.hu/featured/2019/07/pszeudo-magazinok-es-egy-fenyegeto-fureszalomszerukepek-a_szentendre-foposta-elott/
<https://kultura.hu/a-viragrendezes-a-szinpadiassagba-a-szobraszat-a-boxringbelok%E2%88%92-gwizdala-dariusz-kepzmuvessel-beszeltunk/>
<https://hamuesgyemant.hu/kiemlekedo-kortars-muveszek-vol-3-gwizdala-dariusz>
<http://solarpunkmagyarul.blogspot.com/2020/08/villam-interju-gwizdala-dariusszal.html>
<https://onzone.hu/articles/beszamolas/moongarden.php>
https://www.ujmuveszet.hu/2015/02/draga_egyetlen-cimborak-kikapcsolodnak-2/
<https://onzone.hu/articles/interju/gwizdala-dariusz.php>
<https://www.artmagazin.hu/archive/4484> Publikációk