

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Imre Sándor

A modern graffiti kiterjedései

Plurális rétegek a nyilvánosság terében

DLA értekezés

Témavezető: Somody Péter, DLA, habil, egyetemi tanár

2023

Tartalomjegyzék

Prológus	3
1. A graffiti mint kulturális referencia	
1.1. Transzkulturáció a keleti régióban	10
1.2. A dolgok vizuális természete	13
1.3. Kulisszák között	15
1.4. A posztmodern tér pluralizmusa	16
2. A modern graffiti	
2.1. Az urbánus folklór többszáma	19
2.2. Városi stratégia	21
3. Hatalom és kommunikáció	
3.1. Önkényes tartalomelhelyezés	24
3.2. Bennfentesek nyilvánossága	28
4. Graffiti movement	
4.1. Felnövéstörténet – mozgalom gyerekcipőben	31
4.2. Célzott deviancia	34
4.3. Olvasható íráskép	36
4.4. A háborús retorika	40
5. Az identitáskeresés objektivációi	
5.1. Területmegjelölés	43
5.1.1. A stílus mint tartalom	46
5.1.2. A stílus mint idézet	49
5.1.3. Stílus mozgásban	51
5.2. Mediális terjeszkedés – művészek birtokában	53
5.3. Kötődés – youth culture, vagy szubkultúra	58
5.4. Az identitás krízise	64
5.5. Taktika, törvény és szankciók	67
5.6. Legálfal	71
6. Posztgraffiti	
6.1. Posztgraffiti	73
6.1.1. A graffiti karrier: akik bent maradtak	75
6.1.2. A graffiti karrier: kurzusok között	78
6.1.3. A pop kapcsolat	79
6.2. Kulisszák harca	83
6.3. A szerző és kritikája	85
6.4. A termelés szolgálatában	95
6.5. Elhagyatott helyeken	100
Epilógus	107
Köszönetnyilvánítás	109
Szakmai életrajz	110
Irodalomjegyzék	113
Internetes irodalom jegyzéke	122

„Ha olyan helyen nősz fel, ahol nincsenek metrókocsik, valami mást kell találnod, amit összefesthetsz.”

(Banksy)

Prológus

Kinéztem a helyszínt, távol a pezsgő belvárostól, de mégse túl messze, pont olyan távolságba, ahova egy festékszórókkal megpakolt hátizsákkal a hátamon, kerékpárral is eljutok.¹ Akad még ilyen elhagyatott épület a város vonzaskörzetében, a legtöbbet bejártam már, itt lehorgonyoztam. Úgy járok ide, ahogy a művészek a műterembe, a sportolók edzésre vagy a zenészek a próbatermükbe.

Gyerekkorom óta ugyanaz a különös izgalmi állapot fog el, ha egy nem ellenőrzött, magára hagyott épített térbe lépek. Vonzanak ezek a helyek, szívesen lépek kapcsolatba általuk a közelmúlttal. Ilyenkor helytörténeti tények és egyéni sorsok keverednek a fantáziám által kreált narratívában, olyan lehetséges forgatókönyvekben, amiken uralkodni tudok. Bármikor kedvemre megváltoztathatom, hiszen nincs referencia, nincs közönség, nem kell megfelelnem idegen tekintetek ítéleteinek, csak hagyom, hogy kalandozzon az elmém, irányítsa ez az inspiratív tér.

Régen kezdődött, ma is tart. Gyakran hívom elő az elvonulás gesztusát, de vajon miért nem a végtelen mezők és a hűvös erdők csendjét választom? Miért nem a műterem magányába burkolózom? Ez a döntés nem is a sajátom? Honnan fakadhat művészeti programom alapvetése és miért érzem úgy, hogy nem előre megfontoltan cselekszem, amikor egyszer csak alkotótérként tekintek ezekre az omladozó falak által határolt terekre? A válaszáért megpróbálom visszakeresni emlékeimben korábbi cselekedeteim hasonló gesztusát.

Gyermekkorom kíváncsisága, a hozzám hasonlóan kalandra vágyó barátok társasága, a határok kitapogatásának szándéka gyakran sodort a város periferiáján rejtőző lakatlan épületekbe, a romos kerítések mögötti gazos telkekre. A lakótelepi blokkok lépcsőházainak gazdátlansága, a pingpongasztalok, amelyek körül soha életemben nem láttam pingpongozókat

¹ A 2015–2018 között, a *Blank Cube* című munkám Pécs határában készült egy elhagyott épületben, aminek falait graffittikkal, rajzokkal és egyéb grafikai jelekkel láttam el, egy többszintes nyitott, ám privát kiállítóteret hozva létre ezzel. A falra festett munkák helyspecifikusak, gyakran kollaborálnak már ott talált rajzokkal, nyomokkal, de keletkezésük óta mások is belekarcoltak, ráfestettek, vagy egyszerűen az épület falai a természet külső behatásai miatt károsodtak. A kapott és kisajátított tér egyben értelmezhető, kis részben kifelé – az utcafrontra – is kommunikál egyszerű feliratával.

és a betontömbök adta érdekes negatív terek vettek körbe, adták a cseperedő énem mindennapi vizuális környezetét. Kamaszkorunk mindennapi találkahelye a valaha a városközpontban álló, de '89-ben ledöntött Lenin-szobor évekig megmaradt talapzata körül alakult ki. Amíg nem rendezték és gondolták újra ezt az átmeneti teret,² a városi gyerekek belakták, saját képükre alakították, így lett az a tér a gördeszkázás és az ücsörgés tere,³ az intézményi keretből való napi kilépés, az urbánus lét szabályainak próbája. Iskola után mindig más útvonalon sétáltam haza, amire a városi környezet számtalan variációt biztosított, ez a kalandozás jelentette az otthon védelme és egyben kontrollja alóli felszabadulást. Helyekhez és nem-helyekhez társultak cselekvéseim. Ha a lift, vagy a lépcsőház falára firkáltam valamit, vagy az ifjúsági központ hatalmas épületének elzárt területein bolyongtam, és akkor is, amikor az iskolaudvar trafóháza körül közösen saját játékszabályokat és játéktérteret alkottunk az osztálytársaimmal, az mindig az épített térhez igazított gondolatból fakadt.

Tovább megyek. A biztonságot jelentő családi otthonunk egy debreceni lakótelep négyszobás panellakása volt a negyedik emeleten, ahol – bár bátyámmal közös szobán osztottunk – minden helységnek meg volt a közös és az elszeparált funkciója is. A kis elhatárolt helységek funkcionalitásuk szerint voltak berendezve, szobánként eltérő atmoszférákhoz eltérő gondolatok és szokások társultak. Ha otthon volt a család, közösen vagy elvonulva, békésen tettük a dolgunkat, ha egyedül vagy a testvéremmel voltam délután, egészen másképp funkcionáltak a lakás terei. Olyankor a szigorúan elválasztott szobák összenyíltak, hangokkal és mozgással, a nagy ablakokon keresztül a lakáson kívülre irányuló kommunikációval foglaltuk el helyünket a betonfalak által határolt belső térben.

Az emberek számára a tér nem eleve adott, hanem a helyek közötti határvonás következménye.⁴ A határok nélküli lezáratlan távlatok szinte felfoghatatlanok, a végtelen pedig elképzelhetetlen és bizonytalan, igazán biztonságban a falak között érezzük magunkat, ahol a határok beláthatók, önmagunk megszokott léptéke szerint érzékelhetünk, tarthatjuk az egyensúlyt, különbséget tehetünk kint és bent között. Kint az ismeretlen, bent az elfoglalt tér. Kint a természet, vagy a város szabályai uralkodnak, bent a saját képre alakítható rendszerben létezhetünk.

² Egészen 2004-ig állt omladozó formájában a város egyik központi terén.

³ Antal Balázs Eszmecsere című 2008-as public art projektjében darabokra szedte, majd dokumentumok, emlékek, személyes beszámolók és saját tapasztalatok alapján 'helyet' gyúrt Debrecen kalandos életű belvárosi teréből. A projektnek része volt egy megidézett motívum, a tornacipők elérhetetlen magasságú vezetékre lógatása, ami egy Brooklynból szivárgó kérdéses jelentésű szokás – a legvalószínűbb, hogy területmegjelölés eszköze, de drogvásárlási lehetőséget is jelölhet, valamint egy fiatal élet kioltásának a szimbóluma is lehet – megidézése volt.

⁴ Heidegger, Martin, „Építés, lak(oz)ás, gondolkodás”, in Schneller István (szerk.) *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Budapest, Librarius, 2002. 257–270. o.

A Pécs határában álló 'Áper' tüzerlaktanyába⁵ lépve⁶ először mégis baljós érzetek támadnak. A nagy és hűvös épületkomplexum romos tereit kötörmelék és üvegszilánkok lepik el. Gaz, bokrok, kisebb fák, madarak és kóbor állatok – egyszer egy őz nézett szembe velem – nyomai a gazdátlanság következményeként vannak jelen. Az eldobált szeméthalmok, a felfordulás, kisebb-nagyobb firák a valaha itt járt ember jelenlétét is megidéznek. Ez a tér egyszerre a kint és a bent, egyszerre átmeneti és ugyanakkor nagyon is birtokolható, egyszerre a múlt, a jelen és a jövő is.

Az egymásból nyíló helységeket óvatos, tapogatózó léptekkel bejárva, egyedüllétemről meggyőződve lassan megérkezem a tér által keltett atmoszférába. Az urbex⁷ turisták felfedező, izgalmi állapota többszöri térbejárás után alábbhagy, és a kisajátítás mozzanata kezd foglalkoztatni. A jelölés, a nyomhagyás, a birtokbavétel, azaz az alkotási gyakorlat, ami képzőművészként a mindennapjaim része. Hozom magammal a környezetemmel való kapcsolatom alapvetéseit, a biztonságos kapaszkodókat, amiktől, mint egy rég látott ismerőst, úgy üdvözlöm ezt a rejtélyes ismeretlent.

A fal elválaszt, a szűkebb, vagy tágabb valós terem elhatárolójaként, a fenti védelmet biztosító plafon tartópilléreként és a talajra nehézkedő stabil elemként vesz körbe biztonságot adó zárt kompozícióban. Ezek a falak is hordozzák a történelmet, még ha nem is kaptak olyan főszerepet, mint a berlini vagy a kínai nagy fal. Nem tartozik hozzá szakralitás, vallási szentség, sincs hozzárendelve, mint a jeruzsálemi Siratófalhoz, a volt laktanya harmadik emeletének választófalai most a funkcionalitás megtestesítői. Ezen túl már csak rajtam múlik, hogy milyen

⁵ A Zrínyi Miklós tüzerdandár (A/1) laktanyát 2004-ben zárták be véglegesen. Az egy évig tartó kiürítést követően a laktanyát megvásárolta a város, majd 2007-ben eladásra kínálta az épületek helyi védettségének megszüntetésével. 2008-ban egy spanyol befektetőcég a területen egy kisebb városrész megalkotásának szándékával megvásárolta, majd elkezdte az épületek ledózerolását, de a munkálatok akadoztak és az épületek is állnak a mai napig.

A komplexum legnagyobb, legénységi szárnyának épületén műemlékek is megtalálhatók voltak – a katona, a bányász, a földműves és a fiatal munkás szobrai az ötvenes években Jálics Ernő, Ispánki József és Fekete Géza készítették el – amiket én már nem láthattam az épülettel való kapcsolódásom idején, mert 2010-ben elszállították. <https://www.pecsma.hu/abszolot-pecs/a-hanyattartott-soru-pecsi-laktanya-a-legendas-aper/> 2022.11.30.

⁶ A pécsi elhagyatott laktanyában készült el diplomamunkám, amelyben ezt a teret egy privát kiállítóterként használok. A laktanya négyszintes volt irodaépülete első belépésemkor viszonylag érintetlen volt. Minden bútor és nyílászáró el lett távolítva, csak törmelék és leégett falak fogadtak. A meglepően letisztult és átlátható térszerkezet inspirált az épület kisajátítására és egy privát pszeudó galéria megalkotására. A projekt sosem lett véglegesítve, de több mint három évig készült. A minimalista festmények a falakra készültek, helyspecifikusságuk a graffiti irányába sodorta műfajukat, a fehér térbe illesztésük viszont a képi értelmezés lehetőségével dolgoztatott. Itt csiszolódott a projekt fő iránya és címe is. A „white cube” az intézményrendszer adta lehetőségek kifordításából származik, ahol a szavakkal való játékot grafikai jellel alakítom és szimbólumként alkalmazom a falakon.

⁷ urban explorer – a városi felfedező nagy népszerűségnek örvendő tevékenysége. Elhagyatott helyekre bejutni, kalandozni a falai között, fotódokumentációkat, vagy művészi fotókat készíteni, de semmilyen beavatkozást nem tenni. A sportként megélt tevékenység az utóbbi években rendkívüli népszerűségnek örvend, zárt online fórumokon osztják meg egymással tapasztalataikat a résztvevők, a helyek megtalálását, útvonalak feltérképezését épp úgy a kihívás részének tekintik, mint a gyakran zárt és őrzött területekre való illegális bejutást.

gondolatokat társítok hozzájuk, milyen viszonyba kerülök velük azon a rengeteg szimbolikus értelmezési pályán túl, amivel a fal fogalmát már felruházta az emberiség.⁸

Itt megállhatnék, de hívogat a tiszta, üres felület, hisz nem csak megidézni és megörökíteni jöttem ide, nem csak a tiltott határátlépés izgat az elhagyatott épületbe bejutáskor. Helyet keresek az objektivációimhoz.



1. kép: graffiti és a *White Cube* az elhagyott Áper laktanyában, fotó: Horváth Gábor
2. kép: Az Áper laktanya irodaépület belső falfeliratai az épületen kívülre is kommunikálnak. Meglepetésemre Trembecki Péter *Victory* című fotósorozatán az épület ebből a nézetből tűnt fel. fotó: Trembeczki Péter⁹

Az alkotói függőségem hozott ide, a létrehozás öröme, maga a tevékenység. Nem érzem, hogy a falra festett műveimhez mint tárgyakhoz bármi is kötne, sokkal szorosabban kötődnek a falhoz, a térhez, fontosabb, hogy egy belső teret képezzenek, egy szimbolikus lenyomatai legyenek az itt töltött időmnek. Maradnak is ebben a térben, nem akarom tulajdonomnak tekinteni őket, nem zavar, sőt örömmel tölt el, ha mások, akik utánam ott találják, kapcsolatot létesítenek velük, és bármilyen reakcióval illetik őket. Ezek a falra festett motívumok ugyanis nem önálló képek, csak kompozíciós alkotóelemei annak, az ő relációik ott aktuálisan csak a térbeliségükben válik képpé. A falak és folyosók viszonya, a kompozícióba helyezett alkotóelemek a hozzájuk adott és belőlük elvett történetekkel, a város és az ország, az évszakok, a napszakok és az eltelt évek együttállása teremt egy képet, amit a nézők csak a helyszínen adott időben önmaguk speciális nézőpontjából érzékelhetnek.

⁸ Valóban ritkaság számba megy a fal anyagi, fizikai valójáról gondolkodni, szemben a szimbolikus értelmezésével. A tér statikusságát régen felváltották a dinamikusságát hangsúlyozó gondolatok, amelyben a fal leginkább a képzelet határát, a mozdulatlanságot testesíti meg, a legtöbbször negatív konnotációban jelenik meg.

⁹ <https://player.hu/napunk/trembeczki-peter-kepei-a-szetmallo-magyar-multrol> 2021.12.12.



3. kép: A 'Blank Cube galéria', fotó: Horváth Gábor
 4 - 5. kép: A 'Blank Cube galéria', fotó: Horváth Gábor

A falakon az omladozó vakolat, az elvágott csövek és kábelek között minták, szimbólumok, graffitik szerepelnek. Az első egység a fehér kocka vetületét fekete formaként, egy galéria léptékében, a falakon szemmagasságban ismételteti. Egy fehér falakkal határolt folyosó és az abból nyíló három helység egy kis múzeum érzetét kelti. A *white cube*¹⁰ szimbolikus kifordítása elevenedik meg a terekben, többféle nézetének ismételtetését egyetlen figurális stencilgraffiti

¹⁰ A *fehér kockát* mint a galériavilág szimbólumát gyakran előhívtam már streetart és grafikai munkáimban a tér tagolódásának, az intézményrendszer hermetikusságának automatizmusára való rávilágítás okán, de a fehér kocka sziluettjét, a térbeliség relativitásának grafikai kifejezéseként is alkalmazom „white cube series” című sorozatomban.

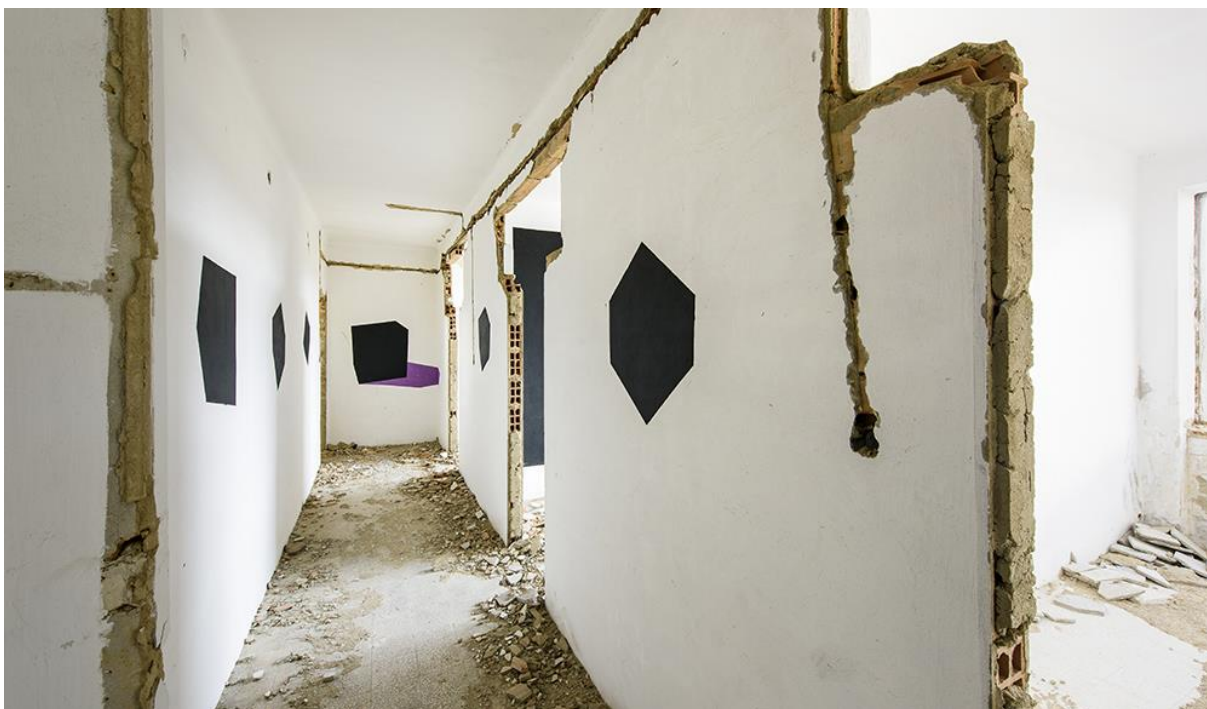
– ami egy 2016-os fotókiállítás megnyitóján történt terrorcselekmény elkövetőjét Mevlut Mert Altintas-t és földön fekvő áldozatát, az ankarai orosz nagykövet, Andrej Karlov holttestének médiareprezentációját ábrázolja – zárja le az utolsó helységben. A háromemeletes volt irodaépület mindhárom szintjén helyeztem el további falrajzokat, festményeket, szöveges tartalmakat, szándékos vizuális tartalmi összefüggéseket és véletlenszerűségeket, miközben felszabadítottam magam az új, irányított mondanivalóval rendelkező művek létrehozásának kényszere alól. Az aláírás nélküli falrajzok a korábban általam már használt motívumvilágból szemezgetnek, így az összképben nem tisztázott, hogy az alkotó egy személy, esetleg több, egymásra reflektáló művész dolgozott a térben, ezért a szerző megnevezésekor a Foucault által felvetett gondolatokat hívom segítségül.¹¹

Az én személyem joggal nevezhető-e meg szerzőként, ha minden elem és szerkezet már egy használatban levő kommunikációs folyamat része, én pedig annyit teszek, hogy egy térbe terelem őket. Azok a szimbólumrendszerek, nyelvi játékok és laza kézmozdulatokkal felvitt stílusba illeszthető rajzolatok, amiket megidézek, az én szüleményeim-e, és azért kerültek-e ezekre a falakra, mert valami nagyon fontos vitaindító gondolatot rejtenek. Nem lenne inkább érdemes eggyel hátrébb lépve a „transzdiszkurzív szerző”¹² kilétét felfedni, annak a nem egy személyben megnevezhető gondolatfolyamnak az eredetét feltárni, ami arra készítetett, hogy saját rendezésben és mozdulatokkal újratárgyaljam ügyét.

A látott, hallott és bármilyen úton inspiráló közegek, egyáltalán az alkotás motivációinak és formájának keretrendszere pontosan behatárolható esetemben. Graffitiket készítek akkor is, ha az nem nevezhető teljes valójában annak, sőt, akkor is graffitiket készítek, amikor csak a téren gondolkodom vagy a vázlatfüzetembe firkálgatok. Nem művészcsaládból származom, az alkotás gyakorlatát nem otthon sajátítottam el, abban a gyerekkorban, ami ebben az írásban nem véletlenül kap kiemelt szerepet. Nem is állítom, hogy Sol LeWitt munkái nyomán rajzolok falra axonometrikus kockákat programomban, pedig egyértelmű utalásnak tűnhetne ez a referencia. Mégis sokkal több közösséget érzek a helyi szubkulturális étellel és a multikulturális termékekkel, legyen az zenei vagy képi megjelenés. A környezetem vizuális kultúrájának befolyásolása iránti igény jóval erősebb bennem, mint egy önmagáért létező, zárt közegben folyó kommunikáció, ami ennek keretei közül nem tud és nem is akar kilépni.

¹¹ Foucault, Michel, „Mi a szerző?”, in *Bulletin de la Société Française de Philosophie* vol. LXIV, no. 3., 1969. 73–104. o.

¹² Uo.



6. kép: A 'Blank Cube galéria' az Áper laktanyában, fotó: Horváth Gábor



7 - 8. kép: falfestmények az Áper laktanyában, fotó: Horváth Gábor, saját

Nem tudok kiemelni legfőbb inspirációt egy személyben, hiszen a rétegződés és a mozgás, a részvétel késztet alkotásra, a közeg az egyéni teljesítménnyel szemben. Talán ez lehet az oka, hogy a graffitit mint környezeti hatást nevezem meg akkor, amikor el kell számolnom inspirációs forrásaimmal, és ez lehet az oka annak is, hogy ebben a – személyes hangvételű bejegyzéseket is tartalmazó – írásban a graffiti tereit, formáit és hatásrendszerét kutatom.

„...Intercity style express New York-tól Pestig...”

(Rask – Az idő urai)

1. A graffiti mint kulturális referencia

1.1. Transzkulturáció a keleti régióban

Írásomban megpróbálom körbejárni a *modern graffiti*¹³ útjain és elágazásain keresztül a nyilvánosságnak azon tereit, amelyekre rátévedt az elmúlt évtizedekben. Egyéni képzőművészeti gyakorlatom legnagyobb inspirációjának tekintvén a lokális pozíciókra gyakorolt transzkulturális hatások érdekelnek, egy olyan kép, amit az itt megidézett példákra és referenciákra átszűrve már rutinosan olvashatunk. A tömegkultúra vonzásába kerülő szellemi áramlatok vizualitása a huszadik század második felében kibontakozó és az új évezredet eddig uraló, szubkulturális eredetű, de szabadon felhasználható kifejezésmódon keresztül világosan bemutatatható.

A graffiti egy olyan nyelv, amit nem túl nehéz elsajátítani. A hozzá fűződő viszony lehet elutasító, lehet részleges, de nyakig is lehet merülni benne, attól függően, hogy befogadói, vagy alkotói szemmel tekintünk rá. Egy biztos, mindenki érintett a megítélésében, hiszen olyan erős vizualitással rendelkezik, olyan szorosan kötődik a közös tereinkhez, hogy túllép az önmagáról szóló belső diskurzuson, kikerülhetetlen nyilvánosságával betolakodik a látszólag elkülönülő szférákba is. Létezésével konfliktusokat generál és így lép túl jelentése a pusztán vizualitáson.

Személyes nézőpontom megtartásával igyekszem bemutatni a továbbiakban azokat a területeket, amelyeket analizálva párhuzamot fedeztem fel a saját munkáimmal. Azokat a sokszor ellentmondásos utakat, amik ajtókat nyitottak, hogy a popkultúra csarnokából a kortárs művészeti diskurzus vagy különböző társadalomtudományok felé, vagy akár az urbanisztika irányába tekinthessek, ezeknek összefüggéseit, egymásra gyakorolt hatásrendszerét vizsgálhassam. Alkalmat adott, hogy gondolkodhassak alkotói szándékom eredetén és megfogalmazzak olyan evidenciákat, amik korábban csak kimondatlan ködös gondolatokként voltak jelen. A szubjektivitáson túl lényeges, hogy a továbbiakban a graffiti kultúrát a posztmodern tér potenciális cselekvőiként próbálom megvilágítani, ahol párhuzamosan jelenik meg akár önmaga ellentétével, ahol az egymás mellett élő, plurális elrendeződés lehetővé teszi,

¹³ A modern graffiti kifejezést – bár nem tartom túl találónak – használom, hogy megkülönböztessem az általam tárgyalt szubkulturális irányzatot az általánosított graffiti formátumoktól.

hogy azonos formai jegyek mögött különböző tartalmak alakítsanak ki egymással diszkurzív viszonyt. Láttatva lesz a fogyasztói társadalom első számú kulturális termékeként és az ezzel szoros összefüggésben álló 'ifjúsági kultúra' élethosszig tartó meghosszabbításának beteljesüléseként, a politika és a gazdaság harcos fegyvereként, de a kortárs művészeti diszkurzus vizuális húzóágaként is.

A legbiztosabb, ha először saját élményeim felidézésén keresztül világítom meg, hogyan és mikor jelentkezett és mit hozott magával a kilencvenes évek Magyarországra ez az áramlat, és hogyan csapódott le bennem és kortársaimban akkor. Az utcaművészet reprezentációja nem a nagy művészegyéniségek munkásságán keresztül érkezett meg hozzám, hanem egy nagy csomagban, a képzőművészeti gyakorlat zárt közegén túlról. Filmek, videoklipek tettek vonzóvá számomra egy aurát, ami teljes valójában nem volt az, a média által bemutatott kép azonban olyan vizuális érzeteket társított hozzá, amik torzítottak a teljes valóságon, tulajdonképpen idealizálták azt.

Tizenkét éves voltam a vasfüggöny leomlásakor, az ezt követő kultúrsokk a kelet-magyarországi cívisvárosban pont a kultúraéhségem kezdeti állapotában ért. A globális popkultúra hirtelen jött zuhatagában élvezet volt elmerülni, hiszen más létező világokról – főleg az amerikai kontinensről érkezve – szereztünk tudomást, illesztettük képzeletünkbe, és vettük fel azokat a szokásokat, amiket nem a lokális hagyományokból építettünk, hanem – főleg vizuális úton – lemásoltuk mélyreható vizsgálat nélkül. Kelet Európából nyugatra nézni olyan volt, mintha a jövőbe néznénk – éreztük és talán ez a gondolat itt van velünk azóta is.¹⁴

Itt a személyes élménybeszámolóm közben észrevétlenül többes szám első személyre váltottam, ami arra hivatott utalni, hogy ez nem egy személyre szóló szubjektív élmény volt, hanem közösségi. A saját – és kortársaim, akikkel gyerekfejjel, mit sem sejtve csöppentünk a rendszerváltást követő évek kulturális kalamajkjába – érzeteink szerint is a fizikai falak lebontásával a „láthatatlan szellemi és mentális falak”¹⁵ akkor még nem tűntek el és jogosan sejthettük, hogy egy jó ideig eltart még felszámolásuk. Ez az érzés harminc évvel később talán még csak erősebb lett.

¹⁴ A nyugati művészeti diskurzusára nem ható keleteurópai inkompetenciát vezető nyugati kurátorok nevezték „second hand” jelenségnak, ami fájó pontot talált el a régió önbecsülésén. Több újrapozicionáló kísérlet is született kompenzációként, de ez a szemlélet ugyanolyan erősen – ha nem erősebben – jelen van a kelet-közép-európai kultúraszemléletben akár a művészet zárt rendszerét, akár a popkultúra működésének mindennapokra gyakorolt hatását nézzük. (András Edit 2009.)

¹⁵ András Edit, „Szellemi falak a valóságosak helyén”, in *Kulturális átöltözés – Művészet a szocializmus romjain*, Budapest, Argumentum, 2009. 13. o.

Nem olvasmányokon, a fogyasztói társadalomról szóló tartalmas elemzéseken keresztül készültünk fel a politikai és gazdasági rendszer megváltozásával járó globális kultúrába ékelődésre, koromnál és a magyarországi történelem friss változásaival járó ambivalens hallgatólag környezeti hatásoknál fogva a különböző társadalomelméleti fejtegetések is süket fülekre találtak, így a könnyedség és a látszólagos szabadság képével azonosítottuk a tömegkulturális tartalmakat. Így eshetett meg, hogy a kilencvenes évek elején Amerikában szárnyra kapó, komoly történelmi és kulturális összefüggéseket feltáró, leginkább afroamerikai eredetű hiphop kultúra szöveg alapú zenéje (rap)¹⁶ úgy lett kulturális identitásunk része, hogy még a nyelvet sem beszéltük folyékonyan. Úgy viseltük a külső jegyeit, és azonosultunk egy másik kultúrával, hogy arra teljes egészében csak sokkal később volt rálátásunk.¹⁷

Valóban esetlennek, sőt etikátlanságnak tűnhet a transzkulturáció¹⁸ így megélt folyamata, egyrészt az adott lokális kultúra háttérbe szorítása miatt, másrészt pedig egy idegen kultúra identitástartalmainak kioldása és külső jegyeinek átvétele okán. Ez a tünet a globális kultúraáramlásnak sajátja, hatásai világszerte érzékelhetők, ám ezzel együtt a természetes ellenreakciók – újra a saját identitásuk felé forduló kisközösségek – is organikus módon megjelennek. A kilencvenes évekbeli Magyarországra érkező nyugati kultúratermelés lendületére eleinte azonban nem jött helyi válasz. A kezdetben idealizált kulturális termékek a korábbi hiányérzetet tömegével tudták pótolni, és valóban: meglehetősen kevés a saját – ekkora zajban nehezen kihámozható helyi – kultúrára kíváncsi, viszonzó érdeklődést éltem meg azóta is.

A globális és a lokális kultúra régóta tartó kiegyenlítetlen küzdelme nem újkeletű. Hol felerősödik, hol alábbhagy egymásra gyakorolt hatásuk, de kétségbevonhatatlan, hogy ebben a felállásban a helyi értékek identitásképző ereje kerül nyomás alá. Nagy kérdés, hogy mennyi marad belőlük, és mik azok az irányított vagy ösztönös reakciók a társadalom részéről, amik ezen eltolódások kiegyensúlyozásán dolgoznak. Én azonban egyelőre maradok az egyszerű

¹⁶ A Public Enemy fekete öntudatra épülő, olykor politikailag uszító, militarista, a fehérek ellen hangoló szövegei ellenére szimbólumrendszerével, a zenéhez való hozzáállásával – samplek, repetitív alapok, médiazajok – korszakalkotó, egy életre meghatározta a zenei preferenciáimat.

¹⁷ A kilencvenes években születtek meg Magyarországon az első önazonos rap zenék. Egyszerű és ösztönös kifejezőmódja miatt nem zenészek, hanem a lakótelepi életet, az utca kultúrát élő alkotók nyúltak a műfajhoz. A budapesti PNC graffitis csapat a Firma, az Idő Urai rapegyüttes között sok átfedés van. A debreceni RH (Romlott Hazai) '98 óta szervez graffiti és hiphop partikat, határozta meg két évtizeden keresztül a város szubkulturális életét.

¹⁸ A kifejezés Fernando Ortiz kubai antropológus nevéhez köthető. Az akkulturáció (John W. Berry, 2013.) fogalmára épülő meghatározás azt a folyamatot jelöli, amikor egy társadalom megváltozik az új kulturális hagyományok és hiedelmek hatására. Ezek felülírják, vagy módosítják egy embercsoport meglévő kulturális gyakorlatát. Okozhatja a kulturális anyag elvesztését, egy másik kultúrából származó kulturális anyag megszerzését, vagy akár új kulturális anyag létrehozását a különböző kulturális elemek kombinálása következtében. http://real-d.mtak.hu/1266/1/dc_710_13_tezisek.pdf 2023.02.01.

megfigyelésnél, a tapasztalatok felidézésénél és azoknál a furcsa hibrid eredményeknél, amik a kettő találkozásából születtek. Van némi bája a félrehallásokból, félreértésekből fakadó új utaknak és irányzatoknak, integrációjuk számos esetben előremutató. Ahogy a nemzetközi pop-art művészeinek kollázsait Lakner László a hatvanas évek végén csak a nyugati magazinok képei alapján ismerhette meg, és nem fedezte fel bennük a readymade jelleget, ezért a látványvilágot fogta meg, és a pop hatásait leginkább beemelő magyar művészként rengeteg munkát fektetett részletesen megfestett kompozícióiba, és ahogyan Szikora Róbert nyelvi hiányosságok miatt nem tudta értelmezni az angol nyelvű popszámokban a *'shake it down'* kifejezést, és egy egész stílust nevezett el fonetikusán *'csikidám'*-nak, úgy ennyi idő távlatából azt láthatjuk, hogy különböző méretű és hatású kulturális irányok egymásra hatása frissítő is lehet, képes a helyi ízvilág egy sajátos eleggyé keveredni a kívülről érkező befolyásoltsággal.

1.2. A dolgok vizuális természete

Ahogyan a pop art korábban, úgy a graffiti is válasz nélkül érkezett meg Magyarországra. Nem félreértésből – a pop a fogyasztói társadalom önmaga működésére reflektáló ironikus válasz a magasművészet szféráiban – hanem a dolgok természetéből adódóan. Sosem lett honosítva, csak másolva, elsajátítva, holott – későbbi fejezetekben rátérek majd – helyi értékek mentén is csoportosítható idővel a graffiti, még ha egész mást is kell értenünk a röghöz kötöttségen ezesetben. Épp ezért nem is gyakran kívánok kitérni hazai változatokra, inkább tekintek rá a továbbiakban a globalizáció okozta szemléletváltozások felől, egyfajta megtestesítőjeként annak a folyamatnak, ahogy megtanultuk szemmel követni a „nagyképernyős” eseményeket, amik valójában a közvetlen környezetünkben ugyanúgy zajlanak.

Gyakran emlegetem identitásképző szerepét ezen túl is, de nem vonhatom ki abból a társadalmi környezetből, a tömegkultúra mediatizált légköréből, ami tulajdonképpen létrehozta és útjára engedte. A közvetítő csatorna képe előválogat, irányítja a figyelmet, amivel olyan részleteket tud kihasítani az érzékelésből, ami tulajdonképpen a felfedezés örömét csonkítja. Ezúttal sem ítéleksem, inkább tudomásul veszem, hogy az identitását kereső ifjúság a tömegben és nem önmaga individualitásában találja meg biztonságát, hiszen mi sem természetesebb ennél. A társadalomba illeszkedésnek ez a legjárhatóbb és elvárt útja. Az ellenszegülés retorziókkal, kivetettséggel jár, ezt az utat – a kijárt útról való szándékos letérést – ha választják is az ifjú nemzedékek, kiadni magukból már kevésbé tudják, és hogy ez így is maradjon, a fogyasztásra berendezkedett társadalmunk a mindent behálózó médiaeszközök közbenjárásával sokat tesz. Szakszerűen megtervezett képeken keresztül látjuk a világot, erre a

művészi kvalitásra törekszünk akkor, amikor gondolatainkat képekként közöljük, és ezt az igényt támasztjuk amikor informálódni akarunk, vagy csak közlésekre vágyunk, miközben a digitalizált és a valós tér közötti elmosódás egyre nagyobb.¹⁹ A vizuális technológiákon keresztül érkező, közvetítéseken átszűrt látvány alapú információk így gyakran érzetekké változnak. Az igazságok véleménynyé alakulása, a tények érzelmi alapú megközelítése (*posztigazság*, azaz a *post truth*)²⁰ a távközlő eszközöknek és azok fejlesztéseinek aktív részvételével lett közben alapélményünk. Ezt az először idegen és abszurd valóságérzékelést mára teljes egészében magunkénak tudjuk, és még akkor is kívánjuk, ha már évtizedekkel ezelőtt fel lett fedve mechanizmusának problematikája. A vizuális technológia közbenjárásával új látható terek egészítették ki a korábbi, valós terekre korlátozódó térfogalmainkat. Az új terek új pólusokat indikálnak, a privát és a nyilvános közeg is egész más úton kezdett közlekedni és a szférák közti kommunikációt a vizualitás maximálisan uralja.

A nem kifejezetten képi tartalmak vizuális befogadása nagyrészt ennek a mediális átalakulásnak köszönhető. A tömegmédia megállás nélkül képekben szállítja az információkat, hangsúlyok, mélységek nélkül, a fogyasztó észre sem veszi, milyen változásokat eszközöl mindez az információk befogadásában. Nicholas Mirzoeff művészettörténész, a 'vizuális kultúra' mint diszciplína megalkotója így fogalmaz: „(a vizuális kultúra) nem egyszerűen része a mindennapi életnek, hanem maga a mindennapi élet. Érthető módon ez az újfajta vizuális létezés nagyon könnyen összezavarhatja az embert. A kultúra új vizualitásának megfigyelése ugyanis nem azonos megértésével. Az a szakadék, amely a kortárs kultúrában a vizuális tapasztalatok bősége és a megfigyelések elemzésének képessége között húzódik a kutatási területként felfogott vizuális kultúra lehetőségét és szükségességét egyaránt jelzi. A vizuális kultúra kutatási tárgyát a vizuális események jelentik, amelyek során a fogyasztó vizuális információhoz, jelentéshez vagy örömhöz akar jutni valamely vizuális technológiához való kapcsolódás segítségével. Vizuális technológiának nevezek mindent, amit vagy annak érdekében hoztak létre, hogy nézzék, vagy annak érdekében, hogy fokozza a természetes látást; vagyis mindent az olajfestéstől a televízióig az internetig.”²¹

¹⁹ Hansen, Mark B. N., „Test és kép között: Miért »új« az újmédia-művészet”, in Kiss Gábor Zoltán (szerk.) *Narratívák 10.: A narrációtól az attrakcióig*, Budapest, Kijarat, 2011. 181–197.

²⁰ Paár Tamás esszéjében Lee McIntyre: *Post-truth* c. könyvéről így idézi meg a definíciót: „az Oxford English Dictionary 2016-ban az év szavának választotta a kifejezést, és ahogy Forrai [Gábor] esszéjében is olvashatjuk, a következő definíciót adta rá: „olyan körülményeket jelöl [...], amelyek között az objektív tények [Forrainál itt objektív igazság szerepel] kisebb befolyással vannak a közvéleményre, mint az érzelmek és a személyes meggyőződések”. A „posztigazság” azonban nem csupán egy-egy kijelentésre vagy helyzetre vonatkozik, hanem sokak szerint egész korszakunkat jellemzi. <https://muut.hu/archivum/35116> 2023.02.02.

²¹ Nicholas Mirzoeff, „Mi a vizuális kultúra”, in *Ex-Symposion* 32–33.sz. 2000.

1.3. Kulisszák között

A környezet elsődlegesen vizuális befogadása emelte ki a kulturális dömpingből számomra a graffitit és a körülötte mozgolódó szubkulturális egységet. Azt is megkockáztatom, hogy nem az egyes rajzok és azok részletei nyugöztek le, hanem azok az enteriőrök, ahol feltűntek az utcai firkák, az elhanyagolt helyek, a nem-helyek, amik kiemelt hordozói az utcaművészetnek. Az a művészet, amit nem elem tesznek, hanem megtalálok eleinte csak a képernyő kulisszáiban,²² majd a közvetlen környezetemben, amiről akkor azt sem sejtettem, hogy művészet is lehet.



9 – 10. kép: mellékhelység egy berlini klubban, 2016. fotó: saját

A kulisszák kialakítására, illetve a különböző közegekbe való ellátogatásra tartott igény az identifikációs folyamatokban fontos szerepet játszik. Az azonosulási pontokat kereső alakuló személyiségek korai lépése egy kapott látvány befogadása, elsajátítása, ami esetünkben olyannyira rétegzett és intenzív, hogy viszonyt kialakítani vele gyors folyamat lehet. Ez a rétegződés egy folyamatos változást feltételez, amihez időben és térben is a személyiségnek csak egy vékony szelete kap lehetőséget a csatlakozásra. A tag rétegekben tehát nem

²² „A kulisszák kapcsán kisebb léptékű – inkább valamely sajátos szubkultúra, ízlésközösség által létrehozott – életvilágbeli politikáról, illetőleg ennek térbeli reprezentációjáról beszélhetünk.” – „A fogalom, ill. e nyilvánosságforma bemutatása Gerhard Schulze német szociológus 2000-ben megjelent esszéjére támaszkodik (Schulze 2000).” Szijártó Zsolt, „A városi terek átalakulása”, in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010. 68. o.

világraszóló manifesztációkat kell keresnünk, csak a csoporthoz tartozás jegyeinek egyéni megnyilvánulásait, amik mulandók. Tagek, amik egy nevet takarnak, matricák, amelyek ugyanúgy álneveket, valamilyen eseményt, vagy terméket hirdetnek, de lehetnek oda-vissza üzengetések, viccek, politikai felkiáltások különböző eszközökkel, változatos méretekben és színvilággal megalkotott jelkavalkád. Egymás mellett és takarásban is, lekopva már, vagy épp szakszerűen lemosva is teljesítik a közös látványban nyújtott szerepüket.

1.4. A posztmodern tér pluralizmusa

Ahhoz, hogy továbbra is önfeledten elmerülhessünk a városi térben tapasztalt megnyilvánulások látványában, vagy épp a mások által teremtett kaotikus kép miatt méltatlankodjunk, tisztázni szükséges a térhez járó kortárs gondolkodás mechanizmusát. Nem csak azért, mert a városi tér diktálja mindezt, és a graffiti pedig egyfajta vizualizációját nyújtja a dolgok működésének, hanem azért is, mert ez a térszemlélet bennünk van, és velünk tart akkor is, ha kilépünk a nyüzsgő város légköréből. A posztmodern egy folyamatosan változó eszmeáramlat, a korábbi hierarchikus felépítést felváltó plurális elrendeződés diskurzusa, amiben „az állandó változás az egyetlen stabil pont”.²³

Az állandó ellentmondásokba, bizonytalanságokba és önmaga folyamatos megkérdőjelezésébe botló szellemi légkör nem is enged belebonyolódni egy konkrét térelméleti fejtegetésbe, hiszen „az egyes állítások, térfelfogások sokkal inkább reflektálnak, mint determinálnak. Nincs egy univerzálisan érvényes térelmélet, hanem a tudományágakhoz, a megismerés tárgyaihoz, az adott kontextushoz illeszkedő térkoncepciók sokasága létezik.”²⁴ Ezért sem a tér különböző értelmezéseinek bemutatásának állok most neki, inkább hangsúlyoznám azt, ahogy a korszellem által teremtett keretrendszer befogad, és együtt alakul és formálódik az általam vizsgált irányzattal. Gördíti magával, újabb és újabb kontextusokba kerülnek, miközben minden térbe, ahova valaha belépett és nyomot hagyott, adott formájában tovább él. Így terjeszkedik, de nem uralkodik, így kollaborál és alkalmazkodik, miközben hozza magával történetiségét is.

A posztmodern tér társadalmi konstrukció, a megismerésen keresztül, folyamatosan jön létre a tudás, amit róla tudunk. A térbeli megjelenések és a társadalmi jelenségek kölcsönösen hozzák létre egymást. Nemcsak hatnak tehát egymásra, hanem konstituálják egymást. A tér

²³ Faragó László, „Posztista terek”, in Faragó László (szerk.) *Kortárs térelméletek kelet-közép-európai kontextusban*, Dialóg Campus Kiadó, 2017.

²⁴ Faragó László *Téri-lét: Társadalomtér-elméleti alapvetések*, MTA Doktori értekezés, 2016.

tehát társadalmi interakciók, cselekvések által újra és újra létrejövő folyamatként van jelen. Halmazállapota „cseppfolyós”, eszköze a nyelv.

Foucault szerint a huszadik század vége a „tér korszaka”, ami a korábbi időbeli egymásra épülés gondolatát váltja fel. Nem megtagadja, nem meghaladja és nem mond ellent a modernizáció eredményeinek, hanem integrálja és újraértelmezve hasznosítja őket. Olyan kifejezésekkel operál, mint az „egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, valamint a szétszóródás”.²⁵ Fontos, hogy „nem valamiféle ürességben élünk, amelynek belsejében helyet találnánk az emberek és a dolgok számára. Nem űrben élünk, melyet csillámló fénypászták színesítenek, hanem viszonyegysétek közepette, amelyek egymásra visszavezethetetlen és fedésbe nem hozható szerkezeti helyeket határoznak meg”.²⁶



11. kép: Egy TBER throwup köré rajzolt kompozíció, *White Cube Series*, 2017. fotó: saját

A leggyakrabban politikai értelemben emlegetett *pluralizmus* a posztmodern gondolkodás térbeliségét írja le. Az egymás melletti, eltérő árnyalatokkal rendelkező, mozgásban tartott világot jellemzi, a demokratikus működést, a kulturális differenciálódást, aminek mintázatát nem tudom elkerülni, hogy ne kössem össze a graffiti vizuális kompozícióival. Az egymás

²⁵ Egyed Ildikó, „A tér és a hatalom antiesszencialista koncepciója: Foucault és a neomarxista, posztstrukturalista kritikák”, in Faragó László (szerk.) *Kortárs térelméletek kelet-közép-európai kontextusban*, Dialóg Campus, 2017. 270. o.

²⁶ Foucault, Michel, „Eltérő terek”, in *Nyelv a végtelenhez, Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999.

mellett élő, egymásra reflektáló vizuális nyelvvel, ami változó tereket hoz létre, ki- és bevonul, a figyelemért küzd képi közléseivel, iskolái egymás mellé rendeződve mutatják magukat és alapvetően a hatalmi rendszereknek ellenálló formát öltő, nyelvi játékokat sorakoztató mozgalomként létezik.

A kollázsszerű képi világ magába foglal sok kulturális idézetet, a sok össze nem illő részlet sokféleképpen állhat egy új egységgé, majd a következő pillanatban megint egy újjá. A meglévő elemekből egy alkotó az aktuális állapotának megfelelően, egy másik alkotó szintén eszerint hozhat létre millió variációt, más hangsúlyokkal, más kontextusban. De a kollázs létrejöhet időben és térben eltérő munkafolyamatok alapján, különböző alkotók közös eredményeként is, ahogy a közösen használt helyeken megvalósulnak a falakat borító véletlenszerű megnyilatkozások, ahol nincs egy központi szervező elv, csak részvétel és az egymásra hatás, de nem az eltérítés és az irányítás.

A posztmodern térbe, a média és a kulturális termékek kereskedelmének világába születő illegális mozgalom magán viseli korának minden jellemzőjét. Organikus kialakulása válasz a társadalmi környezeti hatásokra, az urbanizáció és iparosodás, a kapitalista világrend megdönthetetlen uralkodására. Ahogy tudom mozgalomként vizsgálni a névtelen ellenállók fegyvereként, úgy eszköznek is látom az uralkodó kereskedelmi hatalmak kezében. Ahogy az 'ifjúsági kultúra' kifejezésmódját ragadhatom meg benne, úgy formakincsének képzőművészeti hatásai is kikerülhetetlenek vizsgálódásomban. Ahogy az urbánus folklórt látom benne, úgy az egzisztenciális utak lépcsőfokaként is tekinthetek rá.

„Graffiti? A rajzolás. A rajzolásoknak az alakjai.”

(Rostás Vilmos)²⁷

2. A modern graffiti

2.1. Az urbánus folklór többszáma

A graffitit tisztán definiálni egyre nehezebb feladat, tekintve azt a sok mutációt és összefonódást, amikkel az elmúlt évtizedekben kapcsolatba hozható volt. Az ember nagyon régről fakadó, ősi kifejezőmódjának ezt a huszadik században alakot öltő formáját az olasz jövevényszóból eredeztetve az *'írott szó'* jellege, vagy a *'karcolat'* formai megjelenése alapján elég könnyű lehetne behatárolni. Nem is vitatom el ennek eredetét, sőt stabil kiindulópontnak tekintem. Szükség van rá, hiszen a *'falra írott szó'* tiszta formájának alapélménye, a nyilvános hordozóra helyezett szöveges tartalom rendezi egységbe a műfaji sajátosságokat.

Az írás mint vizuális közlés az egyik legalkalmasabb kommunikációs kód az információk egyértelmű átadására. Az írás a vizuális kommunikáció struktúrájában a társadalom valóságába helyezett adó és vevő között áramló üzenethez rendelt kódrendszer, az általam leírni kívánt kulturális egységet azonban inkább kontextusa határozza meg. Ez a kontextus el is vonja a figyelmet az írásról mint tartalomközlőről, így kerül túlsúlyba a vizualitás. Az írásképp kiemelt szerepe a vizuális nyelv fogalmához sodorja a graffitit, aminek okai a térrel való kapcsolatában keresendők. Megjelenésének helye és a közlés tárgya annyira közelít egymáshoz és határozza meg értelmezési tartományát, hogy nem az egyedi mondanivaló, hanem az egzisztenciális kijelentés tereli egy fedél alá használóit, hoz létre műfajt és teremti stílust újra és újra.

A nyilvánosság közegeiben a gyors és egyszerű üzenetekre optimalizált közlésforma nem konkrét ügyek mentén jeleníti meg magát. Bár az imént említett elágazások minden kijelentésemre tudnak ellenpéldával is szolgálni, a graffiti eszközjellegét is alátámasztva ezzel, én mégis a tag-ekkel elárasztott falak, a csapatneveket és egyéni illegális alkotókat fedő mozaikszavak vizualitásából indulok ki. Az olvashatlanságig stilizált betűkompozíciók kódolható rendszerré alakulnak, képi világuk határozza meg a létüket, élnek a vizualitás eszközével. Kepes György szerint „a vizuális nyelv minden más kommunikációs eszköznél hatékonyabban képes a tudást terjeszteni. Segítségével az ember tárgyi formában fejezheti ki és adhatja tovább tapasztalatait. A vizuális kommunikáció egyetemes és nemzetközi: nem ismeri a nyelvet, a szókincs vagy a nyelvtan korlátait; egyaránt megérthetik írástudatlanok és művelt

²⁷ A mémmé váló helyi fiú nyilatkozata: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7xPG3NpSP8> 2020.12.24.

emberek. Tényeket és eszméket nagyobb mértékben és mélyebbre hatolva tud közvetíteni a vizuális nyelv, mint más kommunikációs eszközök. A statikusan verbális fogalmat a dinamikus képnelv érzéki elevenességgel képes életre gerjeszteni”.²⁸ Ebbe a mozgalmasságba, a körülmények általi meghatározottságba tudok belekapaszkodni, amikor meg akarom határozni a műfajt.

Graffitiként emlegetjük a falra írt rövid, frappáns szöveges tartalmakat, klasszikus közhelyeket és az egyszerű névmegjelöléseket is,²⁹ de a kategória nem dobja ki magából a szómentes rajzokat, egyszerű firkákat sem. Megjelenési helye és a kifejezőmód stílusa éppúgy sodorhatja a kategóriába, mint az alkotójának kiléte. A graffiti fogalomkörébe esnek a nagyméretű, dekorációs murálok, ha emlékeztetnek valamiben még az utcán névtelenül alkotó művészek – művészek ők egyáltalán? – munkáira, és sok átfedést látunk public art és street art művekkel is. Nagyon nehéz elválasztani, de éles határt kell olykor szabnom, ha tisztán a graffitit mint műfajt szeretném körberajzolni. Nem is tudom megtenni anélkül, hogy ne emlegessek érintkezési pontokat akkor sem, ha a hetvenes évek óta élő, szubkulturális megjelenésének meghosszabbítását teszem górcső alá.

Azt sem tudom megállni, hogy a legtöbbször ne többesszámban írjak a falfirkákról, hiszen az eredeti szó is ilyen alakban terjedt el.³⁰ Nem is nagyon vitatható az a nézőpont, miszerint az utca művészete a városban élő folklór. Sok közösséget mutat a népművészet karakterével, közvetítőként hasonló a működési mechanizmusa a helyi értékeket képviselő, generációról generációra örökített formakincseket őrző és alkalmazó népi hagyományokkal, ám az idő és a tér viszonya időközben mintha átalakult volna. A modern kor időbeliségét felváltotta a későmodern világ térbeli értelmezése.³¹ Ez az észrevétlen változás bennünk zajlik, újabb és újabb térértelmezések mutatnak rá, hogy környezetünk érzékelése valóban – eszközeink, világról alkotott globális képünk miatt is – változáson ment keresztül. Míg ma a népművészetre legtöbbször, mint hagyományőrzésre és letűnt világok emlékezetére tekintünk, – gyakran megesik, hogy a helyi formakincseket integrálni próbálják különböző élő és intenzív projektekre, ám ezek gyakran maradnak ritka népszokások illusztrációi – addig a graffiti képes

²⁸ Kepes György *A látás nyelve*, Horváth Katalin (ford.), Budapest, Gondolat, 1979. 6. o.

²⁹ „Kilroy egy amerikai tengerész volt a II. világháborúban. Egyszer kedve támadt felírni a falra, hogy itt járt. Aztán először a kikötőben, de később mindenhol, ahol az amerikai katonák megfordultak, mindenki az ő nevét firkálta a falra (jó neve volt). A kilroyozás a háború után is folytatódott. És Kilroy bekerült a graffiti halhatatlanjai közé.” Salamon Gábor, Zalotay Melinda, Erdély Dániel (szerk.) *A falra írni muszáj – Your graffiti handbook*, Raymond R. Billingham (ford.), Biográf, 1994.

³⁰ a graffiti az olasz grafitto szó többesszámú alakja

³¹ Faragó László, „Posztista terek”, in Faragó László (szerk.) *Kortárs térelméletek kelet-közép-európai kontextusban*, Dialóg Campus Kiadó, 2017.

lehet ezt az űrt úgy kitölteni, hogy nem az alakját veszi fel, hanem organikus keletkezése okán a kortárs gondolkodás teremtményeként funkcionál.

Többször hangsúlyoztam már, hogy amióta fal és közösség létezik, az ember megjelöli azt, kommunikációs felületként használja. A 'modern graffiti' ennek egyik kortárs megjelenési módja, amihez egy összefüggő formanyelv is tartozik. Ez a vizuális nyelv tartja egységben, ettől működik úgy, mint egy szubkultúra. Olyan mértékben uralja a látványt abban a pillanatban, ahogy feltűnik, hogy mára a kortárs tér védjegyét láthatjuk egymásba kapaszkodó felületeiben; ősi jellegének formátumával ad időbeli meghatározottságot.

A többes szám azért is indokolt, mert a tér, amit megteremt nem egy individuum szüleménye. Reflexiók ezek, szűkebb és tágabb tartományban, vizuális és tartalmi összefüggéseikben is. Időbeli elhatároltságban, külön forrásból térben egyesülő felületek teszik ki a látványt. Mint egy könyv lapozgatása, vagy egy hosszú elmerülés egy múzeum falára akasztott festmény intenzív faktúráiban, olyan olvasási élményt ad a mellékhelységek falaira rétegződő tag-ek látványa, vagy a közlekedési táblák hátoldalán tobzódó 'stickerek' jelenléte. Az együttes megjelenés, a koncentráció teszi átfogóvá és ismerőssé a közös névtelenséget. A közös fellépés alakítja ki a nyilvánosságnak és a belső közösségnek szóló kulisszákat.

Az elsődleges kommunikációs felület, a látvány így jóval többet mond a szónál. A demokratikus elrendeződés, melyben az erősebb munkák elfogadják és megtűrik a kezdő alkotók kiforratlan vizuális világát, ebből fakadóan az adott felület minősége is csak egyben értelmezhető, esélyegyenlőséget teremt. A közös platform ereje a saját gyengeségeit is tudomásul véve képes szembe menni a totalitárius berendezkedésekkel, de együtt is képes működni és saját teret keresni. Ezeknek a tereknek a felkutatásában veszünk részt a továbbiakban.

2.2. Városi stratégia

Az elsődleges – ha nem kizárólagos – lelőhely a város. A graffiti olyan szorosan kötődik az urbánus felületekhez, hogy csak a legújabb kori kiterjedései keresnek ezen kívül tereket, de valójában azok a terek is a városi megjelenésekhez képest határozzák meg önmagukat. Olyannyira városi műfajról van szó, hogy az első pillanattól kezdve a városban létező kommunikációs lehetőségekbe kapaszkodva építi fel magát.

A városok szerepe, működése állandó változásokon megy keresztül. A huszadik század urbanizációs robbanása jelenlegi állás szerint az iparosodott országok 80%-át, a világ lakosságának pedig nagyjából a felét tette városlakóvá. A 'modern graffiti' felbukkanása és

elterjedése a hetvenes-nyolcvanas években megközelítőleg egybeesik a globalizmus és az új technológiák által meghatározott városi terek kialakulásával. Az információalapú gazdasági folyamatok ekkor mozdítják ki a tradicionális, helyhez kötöttségéből a városokat, strukturális átalakulások kezdődnek. A központosított elrendezés több, egymáshoz lazán kapcsolódó, ügyek és történések mentén szerveződő központok hálózatává alakul. „A város részeinek és funkcióinak elkülönítése és újraelosztása”³² következtében azonban akad olyan terület is, ami nem illik a továbbiakban ebbe a rendszerbe és selejtként kirekesztődik. Ezen területek által képviselt társadalmi csoportok és a sikeres szereplők így nemhogy közelítenek ezzel egymáshoz, ami a korábbi városszervezés egyik fő célja lett volna, hanem ugyanolyan reprezentációs felületet kiharcolva méginkább szegregálódnak, ami a városban párhuzamosan történő események egymás mellett zajló elrendeződéséhez, decentralizálódáshoz vezet.

A centrum és a periféria harca egy újradefiniálendő térben játszódik, a városok élete már nem a lokális döntések és a helyi politika irányításával zajlik. A globális elit a nagyvárosokat kiemelte „a nemzetállam kínálta gazdasági védőburokból, s egy teljesen más elvek szerint működő, nagyobb léptékű, globális szinten szerveződő konkurenciatérbe helyezte bele őket”.³³ A városokon belül és a városok között is egy konkurenciaharc jött létre, amit a beruházókért, a turistákért és a médiafigyelemért folyó versenyben felmutatott teljesítményük határoz meg. Így lesz a város egy statikus állóképből egy állandóan változó dinamika, amit a benne élő társadalmi csoportok aktivitása és folyamatos újrapozicionálódása tart mozgásban.

A város maga a politika, a közélet helyszíne, a közbeszéd, a nyilvánosság. Szerkezete, méretei ennek szolgálatára jöttek létre, s ha a közgondolkodás változik, akkor vele együtt a városi tér is változik. Az viszont nem mindegy, hogy milyen irányba, kinek az irányításával jönnek el ezek a változások. Ha körülnézünk egy mai városi környezetben, több olyan figyelmet magára vonó effekttel, dinamikusan változó, villódzó információs anyaggal kell számolnunk, amik egy „kaotikus kollázs” avatják a városképet.³⁴ A technika és a művészet összefogva szolgálja az irányított figyelemvezetést, veszi rá a lakosokat a saját narratívája szerinti gondolatmenetekre. Jelenleg a fogyasztás serkentése az, ami a metropoliszok céljait uralja. A párhuzamos terek az egymás mellett működő célcsoportoknak kínálnak fogyasztható

³² Michel de Certeau, „Séta a városban” – a fordítás alapja: „Walking in the City”, in Simon During (szerk.) *The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, 151–160. o.

³³ Szijártó Zsolt, „Bevezető: A városkutatás átalakulása”, in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010. 21. o.

³⁴ Doboviczki Attila T., „A város mint kép”, in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010. 125–148. o.

tartalmakat, amivel lassacskán feloldódik az a struktúra, ami alapján megtervezve, funkció szerint felosztva voltak a városok.

Ez az átstrukturálódási folyamat egy furcsa térbeliséggel bír, igénybe veszi a földrajzi értelemben vett helyek szerepét, és kezeli a transzkulturációs hatásokat. Doreen Massey geográfus rávilágít, hogy „a globalizációt egy olyan folyamatként érdemes felfogni, amely lokálisan jön létre. Hiszen a különböző helyeken élő *helybeliek* mindig viszonyulnak valamiképpen a különféle *áramlatokhoz*, a globálisan terjedő kulturális javakhoz és jelentésekhez. Egy hely társadalmi-térbeli összefüggésrendszeréből kiindulva elfogadják, sőt támogatják ezeket a globális befolyásokat, folyamatokat vagy éppen ellenkezőleg: figyelmen kívül hagyják őket, esetleg markáns kritikát fogalmaznak meg velük szemben. Így szemlélve a globalizációt, a helyek olyan szűrőknek tekinthetők, amelyeken keresztül hangsúlyok tehetők ki, módosítások valósíthatók meg”.³⁵

Ezek a helyek és nem-helyek³⁶ töri meg a biztonsággal használt tereket a graffiti jelenléte. Ha kell tematizál, konvertál áramlatokat, de megjeleníti az adott helynek egy új aspektusát is, sőt – bár ez a továbbiakban felsorakoztatott stílusok esetében mindig más – létezésével új diskurzust is teremthet.

³⁵ Szijártó Zsolt, „Bevezető: A városkutatás átalakulása”, in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010. 24. o.

³⁶ Marc Augé mutat rá, hogy világunkat egyre inkább azok a terek uralják, amelyekhez az ember nem tud kötődni. A nem-helyeket a személytelen információk, utasítások – hirdetések, útlevelek és menetjegy-ellenőrzés, vámvizsgálat – jellemzik, ahol az univerzális protokoll eljárások azzal a megnyugtató érzéssel töltönek el, hogy a dolgok maguktól megtörténnek. Ilyenek az autópályák, földalatti átjárók, közlekedésre használt városi terek, stb. Augé, Marc *Non-places: An Introduction to Supermodernity*, John Howe (ford.), London, Verso, 1995.

„Revolution will not be televised”

(Gil Scott Heron)

3. Hatalom és kommunikáció

3.1. Önkényes tartalomelhelyezés

Édesapám a gimnazistaként átélt ötvenes évek második feléből, a hódmezővásárhelyi gimnázium kapujának bejáratán zajló írásbeli beszélgetésről mesélt egy történetet, miszerint az akkori kiélezett politikai helyzet miatt a város járókelői megrökönyödve vették észre a feliratot: „Éljen Kádár!” Másnap ez a felirat kiegészült, a szöveghez más színnel és tipográfiával egy betűt illesztve a tartalma ellentétére változott: „Féljen Kádár!”. Egy nappal később a „Ne Féljen Kádár!” szöveggel lehetett találkozni, majd az egész nyilvános üzenetváltás eltűntetésével. Ismerősen csengett ez az eset, bár csak a történet szóbeli interpretációja alapján raktam össze a fejemben, mégis teljes mértékben átélhető volt számomra. Láttam már ilyen, a nyilvános térben zajló vizuális kommunikációra példákat, csak más kontextusban, más történelmi klímában.

Valószínűleg ennél radikálisabb esetek dokumentációja is fellelhető korabeli okiratokból, a bűnügyi rendőrség helyszíni fotóiból szemezgetve, mely esetek jelentőségét akár a III/III-as osztály vizsgálódása is mutatja. A kommunista rezsim minden rendszerellenes graffitinek jelentőséget tulajdonított még akkor is, ha az írásképből és a helyesírásból gyerekcsínyre vagy nem egy irányított akcióra lehetett csak következtetni, a nyomozás pedig főleg a komolyabb rongálással járó véleménynyilvánítás esetében jutott el komolyabb retorzióig.

Müller Rolf, a második világháború utáni Magyarország politikai rendőrségének történetével, a képdokumentumokkal és az emlékezettel foglalkozó történész kutatásaiban több emlékezetes egyéni gerilla akcióról számol be, melyek közül talán az egyik leglíraibb egy ismeretlen mátészalkai rendszerkritikus elkövető, aki 1981. augusztus 26-án a Lenin-szobor talapzatára a mellette virágzó petúniák lila szirmait használva kusza betűkkel a „hüje volt” feliratot helyezte el. Miután a hatóságok eltávolították az üzenetet, az elkövető egy héttel később megismételte az akciót ugyanannak az élénk színű természetes festékanyagnak a használatával. Annak eltávolítása után a harmadik visszatérés már – bár itt az elkövető más személy is lehetett, a gesztus és a helyszín viszont közeli – a pártbizottság működő lábazatára, a mellette zöldellő díszcserje levelével rótt fel, hogy „Lenin hüje”. „A tartalmi monotonitást végül egy szeptember 25-i üzenet törte meg, amikor is a népek nagy barátjának ismeretlen

kritikusa újra a szobor ellen fordult, és fekete színű grafitceruzával ráírta: „A park madárijesztője”.³⁷

Ezek a történetek Magyarország diktatórikus rendszerének történelméből üzennek, ahol a politikai hatalomgyakorlás a rendszer kritizálása esetén nem riadt vissza a radikális fenyegetésektől sem. Ugyanebben az országban, e politikai rendszer szigorának enyhülését, majd felbomlását gyerekként átélve, több mint harminc év távlatából mégsem olyan távoliak, elképzelhetetlenek az említett eseménysorozatok. A jelenlegi zajos vizuális környezetünkhöz képest a maga spontaneitásával inkább elmélyültnak és kifinomultnak tűnnek, egyfajta kreatív és vicces módjának az ellenvélemény megfogalmazásának. A nép hangja kinevetteti az uralkodó politikai ideológiát és a hatalmukat erre építő képviselőit – ami bizonyára fájdalmas. Ráadásul egy olyan diktatúrává szigorodó rendszerből űz gúnyt, amely elveiben a nép hangját és érdekeit tekintené kiindulópontjának, a szólás- és véleményszabadság korlátozásával azonban működésében nyilvánvalóan ellentmond saját célkitűzéseinek. Erről az ellentmondásról és az egyéb kritikai észrevételek valóságazonosságáról a rendszer kegyeltjei és ellenállói, de még a közömbösök is egyaránt tudtak, hangot azonban érthető okok miatt nem adtak se támogató kritikaként, se rendszermegdöntő szándékkal.

Annak okai, hogy nekem, a nyolcvanas-kilencvenes években szocializálódott generáció tagjaként mégsem tűnik vadidegennek a valóságos, nyilvános térbe helyezett gerilla kommunikációnak e spontán módozata a politikai rendszer jellegétől független állandó csörtének szükségességében keresendő. Ha ez a hatalom gazdasági természetű, ha politikai, ha kulturális vagy egyéb platformon mutat aránytalanságokat az érdekérvényesítésben, biztos, hogy kritikai hangokba ütközik, legyen az a látszólag szabad nyugati világ vagy a közelmúlt történelmét feldolgozni nehezen tudó Magyarország. A tudás birtoklása óhatatlanul hatalmi viszonyokat konstruál, a „modern fegyelmező társadalmakban” nem is ideológiai alapon jönnek létre ezek a hatalmi viszonyok, hanem centrum nélküli helyi manifesztációkban.³⁸

Ezeknek a megnyilvánulásoknak a figyelembevétele, esetleg a kritikákra adott reakció a tér társadalmi konstruáltságának módjától, állapotától függően különbözőféleképpen mehet végbe. A rendszerkritika és a garázdaság bűncselekménye a demokrácia mértékének függvényében talál retorziókra. Az iménti dokumentált és anekdotikus történetek azért sem tűnnek szélsőségesnek, inkább humorosnak, mert formájukat és kritikai pozíciójukat tekintve azóta is

³⁷ Müller Rolf *Emlékhelytelenítés, Képek és történetek – 1956 előtt és után*, in *Betekintő*, 2010/4. 10–11. o.

³⁸ Foucault, Michel *Felügyelet és büntetés, A börtön története*, Budapest, Gondolat, 1975. 1990.

gyakorta találkozunk velük a közvetlen környezetünkben, sőt bizonyos értelemben magam is részese voltam olykor.³⁹



12. kép (a,b,c): *Tályékoztatás – Merre?* projekt, 2015., fotó: saját



13. kép: *(S)emerre(?)*, 2020., fotó: Vékony Tamás

³⁹ Egy 2014-es munkámban („Tályékoztatás” címmel) legyártott irányítótáblákra írt semmitmondó, misztikus üzeneteket helyeztem ki városszerte (Debrecenben). A táblákra nyomtatott feliratok (erre, emerre, tovább, arra, ne arra, arra se, ne ide, amarra, stb.) a várost vezetőik tanácsstalanságát, de mégis hatalomhoz kötődő viszonyukat karikírozta. Természetesen semmilyen reakció nem történt, a táblák egy héten belül el lettek távolítva, de úgy vélem nem a közterületet fenntartók, hanem az utcán járók részéről. Az egyik felirat, ami évekig fent maradt – talán még jelenleg is a helyén van – egy falfelújítást is túlélte. A vakolat újrafestésén dolgozó mesterek gondosan kikerülték az időjárás által már megtépázott táblát.

Ebből a projektből indult a későbbiekben formát öltött rövid, helyhatározó szavakat (erre, ide, itt, merre) nagy méretben nem-helyekre helyezett graffiti sorozatom. A sorozat lezárása 2020-ban történt, a városi felkérésre festettem a fő utca egyik kirakatüvegére a szót, hogy ’(s)emerre(?)’, aminek többértelműségével szintén próbáltam a járókelőket elgondolkodásra készíteni a város berendezkedéséhez fűződő saját viszonyuk tekintetében.

Sok a fentiekhez hasonló pozíciót találunk a nyilvánosság színe előtt zajló vizuális kommunikációban napjainkban is. Az eltelt idő tapasztalatai megtanították a vizuális kultúra szakembereinek, hogy a hatékonyság maximalizálása érdekében sokat tanulhatnak a városi folklór spontaneitásából.

Vékony jégen járunk ilyenkor azonban, mert hiába a hatékonyság maximalizálásának szándéka mindegyik esetben, amint a profit, vagy aktuálpolitika szivárog a célok közé, azon nyomban vesztí el hitelességét a tevékenység. A gerillamarketing, a politikai pártok streetart taktikái, sőt a kortárs művészetbe csempészett elemek sem a hatalommal való szembefordulást, a népi furfangot sugározzák, csak megidézik fortélyát és pozícióját és – mivel szabadfelhasználású módszerről van szó – idegen környezetben használják. Gerilla technikákat tanítani, vagy hatalmi pozícióból használni épp olyan anomália, mint alkalmazásuk után felvállalni személyazonosságunkat – vagy a pártunkat – és büszkén beszámolni róla a médiafelületeken. Ha a névtelen tömeg, vagy a nép gyermekei saját felindulásból nem adnak hangot véleményüknek, bizonyára nem a beazonosíthatósággal, a hivatalossá tétellel érdemes kihúzni a protestálás lehetőségének méregfogát.⁴⁰

A Magyar Kétfarkú Kutyapárt a hazai aktivitása unikális e tekintetben. Fél úton a politikai tényezőség (a parlamentbe jutási küszöb alatt) és egy országos lefedettségű aktív streetart csoport közötti pozíciójából aktuális ügyek mentén használ taktikai módszereket. A résztvevők nagyon látványosan nem az eltökélt gerillaharcosok és felforgatók köréből érkeznek, korosztálytól és társadalmi hovatartozás nélkül a politikai hatalomgyakorlást nem helyeslő, az állami szerepvállalás hiányosságait kritizáló közemberekként jelennek meg, amikor a ’négyszínfestés’⁴¹ visszatérő performatív aktusát és nyomhagyási gyakorlatát alkalmazzák.

Mivel szándékomban áll a graffiti műfaji behatároltságát továbbra is szem előtt tartani, megkülönböztetni társműfajaitól, ezért a működésének gerilla aspektusainak relevanciáját a formai követelményekkel szemben szeretném itt hangsúlyozni. Az MKKP-t nem lehet graffitis

⁴⁰ A magyarországi 2022-es választásokra már bevett szokássá vált a politikai tartalmú plakátok átragasztása, meghekkélése, gerilla stratégiák alkalmazása aktuálpolitikai szinten. A módszer feltűnése a Magyar Kétfarkú Kutyapártnak, a szegedi streetart csoportból párttá lett, hatalomkritikai kollektívának köszönhető. A mai napig művészeti beavatkozásokkal, gerilla akciókkal aktív közösség aktivizmusával egyszerre vállal részt a képviselői politikában is. Ironikus hangvételű kommunikációjuk a hatalom tétlenségeire, ellentmondásaira hívja fel a figyelmet, nyitott pártösszetételük lehetővé teszi az alapvető folklorisztikus attitűd megtartását (aktív cselekvőik és támogatóik – passzivisták – nem tagok, csak a pártpolitikából kiábrándult lakosok). Az ő plakáthackelő módszereiket vették át más ellenzéki pártok is, ami a magyarországi ellenzéki politika parlamenti munkájának hatástalanságát és reménytelenségét jelzi.

⁴¹ A matematikában a négy szín-tétel azt állítja, hogy egy tetszőleges régióra osztott síkot, akár egy politikai térképet egy ország megyéiről, ki lehet úgy színezni legfeljebb négy szín felhasználásával, hogy ne legyen két azonos színű szomszédos régió. Ezt a tételt használják az MKKP passzivistái a város útburkolatainak repedezettségében arra, hogy felhívják a figyelmet az utak minőségének tarthatatlan állapotára.

csoportként leírni, a pozíciója, annak változó állomásai és a közösségi alkotás teszi egyedivé felfogását. Az alkotás alapvető identitásképző motivációs gyökerei versengenek az ügyeket szolgáló közösségi eredményorientáltsággal. Az engedélyezett graffiti, a fizettségért készített tartalomelhelyezés, a csupán külső jegyek átvételei megszabadítják a műfajt a legerősebb jellemzőitől és más mezőkre tolják. Az urbánus folklórként való megjelölés azért áll közel az igazsághoz, mert egy megfoghatatlan, szellemi értelemben vett közösség, helyhez kötött egyéni kivetüléseit láthatjuk benne. Nem az események irányításában vesz részt, nem szakértőként alakít és nyúl bele társadalmi folyamatokba, hanem vizuális jelekkel, szükségszerűen törvényen kívüli tettekkel, absztrakt módon ad hangot életének részleteiről. Önellentmondásaival együtt, őszinte megnyilatkozásokban foglalkozik az egyén és a többségi társadalom, a hatalom és a tömeg kontrasztjával úgy, hogy a miértekre, a hirtelen felindulásból elkövetett tettekre nem mindig képes ésszerű magyarázatot adni. Ezt a befogadó közönségnek kell dekódolni és elhelyezni a térben.

Az önkényes tartalomelhelyezés nagyon különböző szándékokból jelenhet meg. Az imént az olyan hatalommal szemben megfogalmazott, rejtőzködő, kritikai hangok vizuális megjelenítését idéztem meg, amik a városi terek felületein találták meg ideális hordozójukat. A népi humor egyszerűsége, a kiállítás bátorsága teszi igazán emlékezetessé ezeket a megnyilatkozásokat, és egyben tompítja is élüket, ha összevetjük egyéb illegális hatalomkritikai gyakorlatokkal. A falra festett lázító jelmondatok már az aktuális események hevében, konkrét céllal kerülnek a városképbe, a röpcédulák és szamizdatok nem rögzített formában lehetnek a pillanat urai és idézhetnek elő forradalmakat. Az emlékezetes, '56-ban ledöntött és darabokra szedett Sztálin-szobor krétafelíratait is akut megjelenésük sorolja egy máshol tárgyalandó kategóriába. A továbbiakban ezzel szemben olyan utcai vizuális közlésekkel kívánok foglalkozni, amiknek bár indíttatása sok esetben társítható valamilyen informatív tartalommal, rendszerkritikai éllel, vagy személyes élménnyel, mégis a szerző megjelölése nélküli közös hangot jelenít meg.

3.2. Bennfentesek nyilvánossága

A közös hangot hallatóknak közös jelei vannak. Ezeket a jeleket lépten nyomon felfedezzük a város falain. De vajon kivel kommunikálnak és miről szól ez a társalgás? Szükség van-e a diskurzuson kívül állók figyelmére ebben a kommunikációs térben, hiszen oly sokszor csak az illetéktelen behatolást, a kéretlen tartalmakat találjuk, a kódfejtés nincs az inkompetens megfigyelőkre bízva. Az előzőekben emlegetett hatalom és nép relációiban, az ügyek mentén szerveződő aktivista akciókban egyértelmű célokat találunk, messziről látszik, hogy ki az adó

és ki a vevő ebben a kommunikációban; a graffiti mozgalmi aspektusaiban azonban felborulnak ezek az egyértelműen meghatározott szerepek és irányok és a vizualitás mezejére kerülnek át a tárgyalók pozíciói.

A forma, a stílus felülkerekedik az aktualitáson, a pozíciót jelöli ki. Mint egy társasjátékban, ahol a saját maguk által hozott játékszabályokat betartva birkóznak a beavatott szereplők egymással, fittyet hányva a játékon kívüli világ problémáira, csak a belső harcok és határátlépések szemszögéből méregetve egymást, mégis a világ szeme előtt zajló végtelen köröket futó, de a homályba vesző játékosokat látnánk. Nem a játékon kívüli befogadók tetszését szeretnék elnyerni, de olyan közel jönnek, hogy kikerülhetetlenek a csillogó fegyvereik, vonzó a bátorságuk és felháborító a szemtelenségük. A városlakók viszonyulása ehhez a nyílt játéktérhez már egyéni megítélés függvénye.⁴² A hatalomé pedig adott.

A város nyilvános tereinek megvan az a sajátossága, hogy az aktuálisan kapcsolódni kívánó résztvevőknek nem szükségeltetik mindenüket felfedni. Az itt történő interakciókban „mindenki a lehetséges szereprepertoárjának csak egy nagyon kis szeletével”⁴³ vesz részt, nincs közeledés, tömeges átjárás a résztvevők buborékjai között. Georg Simmel a *Nagyváros és a szellemi élet* című klasszikus esszéjében „a városi tér egyik sajátosságát a fizikai közelség és a társadalmi távolság közötti sajátos ambivalenciában ragadja meg”,⁴⁴ s valóban egyre inkább kirajzolódik ez a mintázat, amit a digitális térrel kiegészülve a nyilvános és a privát terek átalakulásával kapcsolatban érzünk.

A városi részvételt kutatva vigyáznunk kell tehát arra, hogyan gondolunk a nyilvánosságra. Rem Koolhaas holland építész szerint a „nyilvános tér elveszett,” amikor az elektronikus médiaeszközök feltűntek a színen. „Ugyanakkor azt is lehetne mondani, hogy mindent oly mértékben áthat, hogy már nincs szüksége fizikai megjelenésre.” – idézi meg Scott McQuire a nyilvános tér újrateemtéséről gondolkodva,⁴⁵ s ez a gondolat az azóta zajló folyamatok tükrében – az elektronikus eszközök nemcsak közvetítők, de szférákat, kapcsolati sémákat, viselkedésmódokat alakítanak át – csak egyre inkább beigazolóódik. A korábbi egyirányú

⁴² Ez a harcmódor természetesen a legtöbb esetben a játéktéren marad. A graffitiben az együtt alkotás, a csapatszellem épp oly erős, mint a viaskodás. A kollaborációk, a közös jam-ek az összetartozást, a tiszteletet fejezik ki. A magyar graffiti egyik vezető személyisége NikonOne egy blogot kezdett írni a graffitis élményeiből, <https://www.tumblr.com/spraystory> 2023.02.22. René van Kan pedig egy könyvre való történetet gyűjtött össze a kultúrán belüli barátságokról, amelyekben egymásnak ismeretlen, csak a graffitin keresztül kapcsolódó emberek bizalomépítéséről, találkozásairól, meredek élményeiről szól. Kan, René *Van Untold Stories – Inside graffiti writing culture*, Publikat, 2020.

⁴³ Sziujártó Zsolt, „A városi terek átalakulása”, in Sziujártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010. 57. o.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ McQuire, Scott, „A nyilvános tér megteremtése”, Lengyel Gyula (ford.) in Sziujártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010. 149. o.

tájékoztató eszközök az interaktivitás felé mozdultak, a felhasználók egyéni tereket alkotnak, saját preferenciáik szerint válogatnak a nyilvánossá tett tartalmak szeleteiből és maguk is eszközeikkel a privát szférájuk egy részét közérdekűvé nyilvánítják. A város valós terei így rázzák le magukról nyilvánosságukat, engedik át az otthonok terébe és keresnek új pozíciót.

Megy velük az utcai kommunikáció is. A nyilvános teret a nyilvános kép váltotta, s ha csak a látványra szorítkozunk, a város falai és perspektívái megszűnnek mozdulatlan háttérnek lenni, a képernyőn elevenednek meg, hogy minél hamarabb tovább lapozhasson a szemlélő – hacsak nem órákon keresztül nézi egy önmagába zárt térben. Ám a privát és a nyilvános közötti átjárás, az önkorrekciónak lehetősége a belső interakciók építését is szolgálja. Személyes kapcsolatok előszobájaként, nyilvános tartalmak körének bővítéseként, megerősítő és elbizonytalanító visszajelzések terepeként is funkcionál. Már nem egy szubjektív válogatás dönti el a kurzusrészvételt – a korábban uralkodó graffitis magazinok tájékoztatása földrajzilag és a szerkesztő csapat összetétele szempontjából is korlátozott – ez a furcsa módon közvetett, mégis közvetlenebb viszony más platformra helyezi, gyorsítja és oldja a kapcsolatrendszer helyspecifikumát. A bennfentesek közötti kommunikáció szélesre tárja kapuit és összeköti a lokális jelenlétet a globális áramlatokkal.

„Minden gyerek egy művész, a kérdés csak az, hogyan maradjon művész, ha már felnőtt.”
(Pablo Picasso)

4. Graffiti movement ⁴⁶

4.1. Felnövéstörténet – mozgalom gyerekcipőben

A popkultúra minden ágára – a zenétől, a filmen és a televízión, az öltözködésen és a játékokon keresztül a képzőművészetig – hihetetlen nagy hatást gyakorló irányzat, a modern graffiti indulása a hatvanas-hetvenes évek fordulójára tehető. Philadelphia és New York utcáin lófráló kiskorúak unaloműző rendetlenkedése villámgyorsan duzzadt egy világméretű önkifejezésmóddá és a mai napig alakuló, mindig megújulni kész vizuális művészeti iránnyá.

Nehéz meghatározni azt a pontot, ahonnan eredeztethetjük a mozgalmat, hiszen a falra írás és rajzolás igen ősi tevékenysége az embernek. A graffiti mai formája is ezt az elemi közlésformát használja, a közlés szándékát a korszellemhez illesztve. Ezért sem az ember első nyomhagyási kísérleteiből, a barlangrajzok rituáléjából érdemes felgöngyölíteni a ma létező alakját és hatásrendszerét, sokkal kézenfekvőbb a globális popkultúra felől vizsgálni jelenlegi létezését. Észszerűbb a könnyen érthető, fogyasztáskereső gyors közlések felől közelíteni, ami tagadhatatlanul a fiatal generációk igényeire, nyelvezetére alapozza működését. Nem véletlenül a tinédzserek eszköz- és fegyvertárából dolgozik, és az sem véletlen, hogy a művészi attitűd tulajdonképpen egy kezelhetetlen, rossz gyerek közösségben való viselkedésével azonosítható. Áttekintve az elmúlt ötven évet, a graffiti története szépen példázza a főként fiatal felnőttekre optimalizált kapitalista világrend hömpölygő kulturális jelenlétét.

Mindenekelőtt jogosan merülhet fel a kérdés, hogy lehet-e mozgalomnak nevezni azt, ami a graffitivel történt és történik, hiszen nem működött sosem úgy, mint egy kitűzött céljait mindenáron elérni vágyó mozgalom. Talán ennek a céltalanságnak is köszönhető, hogy annyi ága van, annyira sok szegmensére hat a kortárs kultúrának, hogy képtelenség kimerítően áttekinteni azt, és egyszerűbb a leginkább használatban levő *'movement'* kifejezést a *mozgás*, avagy a *mozgalmasság* jelentése felől közelíteni.

A *'modern graffiti'* egy saját univerzumot teremtett, egy olyan önálló kultúrának/ellenkultúrának a képét vetíti elénk, ami befogadó ugyan, az alappillérei mégis

⁴⁶ Mozgalom

rendkívül kötöttek. Intuitívabb a politikai szerveződésekénél, leginkább formalista jegyek adják az erős vázat, ami szabadon társítható változatos tartalommal. Sokszor a föld alól feltörő energiák egyesülése és együttes mozgása fedezhető fel benne. Az ösztönösség, az alkotói személyesség elillanása, a nyilvánosságban való létezés, az efemer lét és az alapvető vizuális megjelenéstől megszabadulni nem akarás is a városi folklór jelleg felé mutat.

A *modern graffitiben* egy társadalmi változás adott pontja, egy állapot öltött formát, és a kor aktuális mediális környezetében tudott elterjedni. Az ifjúság lendülete, identitáskeresése, küzdelme önmagával és a környező világgal hívta életre az ember egyik legősibb önkifejezésformájának ezt a kortárs megjelenését, ami pont organikus keletkezése és szabadon felhasználhatósága miatt tud évtizedeken keresztül elsöprő hatást gyakorolni a kortárs kultúrára.

Nem lehet figyelmen kívül hagyni a párhuzamot a gyerekkorból induló *graffiti karrier*ek és a stílus infantilis jegyei között sem. A soha felnőni nem akaró – vagy nem tudó – generációk teremtette formátum képi világa a tömegkultúra gyerekeket célzó motívumait használja, konfliktusait saját játszótérén tisztázza, egy nyílt színen zajló tanulási folyamat platformját képezi. Ezért is lehetséges úgy tisztázni a gyakran szubkultúraként bemutatott irányzat történetét meghatározó pontokat a gyökereitől kezdve egészen a mai megjelenéseiig, mint egy tanulságos felnőttésvétörténetet.

Az első felirat 1965-ben egy philadelphiai javítóintézet falán jelent meg: CORNBREAD (*kukoricakenyér*). Az intézmény (YDC) lakója, az akkor tizenkét éves Darryl „Cornbread” McCray volt az elkövető, akit azóta az első modern graffitiművészként tartunk számon. Darryl annyira szerette a nagymamája kukoricakenyerét, hogy erről kapta becenevét is, és ahelyett, hogy a rendszeres kábítószerhasználat vagy az utcai erőszak rántotta volna magával, ő a saját egyedi aláírását helyezte el a lehető legtöbb helyre, ez vált az ő bűnös szenvedélyévé. A bent töltött időszakban olyan sok felületre rákerült a „kukoricakenyér” felirat, hogy az ott dolgozó szociális munkások már valamilyen mentális betegségre kezdtek gyanakodni a fiúnál. Meg sem fordult a fejükben, hogy egy világméretű művészmozgalom születésénél bábáskodtak.

Miután elhagyta a nevelőintézetet, Cornbread magasabb fokozatra kapcsolt, az azóta szintén legendákká váló Cool Earle és Kool Klepto Kiddel csapatba verődve vették be az utcák falait. Tevékenységük inspirációként szolgált másoknak is, és hamarosan ellepték a várost a bandanevek és a bandatagok neveit jelölő feliratok.

Párhuzamosan a philadelphiai történésekkel New York utcáin is beazonosíthatóvá vált a mozgalom helyi úttörője. Az észak-harlemini görög negyedben, a hatvanas évek végi New York céltalan fiataljainak életét élő Taki183 – nevét a görög eredetű keresztnévnek és az utcájának

elnevezéséből kombinálta – ha nem is elsőként kezdte írni a falakat – JULIO 204, akitől elleste a formát évekig taggelt, majd abbahagyta – mégis ő volt az, aki a tagelést elkezdte munkaként, egész napos elfoglaltságként értelmezni. Biciklis futárként, filcekkel és spraykannákkal felfegyverkezve járta be a várost, figyelte ki és látta el kézjeggyével a falakat, lámpaoszlopokat és metrószerelvényeket. A megjelenési felületek gondos kiválasztása egy szempont szerint történt: minél több helyről és minél jobban látsszon. Semmi különleges ideológia, csak egy függőség, egy szokás volt a háttérben. Egy későbbi interjúban így fogalmazott: „Bárhová megyek, mindenhol csinálom, bár mostanában kevesebbet. De ez nem a lányok figyelméért teszed, őket nem nagyon érdekli. Csak magadért...”⁴⁷



14.kép: TAKI183 tag a tagek között, fotó: COCO 144⁴⁸

A városi felületeken elhelyezett írások, rajzok, ezektől a kezdeti mozzanatoktól kezdve, mint a tűz, úgy terjedtek. Sok gyerek fedezte fel a láthatóság, a törvényen kívüli izgalmak különös útját, és nagyon rövid idő alatt sokszorozódott meg az egyre merészebb és egyre kidolgozottabb feliratok száma. Hamar kikerülhetetlen elemeivé váltak a városképnek. Gyors és praktikus szintlépésként jelentek meg a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején a

⁴⁷ egy interjúban idézik a New York Times-ban. „Taki 183 Spawns Pen Pals”, in *The New York Times*, 1971.

⁴⁸ <https://www.taki183.net/gallery/nghrfidr80v8fghhipk31njdz0fewk> 2023.03.01.

metrókocsik és vonatszerelvények oldalán a rajzok, melyek az egész városon keresztülvitték a 'writerek' hírét. Ám ez a hírnév egyre kétesebb lett, hiszen a vandalizmussal karöltve már komoly károkat okoztak a városnak, a csínytevésből a bűnözésbe csapott át sok felirat elhelyezése és a vele járó deviáns viselkedés.

Mai távlatokból tekintve egyáltalán nem meglepő, hogy az alkotói célok elsődleges szempontja egyszerűen a látszani vágyás. Ma, amikor az individuum egyre inkább keresi megnyilatkozási lehetőségeit – a digitális tér határtalan kényelmes teret kínál erre – sokkal tisztábban kirajzolódik, mi táplálja a saját (ál)nevüket falra író fiatalok tevékenységét. Lehet ez egy szimplán egzisztenciális kijelentés, egy identitásmeghatározás a társadalom és az azt alkotó egyének viszonyában, egy üzenet a létről: *'itt vagyok'*. Ezt az elemi megnyilatkoztatást nehéz deviánsnak titulálni, ám a megjelenési formái – már csak alapvető illegalitásuk miatt is – a korai időkben kielégítették a deviáns magatartás fogalmait.⁴⁹

4.2. Célzott deviancia

A normáktól való elhajlást devianciának nevezzük. A deviáció (*a de- képző és a via szó összetétele*) szóból képzett kifejezés a társadalom által elfogadott magatartástól való eltérést jelöli. A makrotársadalmakban azonban „sokféle viselkedési norma érvényes egyidejűleg, amelyek gyakran változnak időben és térben, így előfordul, hogy a gyorsan változó társadalmakban pár év vagy évtized alatt a normák, előírások többsége teljesen megváltozik. A normák elfogadása és változása (...) kultúrafüggő is: előfordul, hogy egy adott kultúrában egy viselkedési formát teljesen elfogadottnak minősít a társadalom többsége, míg egy másik kultúrában devianciának minősül”.⁵⁰

Nincs tehát egy általános és változatlan normarendszer, amiben biztonsággal elhelyezhetjük a graffitis viselkedést, van viszont egy többé-kevésbé egységes multikulturális városi közeg, ahol ez az utcai kommunikáció gyökeret vert. Ebben a társadalmilag konstruált

⁴⁹ A nyolcvanas évekhez hasonló szintre emelkedett a metrófestések száma 2021-ben, ami újra problémát okoz a földalatti közlekedés fenntartásában. Az év januárjában 120 esetet regisztráltak, ami az esetek számának növekedését mutatja. Alan Ket, a 'Museum of Graffiti' létrehozója is látja az összefüggést a kiállításain látható metrófestés promotálása és az esetszámok megnövekedése között. Úgy gondolja, hogy felesleges pénzt és időt fordítani az eltávolításukra, hiszen a munkájukra való reakció csak méginkább motiválja őket, a lakosok pedig inkább tiltakoznak, ha a munkálatok miatt akadozik a forgalom, mint ha festmények borítják a metrószerelvényeket. <https://www.youtube.com/watch?v=OkUavcE1BiM> 2022.12.20.

⁵⁰ Pikó Bettina, „A deviáns magatartás értelmezési keretei a biopszichoszociális elmélet tükrében”, in Pikó Bettina (szerk.) *A deviáns magatartás szociológiai alapjai és megjelenési formái a modern társadalomban*, Szeged, JATEPress, 2011. 10. o.

térben a legkézenfekvőbb megkeresnünk azt a három szociológiai kritériumot,⁵¹ amik mentén pontosan behatárolhatók az egyes esetek deviancia szintjei.

Az imént elsőként taglalt 'normatív kritérium' a szociokulturális kontextust jelzi, ami csak az adott környezetben értelmezhető. A második kritérium a többségnek a kisebbséggel szemben álló kiegyenlítetlen, ám állandóan változó erőviszonyait mutatja. A társadalom által meghatározott norma- és értékrendszert elsődlegesnek tartó többség a törvényes rendet képviseli, aki eltér valahol, azt megbélyegzi, a saját normarendszeréhez képest címkézi.⁵² Ez a működés a társadalom hatalmi rendszerét is jól tükrözi. A harmadik vizsgálati „kritérium arra ad választ, hogy miért címkézi negatívan a társadalom az adott viselkedési formát. A kérdés, hogy egy adott viselkedés mennyire fenyegeti a társadalom fennálló rendjét, normál funkcióját. Abban az esetben, ha egy viselkedés eltér ugyan a megszokott társadalmi normáktól, és csak egy kisebbségre jellemző, de nem fenyegeti a társadalom egészséges működését, akkor azt nem ítéljük meg negatívan. A művészek átlagostól eltérő viselkedésformáit – amennyiben nem lépik túl a művészeti alkotáshoz fűződő kereteket – a társadalom eltűri, sőt pozitívan értékeli”.⁵³ S azt, hogy az alkotói szabadság, az alkotáshoz való jog és az értékteremtés szubjektivitásának keretei hol húzódnak, valójában sohasem tudjuk pontosan bekalibrálni, azonban ebben a kritériumrendszerben már nem mondhatjuk, hogy szélsőségesen deviáns viselkedésnek minősülne az utcaművészet ezen formája, köszönhetően a városi élet alkalmazkodóképességének és a *writerek* kitartó jelenlétének, melynek következtében mára nagyváros nem létezik graffiti nélkül.

A jópár évtizeddel ezelőtti normákhoz viszonyítva a visszaszoríthatatlanul terjedő művészet és bűnözés között egyensúlyozó tevékenység lassan, de biztosan csúszik a társadalmi elfogadottság irányába ezen a devianciaskálán. Annyi esztétikai igénnyel alkotott, valamint rongáló szándékú munka között eltöltött év után a társadalom járókelő szereplői nyitottabbá váltak a munkákban való elmerülésre, az értékek önálló ítéletére. Nem volt ez mindig így. A kezdetekben a New York-i metróhoz kötődő ellenérzések nyomták el a lakosság kíváncsiságát, a nyomorhoz, hajléktalansághoz, a földalatti elhanyagolt megállóihoz, a lepusztult városviszonyokhoz kötötték a jelenséget, sokkal inkább a rendetlenséget és a pusztulást reprezentálta. Talán ma is így van ez, gondoljunk csak arra, hogy egy rendezett városképben

⁵¹ Uo.

⁵² „A címkézélmélet a devianciát nem úgy fogja fel, mint bizonyos egyének vagy csoportok sajátosságainak összességét, hanem mint a deviánsok és nem deviánsok közötti interakció folyamatát.” Rác Attila Endre, „Graffiti: Deviancia és művészet”, in Pikó Bettina (szerk.) *A deviáns magatartás szociológiai alapjai és megjelenési formái a modern társadalomban*, Szeged, JATEPress, 2011. 151–159. o.

⁵³ Uo.

megjelenő illegális graffiti egy olyan önkényes, rebellis világot hoz elénk, ami alapján másra nem tud gondolni a járókelő, mint hogy ez nem a tér tervezőjének gondolata, tehát a szabály megkerülésével került oda. A törvényenkívüliség lengi át a rajz környezetét. De az illegalitás miatt sok fiatalok *writerről* a szüleik sem tudják, hogy miben vesznek részt, nem is vállalják fel szemtől szemben ezért művészetüket. Álneveket használnak, maszkot húznak, ha esetleg nyilatkoznak az őket körülvevő világról. A graffiti ezért egyensúlyoz állandóan a kétes megítélések és a felszabadító méltatások közötti vékony mezsgyén.

Onnantól viszont, hogy lerázta magáról a kizárólag szociológiai és jogi okfejtéseket és a művészet felől egyre több elemzés és értékelés érkezett, valami változott a megítélésben. Howard Becker gondolatai szerint „a deviancia és a művészeti alkotás egyaránt két azonos típusú szociális interakció eredményének tekinthető. Egyfelől a kezdőnek el kell sajátítania az adott tevékenységhez fűződő motivációkat és konvenciókat. Másfelől a deviáns és a művész pályája is aszerint lesz sima vagy rögös, ahogyan őrá és produkciójára a közönség reagál, ahogyan őt és produkcióját a közönség minősíti (címkézi)”.⁵⁴

Az utcára kerülő alkotásoknak nincs egy szűk célközönsége, a lehető legnagyobb merítéstől szeretne figyelmet. A saját közegen túl hozzáférést enged mindenkinek, legyen az személyes üzenet, egy megfeythetetlen kód, vagy lázító politikai tartalom, bárminemű visszajelzés híján azonban megsemmisül. A „Cornbread Loves Cynthia” felirat egy zászlóra került, amikor szerelmes lett az alkotója, és amikor egy újságíró a halálhírért terjesztette, a philadelphiai állatkert elefántjának két oldalára fújva jött a válasz: „Cornbread Lives”. Ezért a deviáns viselkedésért újra börtönbe került, s rajzolta körbe számunkra a graffitizés alapját képező örök motivációt.

4.3. Olvasható íráskép

Továbbhaladva a graffitiérintettség vonalán, és egyszerre tekintve kortárs megjelenésekre és összefüggésekre ösmotivációkkal, praktikus motívumokkal, tudat alól táplálkozó ösztönös megnyilvánulásokkal, hadd térjek ki egy nagyon alapvető mechanizmusra. A graffiti genealógiájában ugyanis különböző iskolák külön utakat járnak be. Látni fogjuk majd, hogy mennyi ágon haladhatunk, van, ahol a formai kötődések erősebbek, és van, ahol az attitűd, de sok esetben olyan közvetett viszony marad csak, amiben nehéz felismerni a hajdani kapcsolatot a graffiti gyökerei és a jelenlegi mutációi között.

⁵⁴ Rác Attila Endre, „Graffiti: Deviancia és művészet”, in Pikó Bettina (szerk.) *A deviáns magatartás szociológiai alapjai és megjelenési formái a modern társadalomban*, Szeged, JATEPress, 2011. 151–159. o.

A hetvenes években a szignók, tagek feltűnő felületekre helyezésén túl a könnyen olvashatóság volt a legfőbb szempont, de nem a magvas üzenetközvetítés, hanem a jelenlét hangsúlyozása miatt. A szabálytalan, kapitális betűkkel, kézzel írt, olvashatóságra törekvő feliratokat elhelyezők azóta sem az egyedi stílusukkal próbálnak figyelmet kérni, hagyományosan nem is művészként hivatkoznak önmagukra, ők sokkal inkább *writerek*. Írók, akik nem fikciókat osztanak meg a közönségükkel, hanem a saját létezésüket idézik meg minduntalan. Olyannyira nem kitalált történetekkel van dolga a járókelőknek, hogy egy személyes léttörténet jeleit kénytelen minden felirat olvasásakor érzékelnie. Ez a történet persze soha sincs kibontva, szájhagyomány útján, külön időben, de mégis egy térben látottak alapján terjed és formálódik. Az írásbeli kifejezés a tér megjelölésével megelégszik. Mint egy szignó, úgy működik, a betűk olvashatósága hol lényeges, hol már nem. Hol egy tizenkét éves egyirányú közlésmódja, hol egy magabiztos identitás egyvonalas autogramja mondja szóról szóra ugyanazt.

Taki nem rajzolt túl ügyesen, meg sem próbálta elbűvölni kreativitásával a városlakókat. Tudatni akarta létét egy jól olvasható betűkombinációval. Egy becenév került kapitális betűkkel minden szabad felületre, s ugyanezt tették szokásának követői is. Ha netalántán egy speciális üzenet is kapcsolódott a névhez, akkor azt is olvashatóan kellett közölni. A gyors, érthető közlés rövid, lényegre törő formában ér a leghatásosabban célba; hisz Cornbread sem írhatta volna ki olvashatatlan stílussal Cynthia iránti vonzalmát. Persze előfordulhat egy Szabó Lőrinc-féle melléolvasás⁵⁵ akkor is, ha a kapitális betűk uralkodnak, és az is igaz, hogy minden stílusmentes tipográfia már önmagában stílus, de ha már a kezdeti elágazásoknál ebbe az irányba tekintünk, és nem haladunk a graffiti későbbi lényegévé váló stílusok ösvényén, akkor felismerhető ez a gondolkodás több ma is uralkodó graffitiműveletben.

A lecsupaszított, stílusmentes, olvasható graffitit a mennyiség és nem a minőség igénye tartja fent. A már sokat emlegetett dicsőség a törvényen kívüliséggel járó bátorság, vakmerőség által nyerhető el. A magyarországi CIPOE csak pár éve aktív, de nem kiművelt egyedi stílusával, inkább aktivitásával éri el létezése megkerülhetetlenségét. Egyik pillanatról a másikra lepték el Európa nagyvárosainak falait esetleges, gyorsan odavetett trash tagei, nem kímélve műemléket, templomot, kirakatüveget, folytatva ezzel Taki183 hagyományait. Eredményességét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy először pont Berlin utcáit járva tűnt

⁵⁵ „tündököl az arany tábla!... S odaértem... És elszörnyedtem: »ÓRÁS és ékszerész«: ezt mondta csak a csoda-felirat. Ki lopta el az Óriásomat? – jajdult a szívem, szinte hangosan... Aztán csak álltam s szégyelltem magam.” – írja Szabó Lőrinc *Hatodnap* című versében már klasszikussá vált gyerekkori félreolvasásáról.

fel számomra a magyarhoz hasonlító szó, de nem feltételeztem, hogy pont egy hazámfia tagei uralják Európa graffiticentrumát. Vajon egy kimunkált kalligrafikus tagben is felismertem volna a hazai szót? Micsoda cseles bázisteremtés ez. Amikor pár hét múlva visszatértem Magyarországra, akkor döbbsentem rá, hogy már Budapestet is átagelte az ambiciózus hírnévvadász.



15.kép: CIPQE tagek, fotó: Herczeg Márk⁵⁶

A dinamika, az állandóan mozgásban tartott létforma és a technika által determinált vizuális megjelenés ok-okozati viszonyban állnak. A statikus hordozókhoz egy fürgén mozgó utazó alkotói attitűd kell hogy társuljon. Az utazó művészek – ahogy a robosztus, nagyhatalmú művészeti intézményekhez illesztett projekteket bemutató kortárs művészek esetében is – az adandó alkalmakat használják ki. Előtanulmányok nélkül foglalják be idegen városok falait, majd tovább lépnek, ami a saját védelmüket és közlésüknek tisztább láthatóságát egyaránt szolgálja. A rendszeres visszatérők és a helyi bázisú *writerek* többet kockáztatnak, de kevesebbet érnek el a hírnévszálán, a kampányszerű városfoglalás ezért is tűnik hatékonyabbnak.

Egy nagyobb várost pár nap alatt körbe lehet jelölni, de a rétegződés természete miatt egy ilyen intenzív támadás is eltűnik pár hét vagy hónap alatt, hiszen az újabb és újabb jelöltek

⁵⁶ <https://assets.4cdn.hu/kraken/7XS3YA15lqPSUyHQs.jpeg> 2022.12.02.

is intenzíven dolgoznak. Az efemer hatás tehát az anyagok működésén túl a hordozónak, a természetnek, a városkarbantartóknak, a rivális csapatoknak egyaránt köszönhető.

Ilyen aspektusban a nagyvárosokat is listákba sorolhatnánk, grafikonok jelölhetnék graffiti faktort, és talán létezik is ilyen kimutatás, én csak a tapasztalataimra hagyatkozva tudom kijelenteni, hogy Budapest nincs az élbolyban. A graffiti turisták nem tartják ezt a várost kiemelt célpontnak, amiből következtetések is levonhatók a város vonzó idegenforgalmi célpontként értelmezése terén. Ezekbe a következtetésekbe azonban nem mennék bele, tekintve, hogy a város lakosaként szubjektív a nézőpontom, valamint a jelenlegi állapotok nem tekinthetők maradandónak a gyors változások közepette. A graffiti turizmus mértéke azonban összefügg egy város gazdasági versenyképességével, politikai álláspontjával, stratégiai helyzetével és kulturális hagyományaihoz kötött kortárs mentalitásával. Budapest – és más magyar városok sem – egyelőre nem épít stratégiát az utca kultúra kortárs elemeire, talán ezért is szűrhetők ki az újabb helyi *writerek* olyan könnyen rövid, de intenzív munkájuk során is⁵⁷.

Az idők változnak, városvezetések jönnek-mennek. A kultúra terjeszkedik, befogad és kivet magából, felkap és elfelejt jelentős eseményeket, de a nagyvárosok centruma marad a legfőbb lelőhelye minduntalan. New York a mozgalom fészke, a városképhez tartozik a tagek, throw-ok és murálok jelenléte. Ekkora vizuális kavalkádban maradandót alkotni állandó aktivitással és formai egységgel lehet. A New York-i graffiti legendás alakja JA nem mondhatja magáról, hogy tiszta és érintetlen közegben dolgozik változatlanul saját és csapata (XTC) tagját írva 1984 óta. Lassan 40 évig semmi mást nem tenni, csak kitartóan és következetesen írni a szülőváros falait már önmagában is teljesítmény. Az ő tevékenységét feldolgozó fotódokumentációkon és irodalmon⁵⁸ keresztül igen sok minden olvasható egy olyan szenvedélyből, ami ennyire a nyilvánosság terében zajlik. Aktivitása már-már filozófikus gondolatok ébresztője, írásképe beég a városban élők retinájába, és bizonyára egyetlen kérdés fűrhatja a mindenhol megjelenő munkáit szemlélő közönsége oldalát: miért?

Jonathan Avildsen személyazonosságát közben nyilvánossá tették az erre illetékes hatóságok⁵⁹, több esetben is megjárta New York celláit, drogfüggőségét sem tagadta, az utcai *tagelését* egyszerűen függőségként aposztrofálja. Bár ilyen múlttal és jelentőséggel rengeteg lehetőséget kaphatott volna galériáktól és művészeti intézményektől, JA még nyilatkozni sem

⁵⁷ Jelenleg a legaktívabb budapesti *writerek*: Face, Eloy, Info, Ribs, stb...

⁵⁸ Dumar Novy JA munkásságának megértését próbálja hosszan tartó, személyes hangvételű esszéjében megérteni Dumar Novy *What Do One Million Ja Tags Signify?* Possible Books – Menetekel, 2019.

⁵⁹ Édesapja J. Avildsen, a Rocky című film rendezője. Ő maga állítólag szerepelt a Karate Kid című nagysikerű amerikai B filmben is.

hajlandó, belépni a galériák steril világába, otthagyni az utca kínálta adrenalint pedig pláne nem szeretne⁶⁰.

JA – és vannak hasonló hitvallású utcaművészek rajta kívül is – tevékenysége számomra kiemelt jelentőségű, ami nem a személyiségének, nem karrierútjának köszönhető, hanem annak a mintának, ami segít helyén kezelni a graffiti esszenciáját. Az ismétlődő gesztust, ami nem az elkészült munkák csodálataért küzd, hanem egy olyan belső motivációból fakad, ami nem egy tervezett úton tett lépéssel azonosítható, hanem a művészi alkotás őszinte örömeivel. A létkinyilatkoztatást, az önmagáért valóságot, az ösztönösség és a függőség határán egyensúlyozást és az alkotói szenvedélyt, amit főleg azok érthetnek meg, akiknek sikerül ezt saját munkájukban is megtapasztalni.

4.4. A háborús nyelvezet

A berlini szupercsapat, a 1UP (One United Power) sem egyedi formajegyeivel, hanem aktív jelenlétével hódítja meg a világot. Nincs egzakt tagság, nem lehet tudni a szociális, társadalmi háttérrel, a korukat, nemüket, csak egyvalami érdekli őket: a város leuralása. Ezeket a kihívásokat könnyedén sikerrel veszik, használják a huszonegyedik századi kommunikációs eszközöket, videofelvételeket készítenek és tesznek közzé akcióikról. Gerilla hálózatként működve a világ nagyvárosait mára ellepik a 1UP *throwup*ok, tevékenységük olykor színtiszta vandalizmus, olykor egy brand, de kényelmesen érzik magukat az elitista művészvilágban is.

Egy ilyen létszámú csoport esetében nem lehet egységes stílusról beszélni. Hiszen csak akkor tudjuk meg egyértelműen, hogy a 1UP már előttünk a helyszínen járt, ha kiolvasható feliratokon tudatják ezt velünk. Ők sem csak a saját közegüknek, inkább kifelé kommunikálnak, jelenlétük minden nyitott szemmel járó járókelőt ingerel. Az aktivitásuk maga az esztétikájuk, amit a mai technikai eszközök segítségével a valós terület megsokszorozva tudnak közismertté tenni. Akcióikat összehangolt együttműködés jellemzi. A „graffiti olympics”⁶¹ egy drónnal felvett ötperces videó egy tökéletesen megalkotott athéni akciójukról, ahol a város különböző pontjain egy időben készülnek a 1UP feliratok. Nevükhöz méltón egy-egy rajzot is többen készítenek, egyesítik erőiket. Egyikőjük bal és jobb kezében is *fatcappel*⁶² tölti a betűket, van aki a kontúrt húzza ugyanabban a rajzban és valóban sietniük kell, hisz a metró csak egy fél percre áll a megállóban, ezalatt kell egy *wholetraint*⁶³ készíteni a nagy létszámú szatyrokkal

⁶⁰ <https://whatyouwrite.wordpress.com/2007/10/10/tagging-legendary-graffiti-artist-ja/> 2022. 12. 23.

⁶¹ “1UP - Graffiti Olympics – Drone Video Athens” (dir. 1UP, Selina) <https://www.youtube.com/watch?v=HyjZ-zHzXN0> 2023.01.12.

⁶² Fatcap – festékszóró fej, ami a betűk vastag kitöltésére alkalmas nagy mennyiségű festék gyors kiszórásával

⁶³ az egész metrókocsit lefedő graffiti

szaladó fiataloknak, ahogyan azt a legújabb 'One week with 1UP'⁶⁴ című kisfilmjükben is láthatjuk.

A graffiti esetükben is több egy felirtnál. A csapatmunka egy metróaluljáró terében és a földalatti utazóközönség beletörődő reakciótlansága, amíg a megállóban pár percig várakozó metró tetőtől talpig festéket kap, együtt teremtik meg a graffiti *hardcore* ágának egyik lényegi mozzanatát. Mint egy absztrakt terrortámadás, úgy viszik véghez akcióikat. Ez a militarista hozzáállás egyik oldalról félelmet keltő, másik oldalról viszont a művészeti akciók és a protest-művészet, a kritikai felhang egyik legtisztább megjelenése. Pár lépésre eltávolodva immár a csak önmagukért létező egotripektől a graffiti *hardcore* irányzata már nagyobb jelentőséget tulajdonít az ellenkulturális jellegnek. A szabályok és törvények áthágása nem nagy akadály, sőt inkább cél. Nem egy konkrét és aktuális politikai üzenet, hanem egy nagy általános kritikai felhang leledzik az energiák hátterében. A hírt vivő földalatti és vasúti közlekedés, a városi szervezettség, a kötöttség és az egyhangú funkcionalitás, a működőképes technokrata vezetés elleni lázadás illegális beazonosíthatatlan berkekből nyer teret. Feszültség, düh és egyszerre az izgalomra és élményre vadászó jóléti társadalom belső harcainak lecsapódásának lehetünk tanúi. Az erődemonstráció így módon játékos, sosem erőszakos, a mérhetetlen károkozást még mindig jobban viseli a fogyasztói társadalom, mint az emberek egymás ellen fordulását, hiszen lehet ez egy szelep, amin keresztül a vizuális kultúrába eresztheti le a felgyülemlett feszültséget a földalatti társadalom. A háborús elemekkel átítatott művészeti akciók, melyek a művészet zárt világától távolról, az utcák beazonosíthatatlan rétegeiből érkeznek, kikerülhetetlenek. Az agresszív, zajos jelenlét szintűgy megkapja a vágyott figyelmet.

Egész más motivációt és kapcsolódási pontokat találunk az erőszaktól sem mentes Egyesült Államokbeli bandák közti rivalizálásban, ahol tudomást sem nagyon vesznek a napi politikáról. Itt nem csak egy egyenetlen társadalmi berendezkedés kritikájáról szólnak az agresszív energiák. A szociális okokon túl az állandó háború gondolata, a birtoklás igénye tarthatja fenn ezeket az állapotokat. A graffiti formanyelve szorosan kapcsolódik a vérre menően ellenséges gangek⁶⁵ életéhez, s ez a kapcsolat több ponton is túl szoros ahhoz, hogy ne egy újabb okot találjunk a falrajzok bűnözésnek tekintésére.

⁶⁴ One week With 1UP – the short film – egy huszonhárom perces kisfilm, ami Martha Cooper (és Ninja K) fotóssal közösen készített könyv munkálatait dokumentálja <https://www.youtube.com/watch?v=i9V18HUoZcc> 2023.01.12.

⁶⁵ Az Egyesült Államokbeli Bloods és a Crips banda ellentéte nagyon hírhedtté vált, a hozzájuk kötődő graffits csapatok egymás közti kommunikációjuk zászlóvivői voltak. A bandák ma már nem aktívak, lenyomatuk, az utcai ellentétek törzsi tagozódásai azonban a mai napig tartják magukat.

Az utcát állandó hadszíntérnek tekintő önszerveződő magánhadseregek főleg egymásra – és így a hozzájuk csatlakozni vágyó kiskorúakra – veszélyesek, de politikai erőket közvetlenül nem befolyásolnak. A rendőrség erőivel fennálló ellentétük, az utcai bűnözéssel való szoros kapcsolatuk miatt állnak állandó hadban. Az utcai erőszak, városrészekhez kötődő hidegháborús szeletek, a bandák uralkodása, rivalizálása mind olyan, mintha az emberek helyben vezetnék le frusztrációikat, elemi ösztöneiket. Az ellentétek jobb híján területi alapúak és az azok felett gyakorolt hatalom birtoklásáért állnak fenn, de valójában az identitás megélése és védelme teremti meg a feszültséget, ami egy állandó készenlétet, harci éberséget indikál. Ahogy Szun Ce fogalmaz a 'Háború művészete' című írásában: „A háború az ország legfontosabb ügye, az élet és a halál fundamentuma, a túlélés, illetve a pusztulás útja, melynek tanulmányozása el nem hanyagolható...”⁶⁶ Talán ezt a háborút vívták a Pál utcai fiúk⁶⁷ és hasonló ifjúsági regények hősei, a virtuális tér videojátékai hasonló feszültségeket vezetnek le, miközben stratégiai gondolkodásra készítetnek, de a Távol-Kelet legnépszerűbb játéka, a sakk és a go is a terület birtoklásán, annak megszerzésén alapul.

A bandák közötti rivalizálás, a területfoglaló harcok kissé gyermeketegnek tűnhetnek. Le is csillapodtak már a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek indulatai, ami mindennek a szimbolikussá tételével, az absztrahálásával is magyarázható. A kapcsolatot mutatja, hogy az alvilághoz köthető graffiti is – és ebből következően az egész mozgalom – előszeretettel használja a háborús kifejezéseket. 'Bombázni' (*city bombing*) a várost, 'krosszolni' (*cross*) egymás rajzát, vagy az alaposan kivitelezett 'burner' rajzok megnevezései is ebből a versengő, hatalmi pozíciókért küzdő attitűdből származtathatók. Egy olyan magatartásból, ahol a saját szabályok betartása mindennél fontosabb, de a társadalmi konvenciók annál kevésbé.

Többféle harcmódor létezik, határt csak a kreativitás szabhat. A már említett terrortámadás mintájára épülő csoportos rajtaütés, az egyéni leszámolás, vagy az állandó szurkálódás, különböző gerilla taktikák mind beazonosíthatók a festékekkel jelölés különböző módszereivel. Tulajdonképpen a háborúzás energiáit a vizuális kommunikációs formák tompítják egy életet már nem – vagy ritkábban – követelő biztonságosabb játzmává.

⁶⁶ Szun Ce *A háború művészete*, Budapest, Trubadúr, 2022.

⁶⁷ Molnár Ferenc ifjúsági regénye a budapesti belvárosi grondon kísértetiesen hasonló mintákat sorakoztat, mint amit (akár más földrészek városi környezetében) a területük kijelölésében önmaguk csoportidentitását, törzsi hovatartozását megjelenítő ifjúsági közösségekben tapasztalunk. Gyakori téma ez a nemzetközi ifjúsági irodalomban is, ami méginkább aláhúzza az identitását kereső fiatalok felnőtté érésének érzelmi alapú rendeződéseit.

„A legnagyobb hírnév az, ha valakinek a neve egy üzletre van felírva. Igazán féltékeny vagyok azokra, akikről nagyon nagy üzleteket neveztek el. Mint Marshall Field.”

(Andy Warhol)

5. Az identitáskeresés objektívációi



16.kép: tagek a Tiberis partján, 2022., saját fotó

5.1. Területmegjelölés

A graffiti egyik legalapvetőbb eleme a *tag*,⁶⁸ aminek kendőzetlenül a területfoglalás, a megjelölés a célja. Ahogy egyes állatfajok hím egyedei, ahhoz hasonlatosan jelöli ki területét a *tagelő* a saját körzetében. Ha pedig kilép a megszokott közegeből, akkor idegenként, helyismeret nélkül jelölgeti végig a látogatott város falait, teszi bele kézjegyét a városképbe. Az 'itt jártam', vagy az 'Anett + Lali' és a 'Hajrá Fradi' feliratok egyazon platformon szereplő szubkulturális

⁶⁸„Angol szó, jelentése jelölés, címke, így magyarul a tagelés alatt megjelölést, címkézést értünk. A tag minden esetben egy nevet jelöl, egyfajta aláírás. A név takarhat álnevet, művésznevet és egy csoport (crew) nevét is, illetve ezek rövidítését. Általában monokróm kivitelezésű.” Kurdy Fehér János, Czeglényi Boglárka, Lugosi Blanka, Szilágyi Szabolcs (szerk.) *LUGO / Graffiti*, Budapest, Equilibrium könyvkiadó, 2022.

változata, ami a legegyszerűbb egymás után rakott betűk halmazától a művészi kalligráfiáig is terjedhet. Ebben az esetben sem maga a műfaj határozza meg az olvashatóságot, hiszen ezek mint kézjegyek, aláírások szerepelnek a falakon.

Lehetséges, hogy e hasonlatok degradálóan hatnak a graffiti kultúra alapjainak meghatározására. Az ösztönösség és az elemi térbirtoklás hangsúlyozása végett engedtem meg magamnak használatukat. De tovább is mehetek, ha előveszem a birtoklás vagy az élmény viszonylatában a cselekvést magát. A taggelés esetében nehéz egyértelműsíteni, hiszen a cselekvés élménye legalább olyan fontos motivációs pont, mint a láthatóság szándéka. Az alkotás folyamata, vagy a kész mű élvezete. A mai materiális világunkban az önmegvalósításban ez a két pólus példásan összeáll.

A taggelés annyira lényeges motívum a graffiti kultúrában, hogy úgy tartják, hogy aki nem taggel, az nem hiteles graffitista. Hiszen a graffiti több mint színes rajzok készítése. A területmegjelölés motívuma, a kontextusba hozott mozdulat sokkal lényegesebb elem a műtermi elmélyültséghez képest. A gesztus legyőzi a véglegesített műtárgyjelleget.

A gyors szignó az épületek falain, utcai elemeken, közösségi járműveken és tulajdonképpen bárhol egy történet különböző pillanatainak lenyomatai. A pozíciójuk, a formájuk és a bennük elrejtett betűk egyaránt beszélnek hozzánk, hiszen a gyakorlat, az eszköz és a pillanatnyi állapot, az aktuális területfoglalás gesztusa rejtőzik bennük. A terek közötti összeköttetés, a mozgásban lévő nyomhagyó hűlt helye és egy jel, ami kimunkáltságával, vagy éppen átgondolatlan odavetettségével mutatja be létrehozójának viszonyát az itt leírtakhoz. A jelek üzenetének elsajátításához szükség van a kontextus ismeretére.⁶⁹ A dekódolás folyamata sajátos helyzetben történik, nem mindenki avatott címzettként olvassa és ebből a pozícióból nagyon különböző értékeléseket és eltérő minőségű jeleket találhatunk.

Ezt az eltérést azonban kellő távolságból szemlélve észrevehető egy létező egységes képi világ is. A kulisszateremtő látvány az eszközhöz (spray, vágott végű alkoholos filctoll, króm 'markerek,' stb.) és a hordozóhoz (közterületek felületei, amiknek alapanyaga kellően támogatja az eszközöket) épp úgy köthető, mint a jellegzetes vonalvezetéshez. A betűk olvashatóságának kényszere alól felszabadulva, a gyakran egy vonalból épülő feliratok kompozíciója rajzot varázsol a szövegösszefüggést már csak nyomokban tartalmazó írásból. Nem foghatunk rá időtlenséget sem, hiszen a gesztus gyakorisága és a formavilága sem létezett korábban, és ezért az a tér, amit teremt, nem (így) létezett. Tag nélkül tehát a mozgalom ebben a formában értelmezhetetlen lenne, talán egyáltalán nem is létezne.

⁶⁹ Roman Jakobson kommunikációs modellje a feladó és a címzett közötti üzenet dekódolását a kontextus ismeretéhez köti.

A *tagek* esztétikája, együttes jelenléte és egymással folytatott párbeszéde olyan összképet ad, ami egyéni történeteket ágyaz be, miközben az ismeretlenség mögé bújó közös sorsok rejtett rétegeit is megsejthetjük. Az aláírásként funkcionáló *tag* mint egy pecsét megszentesi, alkotója kötelezettséget vállal, hitelesíti tettét. Kizárólag önmagát, illetve a létrehozóját jelenti. Szinte hamisíthatatlan, olyan tudatalatti jegyeket hordoz, ami az alkotó aktuális állapotából és viszonyulásából szűrhető le. Rendszeres ismételtetése, gyakorlása rutint és magabiztosságot ad, ami a vizualitáson keresztül érkezik meg a befogadók felé.



17. kép: Bisco Smith kiállítása a berlini Urban Spree galériában, 2018., saját fotó

A graffitikultúra látványát erősen meghatározó jelrendszer a képzőművészetben, gyakran azonosul magával az utcáról hozott kulturális tartalommal. A '*graffiti art*' mint a képzőművészeti diskurzus résztvevője a *tagek* vizualitásával foglal teret. Képzőművészeti munkásságát a *tagek* esztétikájából kibontó Bisco Smith⁷⁰ a procedúrával, a felkészüléssel azonosítja a *tagek* írásának véget nem érő folyamatát (*it's the forever in the moment*). A gyakorlást látja a lényegnek, aminek egy momentuma kerül a vásznára. *Tagek*ből építkező kontrasztos kompozíciói az absztrakt expresszionisták látványvilágát idézik, ám a begyakorolt kézmozdulat bizonyossága, az írásjelek jelenléte és horizontális vagy vertikális szerveződése sokkal erősebben tartja a tudatosság stabilitásában műveit amerikai elődeihez képest. A zene, a ritmus és a korai éveinek utcai gyakorlata alapozta meg performatív festői gyakorlatát és főként pozitív üzeneteket közvetítő szöveg alapú vizuális nyelvét.

⁷⁰ <https://biscosmith.com/> 2023.02.22.

Az amszterdami kalligráfus Niels Shoe Meulmann vizuális költészetnek és költői vizualitásnak aposztrofálja partfissal és más mindennapi eszközökkel létrehozott betűalapú performatív művészetét.⁷¹ A túlhígított, lazúrosra kevert festék megfolyása teszi önműködővé a széles mozdulatokkal kreált feliratait, sőt kalligráfiái gyakran önmagukat semmisítik meg, amikor csak vízzel kerülnek a nagyméretű száraz felületekre. Ez az efemer rövidtávú lét a kimondott szó tulajdonságaival oldja fel a gót betűk alkalmazásához kötött mélyen bevésődő formai asszociációkat. A motívumokként értelmezett betűk ismétlése, kompozíciók építése az ő esetében is távol tartják a nézőt a tartalmi értelmezéstől annak ellenére, hogy szívesen rejt el felirataiban kivehető, ügyekhez kötött üzenetet.

Az említett két alkotó az utcaművészet eszközeivel lépett a képzőművészet diskurzusába. Az átjárás már a kezdetektől létezett, a New York-i galériák hamar lecsaptak az aktív *writerekre*, hogy friss megjelenésükkel képviseljék az utcazajt a galériák kimért falai között, ám ezek a kortárs alkotók már egész más úton érkeznek az elit művészet világába. Nem az utcáról csöppentek bele a kurátorok és műkereskedők által tematizált üzleti forgatagba, ők már ebben a világban alakították ki alkotói hitvallásukat. Alapvető céljuk volt ennek a térnek a megjelölése, idevágó képpel élve: a kezdetektől a galériák és műgyűjtők falára akartak *tagelni*.

5.1.1. A stílus mint tartalom

A tagek és a throwupok⁷² tagadhatatlanul a modern graffiti alapelemei, amelyek összefogják és felismerhetővé teszik, azaz stílust adnak a mozgalomnak. A jellegzetes betűtípus – de szerepe van itt a direkt e célra fejlesztett eszközöknek is – vagy az attól való eltérés meghatározza az adott teret és időt, hiszen az újabb és újabb alkotók megjelenésével folyamatosan új stílusok, divatok, formák, iskolák tűnnek fel. Az alap keretek között ez egy formanyelv lett, és teljesen megszokottá vált térképző ereje.

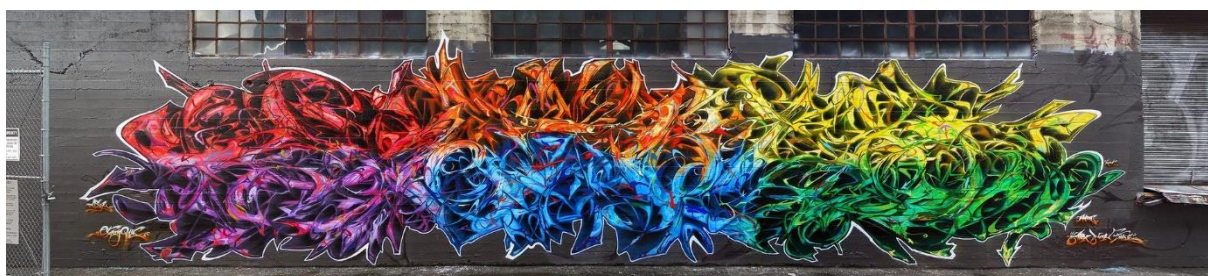
Ha a tartalom a létezés maga, akkor a forma a stílus. Sőt, a stílus beszivárog a tartalmi különbözőségek közé. A stílussal mondatik el egy egyéni történet, itt kap magyarázatot mindaz, ami a külön utakat és elágazásokat indokolja. Ha már mindenképp meg kell küzdeni a '*fame*'-ért, akkor ebben a topikban végre nemcsak a vakmerőségnek és a gátlástalanságnak jár a dicsőség, hanem értelmet nyer a sok gyakorlás, a tehetség és az ízlés is. A graffiti természetéből adódóan a két oldal kéz a kézben jár, egyik nélkül sem teljes a másik, de hadd kapaszkodjak itt bele a *style* kikerülhetetlenségébe.

⁷¹ Eeuwens, Adam, Meulman, Shoe Niels *Niels Shoe Meulmann: Painter*, Berlin, From Here to Fame Publishing, 2012.

⁷² a *tag*hez hasonlóan működő nagyobb méretű, kontúrral és laza kitöltéssel alkotott feliratok

Görög eredetű szó, ami a latin nyelveken keresztül terjedt el, eredetileg egy – micsoda újabb egybeesés – betűvetésre használt eszköz volt, manapság mindennemű közlés kifejezőmódját is értjük rajta. A 'kortárs betűvetők' is így tesznek, s talán a leginkább a stílusok fejlődésén, összefonódásán keresztül képezhető le a graffiti időbelisége.

Nehéz dolgunk van akkor, amikor a stílusok közt kell kiismernünk magunkat egy ennyire mozgalmas és személyre szabott vizuális világban. Az egyének saját maguk által fejlesztett jegyekkel különítik el egymástól magukat, ami adott esetben a formátumtól való teljes elrugaszkodást is okozhatja, de jelentheti a ragaszkodást is, stílusok ötvözését, leválasztását, technikai megoldásokat, alternatív használatukat. Sőt az utcai stílusok lokalizálhatók is. Földrajzi értelemben is keletkeznek iskolák, amik az internet előtti korban valóban a helyileg beazonosítható vizuális ingerek, bevándorló csoportok tradicionális formavilágából és a térbeli együttállások sajátosságaiból inspirálódtak. A globális információáramlás feloldotta ezeket a kötöttségeket, a bolygó túloldaláról éppúgy érkeznek friss hatások, mint a helyi festőcsoportoktól. A *Pichação* stílusát például a hetvenes években São Paulóban kezdték politikai protestálási céllal használni, ma már a graffiti promóciós tevékenységének a része a világ minden táján, de említhetnénk még további betűtípusokat és azok fantáziáit, amik közhasználatúak lettek az évek során.



18.kép: Wildstyle graffiti San Franciscóban, (CHEZ)⁷³

Ha graffiti stílusokról kell beszélnünk, akkor sokszor formátumokról beszélünk, amik nem irányzatok, sokkal inkább technikai feltételekhez kötött látványvilágok és a környező világ mediatizáltságához idomuló megoldások vetületei. A 'wildstyle' graffiti az össtílus, ami azzá tette a graffitit, ami ma. Absztrakt betűformálás, színes kavalkád, ami olyan magasra nyúlik, amilyen magasra az alkotójának lehetősége van elérni, és olyan széles, amilyen a hordozója. Hivalkodó színharmoníák, vastag, többszörös kontúrok, erős kontrasztok, egyszerű betűkapcsolatok, csillogás, csöppenés, a rajzfilmek világából kölcsönvett lekerekített formák,

⁷³ https://www.wikiwand.com/en/Wildstyle#Media/File:San_francisco_graffiti01.jpg 2023.01.12.

megidézett karakterek kísérik a stílust. Vasúti- és metrókocsik oldalán gyakran tűnik fel, bonyolultsága és kimunkáltsága ennek megfelelően vegyes.

A 'bubble style' a nevéhez méltóan a buborékok esztétikáját idézi meg. Kerek, egymást takaró betűk nem igényelnek méretezést, kellő rutinnal gyorsan felvihetők a felületre pár perc alatt, ezért gyakran a már emlegetett 'throwup'⁷⁴ kedvelt formája. Kevés egyéni elhajlást enged meg, ezért látványvilága ismerősen cseng, a bátor helyválasztás⁷⁵ és a kevés festéki igény miatt a leggyakrabban látható graffitimód (a magyarországi Eloy csak 'bubble style' throwupokkal dolgozik).

Egyenesen 'piece'-nek nevezik a műalkotás számba menő graffitiket, amik a tehetség csillogtatásáért órákon át – féllegális vagy legális körülmények között – készülnek. Ez a stílus billenti át a graffitit a vandalizmusból a művészeti megítélés felé. Ebben a cipőben jár a 3D stílus is, hiszen illuzionisztikus látványával alkotója az avatatlan szem számára is lenyűgöző rajzi és technikai tudásáról adhat tanúbizonyságot. Művelői (pl. a bajorországi Loomit) hamar a legális térbe lépve építhetik graffiti karrierjüket, készíthetnek felkérésre nagyméretű murálokat, designerként működhetnek együtt multinacionális cégekkel.

A jelek szerint a használt technika adja a stílusok fő karakterét, ami torzítja a fogalom eredeti értelmezését, ám mint a bevezetőmben hangsúlyoztam, a graffiti ebben a tekintetben is máshogy működik, mint a megszokott művészeti stílusértelmezések. Az egymás mellett elhelyezkedő globális jelenség úgy lépked az idővonalon, hogy nem fordít sosem hátat a korábbi önmagának. Újabb kreatív – D.I.Y. – eszközfejlesztések és az ipar idomulása alakíthat ki újabb szokásokat, miközben eredeti, mai szemmel gyermeteg formák is tartják intenzív jelenlétüket. A szereplők kulturális tereket váltanak, új generációk nőnek fel, de nem legyőzik az előző évfolyamokat, hanem közösen építkeznek, egymás mellé rendeződve táplálják a kultúrát és hoznak létre új, vagy hívnak elő korábbi stílusokat újra.

Banksy a kétezres évek elején nyúlt a stencil technikájához,⁷⁶ amikor elege lett abból, hogy az éjszakában a rajtaütéstől rettegve nem tudott minőségi graffitiket készíteni. A sablonnal

⁷⁴ A throwupok is csoportosíthatók megjelenésük alapján. A two letter throw up, ahogy a neve is diktálja, két betűre egyszerűsíti a feliratot. A 'hollow' kitöltés nélkül, csak körvonallal van jelen, szinte a tag gyorsaságával felvihető.

⁷⁵ 'heaven spot'-nak nevezik a nagyon magas, elérhetetlen helyre kerülő rajzokat. <https://artssupplyguide.co.uk/graffiti-styles> 2023.02.23.

⁷⁶ Blek la Rat (Xavier Prou, 1952.) francia graffitiművész, akit a stencilgraffiti atyjaként szoktak emlegetni, ha közvetve is, de nagy hatást gyakorolt Banksy és a többi stencilt használó művészre. Párizsban elsőként használta a technikát, arról, hogy az eljárás mennyire köti meg a művészek gondolati eszköztárát, Banksy ennyit mond: „Mindig, amikor úgy érzem, hogy valami markánsan egyedi dolgot hoztam létre, rá kell jönnöm, hogy Blek La Rat már megcsinálta, csak már húsz évvel korábban”. <https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2014/10/20/forget-banksy-meet-blek-le-rat-the-father-of-stencil-graffiti/> 2022.12.12.

otthon kigondolt és alaposan előkészített, gyorsan felfújható, mélyebb üzenetet tartalmazó munkákat tudott létrehozni. Ma már a stencilt – mivel a média megszokott látványához idomuló közlőforma – a street art képi világával választjuk le a graffitiról, de ez a hozzárendelt tartalmi jelleg és nem a technikai sajátosságok miatt történik. Ugyanilyen technikai és taktikai kapcsolat teremt stílust a *'sticker'* (slap – matrica) és a *'poster'* (paste-up – tapéta) esetében is. A terjesztés módja sorolja a hordozott tartalmat a graffitistílusok közé.

Továbbra is kizárólag az utcán értelmezhető stílusok között maradva kell említenem a *'blockbuster'*, a *'staight letters'* és a *'roll-up'* messziről is jól olvasható – vagy a graffitivé stilizált, vagy valamelyik kapitális betűtípushoz közelítő – jóval alkotójuk fölé magasodó feliratokat, amelyeknek homogén felületét már nem a kiemelt népszerűségű sprayhez köthető látványvilág határozza meg. A spray technikája valójában azért vált a leggyakrabban használt technikává, mert a hordozó rögzös, kiszámíthatatlan felületeit érintkezésmentesen tudja lefedni. Erős szimbólumává vált a graffitinak, de nem minden esetben van rájuk szükség a kívánt látvány eléréséhez. Itt festőhengerrel és az azt meghosszabbító *'toldóval'* készülnek az egyszínű, vastag kontúros üzenetek, hiszen ekkora méretben az apró részletek elvesznek és jóval takarékosabbnak is bizonyul a technika. A szokásos csapatnév, valamilyen politikai vagy társadalmi üzenet társulhat hozzájuk, de azon sem kell nagyot csodálkoznunk, ha egy autószerelő műhely hirdetéseként szúrjuk ki egy ház tüzfalán.

5.1.2. A stílus mint idézet

A különböző szellemi irányzatok, művészeti diskurzusok újabb szereplőket és reflexiókat vonzanak a graffiti stílustörténetébe, így keverednek már nem a technikai eljárások, méretek, utcai taktikák, hanem a vizuális gyökerek köré szerveződő stílusok a kortárs megjelenésekbe.

Az utca esztétikáját vette elő Vhils, amikor a pop art hagyományai szerint, egymásra rétegződő plakátok letépkedett felületeit egy kis beavatkozással menti át műtárgyakká, de a szintén világsztárrá növekedett Kaws karrierje is hasonló beavatkozással indult. Ő a hirdetési felületekbe csempészte saját motívumait, buszmegálló light-boxait hackelte meg, és cserélte le cégek hirdetéseit az általa kiegészítettekre. Látjuk, hogy ezek a gesztusok, a plakátnak bajuszt rajzoló, igazán gyermeketeg megoldások – Kaws egész munkássága a felnőttek infantilis világához van rendelve⁷⁷ – nem épp csak a betűk, hanem az utca kulisszáinak képi világát elevenítik meg, és dolgozzák fel úgy, ahogy korábban jópáran már elkövették. Az amerikai pop

⁷⁷ Monica Montagut Kaws, Rizzoli, New York, 2010.

művészek ma élő változatai ők, akik inkább már a fogyasztói világ kiszolgálói, mint a graffiti galériákba integrálói.

A 'graffuturisták' is léptek egyet a nyugati képzőművészeti hagyományok irányába, és a mozgást, a dinamikát hol geometrikus absztrakcióval, hol figuratív módokon, hol mindezeket vegyítve jelenítik meg a sivár házfalakon, vásznanakon vagy térbeli konstrukciókban. Az itáliai futurizmus hagyományait követő nemzetközi alkotók lendületes vonalaikat hol szabadon engedve, hol szigorú határok közé szorított absztrakt struktúrákba rendezve tárják elénk. Utaznak, kiállítanak, a múlt század mozgást kifejező festészetét és az aktuális grafikai dizájnt csempészik az egész máshonnan inspirálódó utcaművészet világába.⁷⁸

Ezzel ellentétes irányból közelít az úgynevezett *antistyle*⁷⁹ felfogás. Egy naiv, cinikus megközelítés, amiben a képviselői szembe mennek a divatokkal, a megrögzött stílusfigyelőkkel és teljes egészében azzal a mentalitással, amit a grafiti magára öltött az évek során. Szándékosan olcsó, rossz minőségű festékekkel, dilettáns, szakértelmet mellőző mozdulatokkal alkotnak, hogy ellenpólusát képezzék a klasszikus *wildstyle* megjátszott vagányságának.



19. kép: Hoodies & Sunglasses (Balogh Fábián) ignorant graffiti, fotó a művész hozzájárulásával

De talán ennél több is kiolvasható az antistílus ignoranciájából. Korunk hozzáállása a naiv művészethez, egyfajta csodálat az ösztönös, autodidakta alkotók munkássága felé szintén a túlprofesszionizált, kiszámítható világ működésére adott reakció. Hirtelen felértékelődtek az érzelmi alapú kinyilatkoztatások. Szerintük az előre tervezettség az őszinteséget oldja ki, az alkotás örömét veszi el, amit kellő humorral és iróniával old fel a stílus. Vázlat nélkül, rajz közben alakul ki az, ami éppen sikerül. Nyers, gyermeki meggondolatlansággal alkotott reflexiók lengik be a teret, és emlékeztetnek a graffiti metrókocsik oldalára pontatlanul, de

⁷⁸ Longhi Samantha, Roze, Jonathan, „Dossier: Graffuturism”, in *Graffitiart*, 2013./18. 44–57.o.

⁷⁹ Antistílus, használatban van továbbá a 'ghettostyle' és az 'ignorant' a stílus megnevezése is.

adrenalinától fűtöten festett gyökereire, hozzák vissza az embert a termelésre optimalizált gyártósor mögül.

Az antistílus időben determinált, hiszen egy szövevényes viszonyrendszerben létezik. A graffitinél szélesebb távlatokban, a képzőművészet aktuális trendjeivel karöltve bukkant fel, mintegy kortünetként. A trash, az ironia egy kétségbeesett reakció a művészetek részéről, egy olyan kulturális megnyilatkozás, ami reagál a civilizáció saját vesztébe rohanásának visszafordíthatatlan folyamatára, a késői reakcióra, amit az emberiség fogyasztóvá nevelt jólétében már csak abszurdításában tud nyugtázni. Egy visszamosolygás a múltra és az érintetlen nyers idők bizalommal teli nyíltságára.

5.1.3. *Stílus mozgásban*

A képzőművészeti áramlatok, a technika integrálása és egyéb környezeti hatások, egyéni megfontolások is teremtenek új irányokat, iskolákat. Az elhagyott területekre specializálódott *abandoned* graffiti már önmagában a helyszínre összpontosít, ám ez nem generál új stílusjegyeket, inkább csak szélesíti a stíluskálát, és különböző talált tárgyakkal és szabálytalan felületekkel egészíti ki a rajzi lényegét. Mivel a város periferiáin kap helyet, népszerűségéhez szükségszerűen kapcsolódnak digitális eszközök. A valós helyek kiterjesztéseként táruznak az egész más terekből figyelők szeme elé a sokszor igen összetett, helyspecifikus festmények. Ez a mediális kiegészítés egyelőre csak közvetítő szerepet játszik, így kerülhet egy térbe a művész és nézői.⁸⁰ Az egyszerű képes dokumentáció hasonló minta szerint működik és változtathat alkotói folyamatokon, amiből az olasz művész, Blu egy mozgóképes stílust alakított. Óriás méretű emberalakjai és absztrakt, nagyvonalakban festett mintái teljes valójukban válnak egy összetett mozgás részeivé úgy, hogy mint egy film képkockái, elkészültük után a dokumentációt követően megsemmisülnek, majd a következő fázis szintén így jár. Így alakul ki a többszáz fázisból összevágott animáció, amiben nincs digitális közbenjárás, csak a valós festmények képének egymást követő narrációja.

Bár nincs technikai összefüggés, de mégis úgy vélem, hogy a távoli, nyugodt helyek atmoszférájában, a festészeti megoldásokat előtérbe helyező minimalista posztgraffiti alkotóira is hatással van az elmélyülésre, lassulásra kínálkozó helyszín és a közönséggel való kapcsolat közvetettsége. Gyakori a homogén, sötét színekkel dolgozó, foltszerű lecsupaszított

⁸⁰ Rendszeresen dokumentálom a munkáim munkafolyamatát. Érdekes megfigyelni, ahogy a láthatóság ebben a helyzetben megváltoztatja a viselkedésem, ami befolyásolja olykor még a kész munkát is. Az alkotói folyamat intimítása egy performanszhoz hasonló fellépéssel párosul, ami a térben zajló interakciókat befolyásolja. <https://www.youtube.com/watch?v=gbn8mB8RQN8> 2023.01.12.

formavilágú festészeti munka – magam is ide sorolom – ami egy szoros kapcsolatot feltételez a környezeti viszonyokkal. A szintén olasz 108 (Guido Bisagni, 1978) munkái ma már inkább galériaorientáltak, de a város átmeneti helyein és elhagyatott épületek belső tereiben is alkot. A geometria, a foltokban és nagy kontrasztokkal dolgozó stílus a betűk absztrakcióját egy végletekig letisztult irányba mozdította el a graffitik stílusán belül.



20. kép: NEM, A Sunlight Hotel belső terébe készített festményem. fotó: saját

A graffiti világa egyéb online területekkel is gyakori kapcsolatba kerül, nehezen tudnám végigkommentálni megjelenési formáit. A *blackbookok*ba⁸¹ vázlatolást a táblagépeken való tervezés váltotta, és a méretes murálok kivitelezése is természetes módon digitális előkészítést igényel. A digitális retusálási és manipulációra, hamisításra alkalmas eszközök sok olyan kreatív folyamatot is elindítanak, mint a *classical vandal*,⁸² ahol klasszikus festmények helyszíneit értelmezik át tagek fedte kulisszákká, vagy a könyvpiac kreatív matricatartalmait, de akár ide sorolható a *City Folk Studio* miniatűr tetőtől talpig tagekkel ellátott közvécéket mintázó kispasztikái is.

⁸¹ a tervek és teljes kidolgozott színes rajzokat, emlékeket, dokumentációkat, kollaboratív üdvözléseket egyaránt tartalmazó privát füzet, vagy könyv

⁸² https://www.behance.net/classic_vandal 2023.01.15.

5.2. Mediális terjeszkedés – művészek birtokában

A művészet, a divat és egy éles kontraszttal kiemelt életstílus médiacsatornáak közbenjárásával lett leszállítva keletkezési pontjaiból a tömegek felé. Ebből dolgozunk, elképzeljük, és előfordul, hogy meg is alkotjuk a saját változatunkat. Az események, az alkotások és a körülmények dokumentációja már-már egyenjogú résztvevők, gyakran a közvetítő funkción túl önálló alkotássá lépnek elő. Ebben a folyamatban veszi át fokozatosan a mesélő a főhős szerepét.

„Mindennapjaink hipervizualitása”,⁸³ a képekkel összekötött világ különös mozgalmasságot generál, megbolygatja a téri és időbeli viszonyokat. A műalkotások inkább feldolgoznak egy eltérő tudományterületről származó megfigyelést, olyan problémaköröket, amik a művészet nyelvén megvilágíthatók, legyen az társadalmi, tudományos vagy politikai téma. A kortárs művészeti gyakorlathoz eggyel közelebb lépő graffiti világában is leképződik ez a tendencia, s ezért nem kerülhetjük ki a művészetet a huszadik század vége óta radikálisan felforgató ’kuratori fordulatot’⁸⁴, a kiállítások és reprezentációk legújabb értelmezéseit sem. Művészegyeniségek újabb területekre kalandoznak, más médiumok kerülnek a látóhatáron belülre, az intézmények tematikája határolja be a művészek szabadságát és határozza meg aktualitását.

Az utca kiállítótérként való funkcionálása az utóbbi két évtizedben érdekes fordulatot vett ezzel a térfélcserével. Ma már ugyanazt a „biennalizálódást” látjuk, streetart fesztiválokat,⁸⁵ nagyszabású tematikus tárlatokat, önálló graffitimúzeumokat, mint a kortárs mainstream művészet tekintetében. A helyspecifikusság megmaradt, és a „nagyszabású nemzetközi kiállítások” korában a városi megbízások és az intézmények szervezése közepette az utcaművészek újra koncentrálnak munkáikat. Az utca nyilvánosságával lépnek ismét kapcsolatba, ám a narratíva intézményesített. A „lokális és a globális – továbbra is – állandó párbeszédben áll egymással”,⁸⁶ a valós terekben jelenik meg a kulturális termelés. Az utazó művészek idejében ez a valós tér újra esélyt kaphat, hogy párbeszédbe elegyedjen

⁸³ András Edit, Turai Hedvig, „Vizuális Kultúra és kísértettan - beszélgetés Nicholas Mirzoeffal”, in *Műértő* 2002./10. 10–11. o.

⁸⁴ Paul O’Neill, „A kuratori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzusig”, in Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (szerk.) *A gyakorlattól a diszkurzusig, Kortárs Művészetelméleti Szöveggyűjtemény*, MKE, Képzőművészet Elméleti Tanszék, 2012. 325. o.

⁸⁵ ALL CAPS – Rotterdam, Brisbane Street Art Festival – Brisbane, MURAL Festival – Montréal, HK walls – Hong Kong, Afri-cans Street Art Fest – Kampala, Upfest – Bristol, SHINE Mural Festival – Florida, stb.

⁸⁶ Paul O’Neill, „A kuratori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzusig”, in Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (szerk.) *A gyakorlattól a diszkurzusig, Kortárs Művészetelméleti Szöveggyűjtemény*, MKE, Képzőművészet Elméleti Tanszék, 2012. 328. o.

fogyasztóival, de itt már egész más a narratíva. Az állandóan változó tér, eltűnő és folyamatosan frissülő munkák a múzeumok dokumentációs szokásaival maradnak összeköttetésben múltjukkal. A rétegződés dokumentálása teremti meg a műfaj történelmét.

A műfaj szerelmesei ezzel ma már megkapják a termékeiket. A legtöbb nyugati nagyvárosra jutott már kisebb-nagyobb streetart múzeum,⁸⁷ az online fórumokat, közösségi oldalakat elöntötte az utcaművészeti tartalom, könyvek, magazinok, 'merchandise' és óriási kampányok ünneplik a street art kanonizációját, miközben az underground szimultaneitása maradt a régiben.



21. kép: Martha Cooper: *Dondi* 22. kép: Martha Cooper: *Rendőrség*⁸⁸

A médiadokumentációs eszközök kiterjesztik a teret. Idő és térbeli meghosszabbításként a végtelenbe mutatva vállalnak fontos szerepet egy alapvetően efemer jelleggel bíró művészet életében. A személyekhez nem köthető, általános jelenséggént megjelenő utcai művészet ezért is gyakran összegződik dokumentaristák,⁸⁹ de nagyon gyakran más médiumokban dolgozó elkötelezett művészek gyűjteményében és portfóliójában.⁹⁰

⁸⁷ Az Alan Ket alapította street art múzeum a *Beyond The Streets* dokumentációs gyűjteményével a *street art* és a graffiti népszerűsítésén sikerrel dolgozik. Utazó kiállításai és állandó együttműködések a legelismertebb graffitiművészekkel a legaktívabb múzeumok közé juttatta az intézményt. <https://beyondthestreets.com/> 2023.02.20.

⁸⁸ <https://thehundreds.com/blogs/content/martha-cooper-interview> 2023.02.23.

⁸⁹ Lugosi LUGO László fotográfus, művészeti szakíró, filmkészítő halála után jelent meg egy nagy összesítő kiadvány, melyet a kortárs graffiti budapesti megjelenéseiből állított össze.

⁹⁰ Batyó Róbert képzőművész a kilencvenes évek miskolci graffitiének prezentációs tervével állt elő. Személyes érintettsége és a birtokában lévő dokumentációs anyag indította el az eddig megvalósulatlan projekt ötletét.

A magyar származású francia fotós, Brassaii hosszú távon csodálkozott rá a párizsi graffitire. Dokumentációiban csoportosította, rendszerezte őket, még a graffiti mozgalom terjedése előtti időkből gondolkodott szerepükön. Rögzített beszélgetéseiben (Picassoval)⁹¹ gyakran felmerül a lokális jellemzők keresése és a gyermeki tevékenységgel való azonosítás. Etnográfiai kutatással felérő dokumentációs sorozata ősi motívumokat mutat be Párizs utcáinak falain.

Martha Cooper a kezdetektől az első számú dokumentőre a mozgalomnak. Ahogy 1977-ben a New York Times első női fotóriportere lett, munkásságába beemelte a graffiti és a hiphop közösségek életképeit. Az akkori mainstream médiában így jelent meg rendszeresen szubkulturális tartalom, így edukálta és érzékenyítette kortársait és segített az utókornak, hogy egy nagyobb perspektívát, átfogó és áttekinthető képet kapjon az utcakultúra korabeli elemeiről. „Megőrizni az utókornak, ez az én dolgom (...) mindig úgy nézek a képeimre, hogy azok érdekesek legyenek a jövő számára – ahogy egy fotó reprezentálja a mi időnket” – vallja.⁹²

Martha „Marthy” Cooper megszámlálhatatlan mennyiségű képet készített, köztük ikonikus jelentőségűek akadnak szép számmal, munkássága az elmúlt negyven-negyvenöt évet öleli fel. Könyvekben, kiállításokon, dokumentumfilmek sorában találkozunk munkáival. Ahogy ebben az írásban, úgy az ő fotográfiáin is kiemelt figyelmet kapott a graffiti, mégsem a hagyományos értelemben vett dokumentációs szándékot látjuk viszont képein. Az utca művészeinek megjelenése, ruházata, szokásai, festő akciók, pózoló és partizó hírességek, járókelők és azok a periférikus helyszínek, nem-helyek, ahol az utcakultúra otthonra lelt, adnak keretet az általa prezentált korlenyomathoz. A miliőt, az összkulturális tartalmakat jelenítette meg, aminek hiteles bemutatásához nem elég külső szemlélőként rácsodálkozni a fiatalok életstílusára, együtt kell megélni a pillanatokat, izgalmas akciókat, kulturális – sokszor nem éppen törvénytisztelő – akciókat, összejöveteleket. A frontális rajzdokumentációk helyett gyakoriak a szokatlan nézőpontokból exponált graffitit sem feltétlenül ábrázoló fotói. A metróállomás, az éjszakai metrófestésben felvett pozíciók, a tagektől hemzsegó szerelvények belső terében akrobatikus mozdulataikkal egymást és önmagukat szórakoztató utcagyerekek köszönnek vissza képein. Talán helytálló az a megfigyelésem, hogy Cooper etnográfiai hozzáállásának

⁹¹ Picasso, mint minden ösztönös és gyermeki megnyilvánulásnak, úgy a graffitinak is nagy rajongója volt. A gyermekrajzokkal közös platformra helyezve beszélt róluk. „Ez a graffiti elképesztő! Milyen lenyűgöző leleményességet tudsz bennük néha találni. Amikor gyerekeket látok az utcán az útburkolatra vagy a falra rajzolni, mindig megállok, és nézem, amit csinálnak. Mindig meglepődöm, micsoda dolgok jönnek ki a kezeik közül. Gyakran tanulok valamit tőlük” – mondja a Brassaiival folytatott beszélgetésében. Brassaii *Graffiti*, Paris, Flammarion, 1993. 2002.

⁹² Martha Cooper „Taking pictures”, *Urban Nation*, 2022. <https://urban-nation.com/martha-cooper-taking-pictures/> 2022.12.12.

köszönhetően, a mindig tökéletesen komponált képein keresztül a mindennapok művészetét képes testközelbe hozni. A talált tárgyakból játékot építő gyerekek kreativitásának, az utcán verbuválódó ad hoc közösségek találkozásának megörökítése, mind reflexiók egy állandó mozgáson alapuló, élő kultúrára.

Hasonló módszere és eredményei voltak Ricky Powell, autodidakta fotósnek, aki saját céltalan ifjúságát, partikényszerét alakította hivatássá. Automata készülékeivel és állandó éjszakai jelenlétével a New York-i művészelit portréin, utcafotós megjelenésein keresztül enged rálátást a korra, és mutatja meg azokat az összemosódásokat és együttállásokat, amelyek rávilágítanak, hogy az elszeparálódó szubkultúrák valójában nem is voltak olyan távol egymástól. Ezen a nagy képen a háttér fogja össze a különböző jelenetek szereplőit, ki jobban, ki kevésbé olvad bele. Ez a háttér az amerikai – egyre inkább a multikulturális – nagyváros eldugott zugaiban található meg, és a különböző kompozíciós elemeit sosem lehet leválasztani az általa teremtetett kontextustól.

Itt ragadom meg az újabb lehetőséget, hogy idehozakodjak a 2019-ben kezdett rajzsorozatommal, amit a szó nem szoros értelmében dokumentációs szándékkal kezdtem el készíteni és a tervek szerint ameddig igazoltnak érzem a tevékenységem, addig folytatni is fogom a különálló, dátummal és helyszíni megjelöléssel ellátott rajzok készítését. A képek olyan utcai elemeket ábrázolnak, amiket jártamban-keltemben az utca bútoraiként fedezek fel, és a legtöbb esetben egymásra rétegződő *tageket*, matricákat, hirdetéseket és az utca koszáinak nyomait viselik magukon. Az aktuális pillanatban fotókon rögzítem, majd a környezetétől megszabadítva tiszta fehér háttérben rajzolom le az utcák haszon és látványelemeit, amik leggyakrabban elektromos szekrények, de közlekedési eszközök, kapuk, bódék és árusítóhelyek is megörökítődtek már. A fotórealizmusra törekedő munkák a rajzi eszköztáramon szűrődnek át, így lesz a dokumentációból interpretáció. Ahogy a hírközlés véleményné vált a *'post truth'* világában, úgy tartom fenn a lehetőséget rajzaimon magamnak arra, hogy a puszta látványt szándékos változtatás nélkül, de mégis egyéni világomon keresztül tükrözzem. Talán személyesebb ez, mint a fotó formátumában keresni az egyéni interpretációt, így találtam a rajzolásban egy elmélyült alkotói módszerre. Papíron ceruzával próbálom megörökíteni az utcakép kiragadott elemét, de a fotográfia által értelmezhető perspektivikus nézetet alkalmazva, a látvány elemeinek hierarchiáját minimálisra csökkentve, a kiragadott részletek egyenrangú benyomásai alapján tájékozódok. A szürkeárnyalatosság és a fotórealizmus a média közvetítő szerepére utal, a rajzolt kép megfogható valósággal való kapcsolata ezért olyan szoros, ám végül mégis egyéni perspektívából mutatkozik meg.



22. kép: Imreh Sándor: *Utcai elemek* (grafit papíron) 2019–2022.

A másik ok, amiért itt említtem meg a saját munkám, az a mellérendelt kompozíciós felépítés. Bár nagyon is központi, frontális elrendezésűek a képek, az utca művészeinek jelei, az egymásra és egymás mellé rendezett rétegek, takarások, a térben ábrázolt felületre fekvő graffiti uralják a képet. A forgalmas utcákon található felületeket bárki a magáénak érezheti, rengeteg kreatív művészi kifejezésformával találkoztam már, sőt az eladó plakáthelyek is megférnek itt; bármilyen látvány túlsúlyba kerülhetne, a figyelmemet mégis a tagek rétegződése vonja magára. A szubkultúra jegyei, az a formanyelv, ami ugyanolyan ismerősen cseng 2023-ban, mint húsz, harminc, vagy negyven évvel ezelőtt. A tagek képviselik a mozgást, az időt és egy összekapaszkodó globális látványhoz segítenek hozzá. Készítettem már Betlehemben, Bécsben, Rómában, Budapesten álló utcabútorokról rajzokat, amiknek látványa nagy különbséget nem mutat. Nagyon hasonló rétegzettséggel világitanak rá a földrészeket behálózó azonos stíuselemeket hordozó vizuális világra.

Ebben a vizualításban rémlik fel egy – először a médián keresztül, majd a saját városi környezetemből ismerőssé váló – furcsa kötelék. Nem a saját műveim ezek a hanyagul odavetett

egyvonalas feliratok, mégis úgy vonzzák a tekintetemet, mint egy plakátfelirat. Nem tudom elolvasni a legtöbbet, de mégis elmélyülve tanulmányozom, a karaktert keresem bennük, így válik az utca minden eleme egyfajta kiállítássá. Ez egy élő szubkultúra nyelve, ami az utca uralásával mutatja meg önmagát – s én válaszolok a saját eszközeimmel.

5.3. *Kötődés – youth culture vagy szubkultúra*

A modern graffiti története ma már nem választható el az ugyancsak a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján kibontakozó hiphop kultúrától. Bár a graffiti jóval korábban kezdte bontogatni a szárnyait, az igazi terjedése a hiphoppal való tudatos összekötésnek az eredménye. A média által kreált kapcsolat tartósnak bizonyult, a külön gyökerekkel rendelkező szubkultúrák a mai napig egymásba fonódva egzisztálnak.

Valóban összecsengenek a dolgok, hiszen a hiphop esernyője alá terelt breaktánc, a rapzene a dj-kel és MC-kel és a 'writerek' mind hasonló közegből érkeztek. Az utca kultúra kevés és olcsó eszközeit hasonló háttérű, az utcán rengeteg időt töltő tizenévesek és fiatal felnőttek készítettek önmaguknak és egymásnak, hasonlóan használták az utcákat, alakították képükre a tereket. A hiphop mind a négy alkotóeleme⁹³ – ahogy ez elterjedt és ismert azóta is – már önállóan is működött a hiphop megkreálása előtt is.

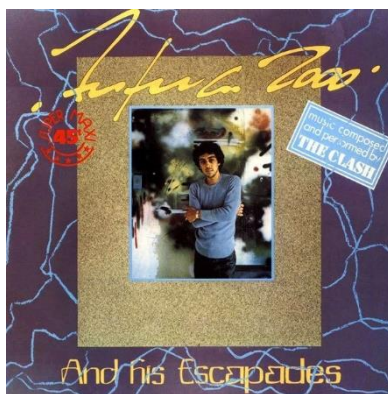
A Brooklynban nevelkedett Fred Brathwaite, ismertebb nevén Fab Five Freddy egy olyan központi alakja és alakítója volt ennek az egységesítésnek, aki fekete értelmiségi szülők gyermekeként ugyanolyan jól tájékozódott a magaskultúrában, mint az utcán, és észrevette az ezekben megbúvó közös nevezőt. Ő volt az a személy, aki megláttatta, hogy a kortárs utcaművészet létező formái igazából ugyanazokból a gyökerekből táplálkoznak, csak külön kifejezőmódokkal dolgoznak. Korábban senki sem kötötte össze ezeket a részeket, ám az olyan kis költségvetésű független filmek, mint a 'Beat Street' és a 'WildStyle' (Charlie Ahearn, 1983.) már tudatosan mutatták be ezt a generált kapcsolatot. Fab 5 Freddy terjesztette ezeket az összefüggéseket, hozta kapcsolatba és mozgásba az addig szervezetlen részleteket, és médiakapcsolatainak segítségével az említett filmekben keresztül a köztudatba már ilyen egységként láttatva prezentálta. Az egyik legfontosabb '83-mas dokumentumfilm a graffitiről, a 'Style Wars' (Henry Chalfant, Tony Silver, 1983.)⁹⁴ így tartalmaz breaktáncot hosszú percekig

⁹³ a breaktáncosok, az MC-k, a DJ-k és a graffitisek

⁹⁴ Tony Silver, Henry Chalfant *Style Wars*, 1983. <https://www.youtube.com/watch?v=qqUwNkr-B3k&t=28s> 2022.12.01.

mutató betétet, a rappelő Debbie Harry⁹⁵ videójának háttérét utcarajzok szolgáltatják, és ezért jelennek meg az első utcaművészetet méltató írások is ebben a kontextusban.

Nehéz elképzelni, mi lett volna a graffitivel a hiphopba tagozódás nélkül. Megállja-e a helyét önálló mozgalomként, esetleg más underground kultúrákhoz való viszonya is más mértékű lehetett volna. Ahogy a New York központú hiphop kultúra egy világhírnévre törő európai turnén már egy egységként jelent meg, már nem volt visszaút. Az európai fiatalok már ebben a szellemben csatlakoztak a mozgalomhoz, de a művészek is támogatták ezt a fejük fölött zajló egyesítést. Nem is adott hangot senki gyökerei függetlenségének védelmének, hiszen sosem volt megfogalmazva semmilyen kiáltvány, nem voltak teoretikusok, és egyáltalán nem volt definiálva, mi is a graffiti. Egyszerűen csak létezett, mint egy városi kommunikáció, a huszadik század végén virágzó városi népművészet.



23. kép: Zephyr, Revolt és Sharp készítették a *Wildstyle* filmzene album borítóján szereplő híres festményt

24. és 25. kép: Futura saját albuma és Dj Krush 1994-es hiphop lemezének borítója⁹⁶

A hiphop összefogta, promotálta és rendszerbe foglalta mindezt. Ma is afféle iskolaként működik tele ellentétekkel, de mégis az egymás iránti tiszteletet, mint alap attitűdöt megtartva.⁹⁷ Az 'oldschool' és a 'new school' kifejezések is innen szivárogtak a köznyelvbe. A versengés motívuma mindegyik alkotóelemben megmaradt. A kompetitív működést nem írják felül az egység szabályai, a táncosok tovább párbajoznak az utcasarkon leterített pvc-n, az MC-

⁹⁵ A Blondie zenekar Fab 5 Freddie-vel közösen az elsők között volt, akik rap számot készítettek, new wave és punk zenekarként.

⁹⁶ A képek forrása a Discogs 2023.02.28.

⁹⁷ A szociális hátrányból induló fekete közösségek által uralt mozgalom az 'utca törvényeiből' meríti konfliktusait és szövetségeit. A 'beef', a 'battle' – mint a vita és a küzdelem – alapeleme, íratlan szabályait mégis tiszteletben tartják. A mozgalom hőseit – akik pl. ilyen ellentétek megoldhatatlanságába haltak bele (Notorius B.I.G. és 2Pac fegyver általi halála a keleti és a nyugati part ellenfeszülésének következménye) – a mozgalom hőseiként tisztelik, gyakran tisztelegnek alakjuk előtt.

k rögtönzött szövegekkel üt ki egymást az 'open mic'-okon, és a 'writerek' is közel tartják magukat a tűzhöz a banda- és stílusháborúkban.

A hiphop úgy működik, mint egy nagy méretű gomba, aminek kalapja alá mindenki beállhat, aki odatartozónak érzi magát. Mivel nagyon sokan – és az eltelt évek alatt egyre többen – tömörülnek a kalap alá, rengeteg fúzió is született. Már egészen korán FUTURA 2000 rap lemezt vett fel a The Clash-el,⁹⁸ lemezborítókön tűnnek fel munkái és Jean-Michel Basquiat is rajongott a hiphopért. A rapszámok jelentős hányada a négy alkotóelemről szól, videóikban a tánc és a festett falak rendszeresen megjelennek, vizuálisan egyre egységesebbé téve így ezt a kvázi-szubkultúrát. A graffitinek a hiphopra ráfonódó ágát, ami a fekete közösségek utcai partikultúrájának a vizualitását biztosítja, manapság már 'hiphop graffitinak'⁹⁹ nevezzük.

Bár más okokból, máshol és mások által, de hasonló körülmények között, a hetvenes években felbukkanó punk mozgalom szintén kapcsolódik a graffiti bizonyos formáihoz. A punk története is zavaros és ellentmondásos, és nagyon sok hasonlatosság fedezhető fel a fentiekben emlegetett mozgalommal. Vizsgálódásunk szempontjából azonban az egyik legfontosabb elem, hogy a média és a divat szerepe sokkal meghatározóbb, mint azt szeretnék bevallani a mozgalom meggyőződéses képviselői. A populáris művészetre gyakorolt hatása leginkább a zenében és a vizualításban érhető tetten, valamint abban a rebellis mentalitásban, ami alapján a mainstream ellenében határozza meg magát. Ezen a ponton született meg találkozása a *writer* kultúrával.

Zenekarok nevei, szlogenek, a saját név falra írása a hetvenes évektől övezte a punk szférát. A kompetitivitás nem, de a fogyasztói társadalom polgárainak pukkasztása, a baloldal protestáló hangja, a szociális érzékenység adja a közös jellemzőjüket. A vizualitás a szabadkézzel írt, tervezetlen indulatos feliratok és a stencil használatával kapott saját világot.

A punk mozgalomnak a külső megjelenésében a kezdettől a DIY filozófián, a professzionális kinevetésén keresztül alapvető eszköze volt a stencil, aminek nagyon régre nyúlik a története, és inkább van köze a forrongáshoz, hadviseléshez – a hadsereg, a transzport is előszeretettel használja – mint a szabad önkifejezéshez. A punk hetvenes évekbeli

⁹⁸ 1982-ben egy performansz alkalmával a Clash koncertje közben FUTURA egy 10 méter hosszú felületre festett, Escape London címmel. https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/58158/1/beyond-the-streets-london-saatchi-street-art?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=dazedfb&fbclid=IwAR2dbVCqZ-1VEC8Dn9w8GScnpXCPhOj3sM7R7mfKjbUwb2gC5LyiSinO_kM

⁹⁹ Rengeteg hiphop előadó vizuális megjelenése kapcsolódik össze a graffitivel. Néhány példát felsorolok: Cope2 munkája a Boogie Down Productions Sex and Violence albumának borítóján jelenik meg, a hazai alkotók közül az egyik legsikeresebb csapat a PNC egybefonódik a Firma, Az Idő Urai formációval, Bankos, a magyar underground rap egyik úttörője a mai napig tiszteletét teszi legális festő jameken, stb.

megjelenésében már a kezdetekben szerepet kapott sokszorosítható szórólapok, matricák és falra fűjt emblémák, feliratok formájában.¹⁰⁰

A sablonhasználatnak ezt a kissé koszos, zajos megjelenését nevezhetjük akár a 'csináld magad' médiatechnikájának is, amihez rengeteg asszociációt köthetünk. Az európai streetart művészekről gyakran érkeznek konkrét utalások politikai referenciákra. Banksy 'love is in the air' c. műve „a protest-művészet modern interpretációja”,¹⁰¹ de a legendás patkányok London szerte is a hatvannyolcas párizsi felkelések képi világából vett utalásként vannak jelen.

A '89-ben Obey the Giant klasszikus stenciljét készítő Shepard Fairey¹⁰², aki azóta a graffiti és street art műfajának legfontosabb képviselője lett, sem a hiphophoz köti korai graffitis éveit. Elmondása szerint a fehér középosztály fiataljaként, más kulturális környezetben hamarabb találkozott a gördeszkás és a punk szubkultúrákkal, mint a hiphoppal. Látjuk tehát, hogy a közegek közötti átjárhatósággal, szubkultúrák paralell létezésével kell inkább számolnunk, nem éles határokat húzni a közösségek elválasztására.

De mit is gondolunk a szubkultúrákról, jogosan használtam-e az eddigiekben ezt a kifejezést? Különösen nehéz itt érvényes értelmezést adni, hiszen maga a fogalom is küzd értelmezhetőségének aktualizálásával, a huszonegyedik század tereinek átalakulásának közösségre és társadalomra gyakorolt hatásával. A kifejezés alatt részkultúrát, alárendelt kultúrát, speciális csoportok kultúráját érthetjük, ami tagjainak esetleg pejoratívan hathat,¹⁰³ ezért nem szívesen veszik magukra, így marad meg a szociológusok és szubkultúrakutatók – hiszen a fogalmat is ők alkották – feladata a fogalom frissítése. A *posztsubkultúra*, és a (főként zenei) *színtér*¹⁰⁴ fogalmaival próbálják a változásokat lekövetni, de a kifejezés átértelmezése is porondon van – ezért éreztem helyénvalónak használatát az eddigiekben.

Amikor ennek vizsgálatába kezdünk, rögtön egy, a fejünk felett lebegő régi ismerőst köszönhetünk: a médiareprezentációt. Sarah Thornton szerint „a »hiteles« szubkultúrákat nagyrészt a média hozza létre, a szubkultúrák tagjai önmagukról és a társadalom többi részével való kapcsolatukról az alapján alkotnak képet, ahogyan a médiában megjelenítésre kerülnek...

¹⁰⁰ Tristan Manco streetart kutató szerint ez egy „utalás a gyakorlatias katonai stílusra, amit a punk a hatalom szimbólumának visszajára fordításával sajátított ki” Tristan Manco *History of Stencil Graffiti*, Stencil Graffiti, Londres, London, Thames & Hudson, 2002.

¹⁰¹ A MUCA (a müncheni Street art múzeum) állandó kiállításának falszövegéből

¹⁰² Barack Obama, amerikai elnök 2008-as kampányának látványtervezője

¹⁰³ Tófalvy Tamás, „Extrém zenei műfajok és online közösségi média: a szubkultúráktól a műfaji színterekig”, in *Replika*, 2008. 139. o.

¹⁰⁴ Andy Bennett és Richard A. Peterson (szerk.) *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

a szubkultúrák nem önerőből csíráznak ki valamilyen magból és nőnek titokzatos 'mozgalmakká', hogy aztán megkésve megeméssze őket a média".¹⁰⁵ Ezért sokkal nagyobb az átjárás a párhuzamosan létező, nagyjából zenei stílusokra, vérmérsékletekre, földrajzi determináltságra alapozott kultúrák között. Ahogy az a graffiti hiphoppal és a punkkal való kapcsolatában is kirajzolódott, nem beszélhetünk állandóságról és teljes azonosságról ilyen kreált konstrukcióban.

A graffitinek szubkultúraként, mozgalomként vagy szcénaként való meghatározása valóban kényes terep, mégis ezen a területen érzem, hogy keresni valóm van, amikor a fiatalok szokásaira optimalizált fogyasztói társadalom egyik legjelentősebb kulturális megjelenését követem szemmel. Ezekhez a fogalmakhoz csatolnám az igen általános 'youth culture'¹⁰⁶ kifejezést, remélve, hogy a hozzá tartozó megfigyeléseim alapján pontosabban sikerül megvilágítani a graffiti körüli mozgalmas történeteket.

A nyolcvanas évek Amerikájához képest az eltelt negyven évben a kétezrhúszas évek posztkapitalista kultúrájának szociológiai körülményei elmozdultak. A fogyasztói magatartás változásával az egyéni identitáshoz való viszony és ezzel a közösségekhez való kapcsolódás, a közösségek kialakulása is már más támpontokon nyugszik. A javak megsokszorozódásával az egyének egyre kevésbé korlátozódnak egy bezárt közegbe. A bőség egy kevésbé fókuszált ragaszkodást generál mind emberi, mind tárgyi viszonylatban.

Fontos továbbá, hogy ne essünk annak a téves elképzelésnek a hatása alá, miszerint az egy dologról hasonlóan gondolkodó csoportok tagjai a legtöbb dologban hasonlítanak egymásra, mert a gyakorlat mást mutat. Peter J. Martin mutat rá, hogy már Max Weber a társadalmi rendről gondolkodva felhívta a figyelmet arra, hogy a „társadalmi cselekvés” az egyének egymásra ható cselekvései által jön létre.¹⁰⁷ Egy kollektíva addig működik egységként, amíg ezek a cselekvések mozgásban tartják, ami lássuk be, nem egy élethosszig tartó folyamat. A jelenlegi közösségek közötti viszony alapjának ma az állandó kölcsönhatást tekintjük, az egyéni döntések szabadságán múló átjárhatóságot, a mozgást, a mozgalmasságot és a vele járó változást.

Michel Maffesoli a törzsek viselkedéséhez hasonlítja az egyének közötti kollektív társulások változó természetét. Szerinte „a törzs „a szerveződés formáinak számunkra ismerős merevsége nélkül létezik; sokkal inkább egyfajta hangulatra, lelkiállapotra utal, és inkább olyan

¹⁰⁵ Tófalvy Tamás, „Extrém zenei műfajok és online közösségi média: a szubkultúráktól a műfaji színterekig”, in *Replika*, 2008.

¹⁰⁶ fiatalok kultúrája, ifjúsági kultúra

¹⁰⁷ Peter J. Martin, „Kultúra, szubkultúra és társadalmi szerveződés”, in *Replika*, 2008. 151. o.

életstílusokon keresztül jut kifejezésre, amelyek a megjelenést és formát részesítik előnyben”¹⁰⁸ Ebben a megvilágításban pedig teljesen jogosan érezhetjük, hogy az egyének, akik a különböző perszónáikat, szerepjátszó énjüket különböző közegekben váltogatni tudják, több közösséghez is ugyanolyan módon éreznek kötődést. A középpontos elrendezésű térbeliség felbomlani látszik, és párhuzamos narratívák szerint haladunk. A csoport már nem kizárólagos, hanem egy a különböző színterek sorában, az egymás mellé rendelt szereplehetőségek egyenrangúak.

A plurális elrendeződés olykor enyhít, olykor erősít a szubkultúrák ellenálláson alapuló mentalitásán. A generációs szerveződés széles lefedettséget nyújt azoknak a korosztályoknak, akik egyidőben és egy irányból közelítenek a világ megértéséhez. A saját helyüket keresik és találják meg olyan kultúrát képző eszközeikben, mint a nyelv adta szlengek, öltözködési és zenehallgatási divatok és egyéb kísérletező életmódhoz társított szokások. A fiatalságukban közösséget vállaló egyének önkéntelenül is csoportot képeznek, a közösségek tagjai cserélődnek, és ahogyan az idő telik, személyiségük változik, lassan kicsúsznak a maguk körül berendezett térből, és másíkba lépnek. Helyükre már egy másik generáció lép, akik szintén saját gondolatvilágukra, ízlésükre formálják a környezetüket, ezért nem tekinthető bármelyik szubkultúra állandónak, megújulni és befogadni viszont a legtöbb képes lehet.

A *'youth culture'* létezik, benne a graffiti megtalálja a helyét, alkalmazkodik a változásokhoz. Ahogyan változik egy ember élete során, úgy alakul az évek alatt összeállított kulturális viszonyrendszere. A fiatal felnőtt lét tapasztalásai nagyon mélyre hatnak, az ehhez fűződő egyéni viszonylatok olvashatók ki később a korábbi önmagunk ítéleteiből.

A serdülő kort Erik H. Erikson az *'identitás válságának'* nevezi a fiatal Lutherről írt jegyzetében,¹⁰⁹ amiben az ötszáz évvel ezelőtti reformációt és egyházszakadást kiobbantó szerzetes fiatal énjének tapasztalásaiból fakadó motivációját veti össze a későbbi reformer, majd a megnyugvó konzervatív világlátásával. A fiatal Luther apja zsarnokságával szemben dönt úgy, hogy szerzetes lesz, majd a rendbe ékelődve a katolikus egyház torz és ellentmondó működését kritizálva alkotja meg és tűzi ki a wittenbergi vártemplom kapujára 95 pontból álló javaslatait erre vonatkozólag. Az egyházon belüli reform gondolatából ezzel a nyilvánosságot megmozgató, röpiratokat terjesztő radikális magatartással indít el egy olyan világra szóló történelmi folyamatot, amiben saját élete, identitásküzdelme realizálódik.

Luther 35 évesen teszi meg átgondolt és jogos lépéseit, ami nem épp az ember zabolátlan fiatalságának kora. Ekkorra már a hev és lendület ellenére megfontolt és magabiztos önképpel

¹⁰⁸ Tófalvy Tamás, „Extrém zenei műfajok és online közösségi média: a szubkultúráktól a műfaji színterekig”, in *Replika*, 2008.

¹⁰⁹ Eric Ericson *A fiatal Luther és más írások*, Erős Ferenc, Pető Katalin (ford.), Budapest, Gondolat, 1991.

rendelkező ember lett, aki nem létezhetett fiataalkori, apjával szembeszegülő énje nélkül. Erikson szerint „természeténél fogva Luther nem volt lázadó, de azzal, hogy egyszer szembeszállt életének meghatározó szereplőjével, egyszer s mindenkorra az engedetlenség útját választotta... bár Luther teológiai nézeteivel változtatta meg a világot, azok személyes démonjainak és identitási válságának feldolgozásából fakadtak”.¹¹⁰

Erikson elméletét azért említem itt meg, mert azt gondolom, hogy érdekes lehet párhuzamba állítani a fiatalság kultúrájával, az önkeresés folyamatával és a továbblépés irányával. Ebben az analógiában az a nyelv, amivel fiatalon apjával szembeszállt Luther, lehet a graffiti. A lázadás és ellenállás nyelve, aminek céljai egyelőre nincsenek lefektetve. Annak az ifjúságnak nyelve, akik a saját helyük meghatározásán dolgoznak. Ellenszegülésük tárgya egy olyan világ, amit a korábbi generációk szabályoztak körük. A konvenciók, a megszokás ellen való fellépés ölt formát az illegális utcai festményeken. Ez az eredete a későbbi, egyéni hangjukat megtaláló alkotók nyelvének, akik – ahogy Luther tette pontjainak kiszögezésével – ettől a ponttól érvényes tartalmakat kapcsolnak egy átélt és az arra hivatott körülmények között elsajátított légkörből.

Az ifjúságot körbeveszi, sőt saját magának teremti a saját kultúráját, de nem szükséges alkotónak se lenni ahhoz, hogy bárki értse és elfogadja ezt a nyelvet. A popkultúra kikerülhetetlenségével működik. A graffiti egyénre szabott művészetként való funkcionálása, a felnövése ott kezdődik, amikor az arcnélküliséget, a mindent behálózó jelenszerszerűséget felváltja a céltudatosság, a tapasztalatok rendszerezéséből és összegzéséből egy önálló hang kerekedik.

5.4. Az identitás krízise

Megkockáztathatnám, hogy egy úgynevezett 'graffiti karrier' kezdetét a felnőtt korba lépéssel azonosítsam, hiszen a felnőtt lét fogalma – bármennyire nehéz is definiálni – leginkább a felelősség vállalásával hozható összefüggésbe. A saját tetteinkért vállalt felelősséggel a többiekért is felelősséget vállalunk, ami a társadalom felől érkező elvárás is egyben. Ennek egyénre szabott megélése nem életkorhoz kötött, van, aki sosem lép ki belőle, sokkal inkább az egzisztenciális gondolkodás tisztulása érhető itt majd tetten. „Az egzisztencia megelőzi az esszenciát”, mondja Sarte az önmagát tettei alapján definiáló emberképről. Nem is vitatkozom

¹¹⁰ Tom Buttler-Bowdon *Pszichológia dióhéjban – 50 pszichológiai alaplmu*, Garai Attila, Bozai Ágota (ford.) Budapest, HVG, 2007. 156. o.

ezzel a tételmonddal akkor, amikor az identitás krízisének különféle kivetüléseit taglalom a következő példákban.

Az IRAK crew New York belvárosának legendás graffiti csapata, akiknek több évtizedes ténykedésében a graffiti a közös pont, de leginkább utcagyerekek kollektívájaként működött. Kitaszítoottságuk, furcsa kontrolálatlanságuk hozta és tartotta őket össze. Nem a művészethez, hanem a szélsőséges életstílusukhoz, hajléktalansághoz, bolti lopásokhoz, drogokhoz és az ön- és közveszélyes életmódhoz rendelték az utcai festést. Szociális háttér, bőrszín, szexuális hovatartozás, gender és egyéb gyűjtőfogalmak nem jöttek számításba a csapathoz tartozás tekintetében, csak az agresszív utcai reprezentáció. Az IRAK csoport kitűnő példája annak a mechanizmusnak, ahogyan a fiatalok kontrollvesztettsége formát ölt. Társadalmi tünetként viselkednek, önzők és dühösek, célokat keresnének, de egyelőre csak céltáblákat találnak és egymást, akikben felismerik a saját érzelmeik jogosságát.¹¹¹

A csapat egyes tagjai lemorzsolódtak, újak is csatlakoztak, a hangadók karriert futnak be rebellis kulturális szereplőként vagy festőként, ám a graffiti kultúrának ők továbbra is a hírhedségét és nem a formai megújulását cipelik vállukon.

Kidult, francia művész, nevében is megidézi a gyermeki és a felnőtt lét közötti nagyon hosszú és homályos határokkal rendelkező időszakot, tevékenysége pedig kifejezetten radikális. Leginkább boltok kirakataira festett felkavaró üzeneteiről ismert. Ritka az a nagyváros, ahol ne jelentkezett volna már kompresszorból festéket zúdító akcióival protestálva a fogyasztói társadalom elidegenítésével leginkább vádolható kereskedelmi láncok, brandek utcai reprezentációja ellen.

A Párizsban született, de New-Yorkban élő művész műveltségéről és tudatosságáról ad tanúbizonyságot, amikor olyan előképekre hivatkozik, mint a német John Heartfield, aki egész munkásságát a politikának szentelte, vagy a dadaista költőre, Raoul Hausmannra, de Taki183, Picasso és Kubrik mellett Josep Renau Berenguert¹¹² is megemlíti. Mind olyan művész, akiknek munkásságát az aktuális politikai klíma, a társadalmi feszültségek határozták meg, olyan történelmi korokban alkottak, ahol nem tudták reflektálatlanul hagyni a körülöttük izzó levegőt és társadalmi érzékenységük találkozott a művészet eszközeivel.

¹¹¹ “What is every angry, horny, self-centered, half-depressed, half-manic teenager looking for? You're looking for a f...ing reason, and for people to share it with.” – Ben Solomon, az IRAK crew tagja. <https://www.gq.com/story/irak-legendary-new-york-graffiti-crew> 2022.11.12.

¹¹² J. R. Berenguer képzőművész a spanyol polgárháborúban játszott fontos szerepet propagandista plakátjaival



26. kép: Kidult az Agnes b. kirakatán¹¹³

A plakát, a fotómontázs feltalálói és elterjesztői a politikailag determinált légkörre a művészet eszközeivel kellett, hogy reagáljanak. A huszadik századi Európa forró talaja gyors, kontrasztos és pátosztól mentes borús látványvilágot vont magával, a művészeknek nem kellett téma után keresgélniük, hiszen áthatotta az egész életüket a közügyek iránti fogékonyságuk. Művészlétük maga volt egy állásfoglalás, nem volt ebben sok választás. Ha mindezt összevetjük korunk hangulatával, egy több évtizeddel későbbi időszakban – ha úgy tetszik, a következmények időszaka, a huszadik század jövője – egész más hangulatok uralkodnak, de talán a felhők nem vonultak el azóta sem. Sőt, egyre inkább van mi ellen fellépni, s ha valami fogva tartja a nyugati világból induló és rohamosan terjeszkedő fogyasztói társadalmat, az a gazdasági berendezkedés és a fogyasztásra sarkalló marketing hazugságai. Ezeket a nyilvánvalóan jogtalan kommunikációs területfoglalásokat leplezi le Kidult egy-egy akciójával, amikor olyan divatcégek kirakatait foglalja be, akik inspirációt szereznek az utcakultúra formai jegyeiből, ám mélységében nem képviselik a földalatti kultúra elviségét. Nem tartja hitelesnek, ha a graffitire mint divatos kellékre tekintenek és a külsőségeit a lényegi tartalma nélkül egyszerűen ellopják. Ezt így fejtegette egy ironikus megszólalásában is: „Általában félreértették az üdvözléseimet a butikjaikon. A JC/DC gyorsan kipoztolta a Facebookra, hogy jobban

¹¹³ <https://urbanart-paris.fr/2013/01/portrait-dartiste-kidult-la-haine-du-luxe/> 2022.04.11.

szeretik a krétával készült tageket ... A Collette graffitinek sem nevezte, csak egy *rettenetes rózsaszínű dolognak*, amiből rögtön kiderül, hogy mit gondolnak valójában a graffitról. Csak a csillogó-villogó graffitit üdvözik a nagy brandek ... persze, hogy ezek csábítják őket, ez az igazán jövedelmező. Az Agnes b. egy fotóval nyilvánította ki köszönetét a Twitteren az első beavatkozásom után. Nem számítottam erre a reakcióra, úgyhogy később megismételtem”.¹¹⁴

A Kidult jelenség idővel megérett, felbukkant, nem értelmezhető más térben és időben. A kor gyermeke, akit kitermelt a huszonegyedik század, avagy a fogyasztói társadalom kontextusa hozta létre. A közösségi médián keresztül kommunikál, és a posztkapitalizmus gyenge pontjait szurkálja. Reflektál korunk képi kommunikációjában rejlő hazugságokra, a látszatra épülő tömegkultúra sekélyességére, és próbál ellenállni saját „szubkultúráját” állandóan meghamisítani próbáló kísérleteknek. Az önvédelemből fakadó rendszerkritika jogos és hiteles, hiszen bentről érkezik, egy olyan alkotótól, aki nem a kívülálló szemszögéből kritizál, testileg-lelkileg érintve van abban a témában, aminek adott felületeken megkérdőjelezi hitelességét. Afféle szerzői jogi vitába keveredik a saját szubkultúrájának kiárusítását érzékelve. A kezében a graffiti így válik a város terét uraló stratégiai hatalommal szemben felmutatható taktikai eszközzé.¹¹⁵

5.5. Taktika, törvény és szankciók

„Taktikának nevezem azt az előre megtervezett cselekvést, amelyre a ’saját’ hiánya jellemző. Ebben a helyzetben a taktika számára a külvilág semmiféle elhatárolása nem biztosít autonómiát. A taktika számára csak a másik által uralt tér létezik. Egy olyan területen kell megnyilvánulnia, ami oly módon adott számára, ahogyan azt az idegen hatalom törvénye megszervezte. Nincs lehetősége a magába zárkózásra, az eltávolodásra, visszahúzódásra, az előrelátásra, saját erejének összegyűjtésére. A taktika valójában nem más, mint mozgás ’az ellenség látóterén belül’ (...) Éberem kell figyelnie, hogy a tulajdonnal rendelkező hatalom figyelmének időleges lankadását ki tudja használni. Orvvadászként okoz meglepetéseket. Képes ott teremni, ahol senki sem számít rá. A taktika maga a ravaszság”.¹¹⁶ – fogalmazza Certau *A hétköznapi felfedezése* című írásában. Az erőviszonyokat jól példázza akkor is, amikor Clausewitz gondolatai alapján a taktikát a „gyengék művészeteként” taglalja tovább. A

¹¹⁴ <https://www.highsnobiety.com/p/talking-graffiti-with-kidult/> 2022.04.11.

¹¹⁵ Michel de Certeau, „A hétköznapi felfedezése: A cselekvés művészete”, in *Replika*, 2010/3 102. o.

¹¹⁶ Uo.

monstrum, statikus hatalommal szemben az idegen pályán állandóan mozogni kényszerülő 'gyengék' azonban eszköztáruk utolsó esélyeként fortélyokat, sőt vicceket vethetnek be. „A taktika, amely tényleg nem más, mint szemfényvesztés, meglepetésszerűen szivárog be egy rendbe. Alkalom szüli a csínyt.”¹¹⁷ És minél többet ízlelgetjük ezeket a gyermekléttel kapcsolatos kifejezéseket, annál inkább ismerünk a graffiti és a hozzá hasonlatos taktikai művészeti gyakorlatok természetére. Ha ugyanis az éj leple alatt dolgozó vagonfestők tevékenységét kicseréljük egy onnan elmozdítható, anyagi kárt nem okozó objektum kihelyezésének mozzanatára, esetleg egyéb illegálisan végrehajtott kritikai, demonstratív cselekedetre, mindjárt közel kerülünk a public art, a gerillaművészet és egyéb protest művészeti műfajokhoz. A stratégiába nem beleszámított mozzanat, a váratlan helyen felbukkanó vicc ereje elsöprő is lehet.

A párizsi illetőségű *Untergunther* csoport a Panthéon évek óta nem jól működő óráját javította meg úgy, hogy – mivel a csapatban órák dolgoztak, könnyen – bejutottak az éjszakai épületbe, felállítottak egy műhelyt, majd megszerelték a rozoga állapotban lévő órát, majd visszahelyezték az eredeti pozíciójába.¹¹⁸ Egy brit parkour csapat éjszakánként a nagyfogyasztású, kivilágított butikok és bezárt éttermek világítását húzza ki a konnektorból az utcai egyéni extrém sportból beemelt akrobatikus mozdulatokkal. A Kétfarkú Kutypárt négyszínfestő akciója esetében – mivel fényes nappal, a helyi lakosok bevonásával történik az akció – már nem az előkészítés megszervezése a legnagyobb kihívás, hanem a láthatóság és a jogok ismerete, az önvédelem technikája.

A graffitivel kapcsolatba hozható illegális megnyilvánulásokat természetesen a törvény bünteti és bárki, aki ennek ellenére engedélyek nélkül szeretne festeni, ezzel tisztában kell hogy legyen. A festés elhelyezésének körülményei nemcsak a rajz stílusát és kidolgozottságát határozzák meg, hanem az alaposan kiválasztott helyszínt és a rajz utóéletét is. Minél feltűnőbb, és minél hangosabban kommunikál a külvilággal a rajz, annál nagyobb áldozatot kellett hozni készítőjének. Bátran, önbizalommal telve, menekülési terveket szőve és felkészült fizikummal kell végrehajtani azokat az akciókat, amelyek a megdicsőüléshez vezethetnek, hiszen az adrenalinadászatot a felszabadító alkotás után sokkal hosszabb időre nyomhatja le a büntetés, ha mégsem sikerül jól a kivitelezés.

¹¹⁷ Uo.

¹¹⁸ a csoport miután felfedte kilétét jogi úton kellett megvédenie magát, bár anyagi kárt nem okoztak, mégis eljárás indult ellenük illetéktelen behatolás miatt. Az eset után több másik akciót is végrehajtottak, aminek eredményeképp céljaikat – hogy felhívják a figyelmet a központi illetékesek nem ellátott feladataira – elérték.

Az utcákat járva, félbehagyott *throwup*ot látva gyakran ugrik be az éjszakai festés izgalma. Előtte a kép, ahogy egy civil fenyegetőzése zavarja el a törvénytelen festőket, vagy egyenesen két rendőrautó fényszórója zavarja meg az akciót. Ennek elkerülése végett születnek meg stílusok, irányzatok, és talán ennek a következménye az is, hogy vannak tiszteletben tartott helyek, amikre nem festenek még tévedésből sem.

Egy-egy *throwup* megfelelő eszközökkel (*fatcap*) három perc alatt elkészül. A rutinon és a stíluson múlik, hogy mennyire alapos a mű. Vannak alkotók és csoportok, akik a *throwup*ok formavilágán nem is szeretnék túllépni. A Budapesten csak néhány aktív évet felmutató 'firkász' Eloy, kis változtatásokkal ismételteti nevét. A stílusa a klasszikus graffiti esztétika és a gyakori megjelenés ötvözetéből alakult ki. Ő az, aki semmilyen más üzenetet nem társít felirataihoz, kizárólag azt, hogy jelen van a térben, és ezt akár a polgári élete rovására is közhírré teszi. Szintén a helyi szintér egyik aktív alkotója, Ribs már olyan stílust használ a város frekventált helyein, amiknek megalkotása jóval több időt vesz igénybe. Ehhez már álcázás, trükk és kreativitás szükséges. Ha pedig Ribs munkáit eredeti helyszínükön tekintjük meg, azonnal hasít a kérdés: hogyan és mikor? Ez a kérdés inkább maradjon nyitva, elég, ha Ribs munkái kézzelfoghatóságukkal meggyőznek a street-graffiti összetettségéről.

Az a nézőpont, ahonnan ebben az írásban a graffiti hatásait, megjelenési variációit vizsgálom főleg a vizuálisan nyitott, kíváncsiskodó szemlélőé. A lakosság, a hivatalos szervek, a multcégek, a művészeti intézmények mind más aspektusból tekintenek a környezetükben megjelenő graffiti jelenségekre. Ezeket a különböző nézőpontokat itt igen fontos szemügyre vennünk, hiszen nincs kivonva a közös terünkből egyik művelet sem, nem lehet csak a műveket vizsgálni a graffiti jelentőségének felgöngyölítésekor. Gyakori eset, hogy ha valakinek a saját tulajdona károsul, érthető okokból egy pillanat alatt ellene fordul mindannak, ami addig gyönyörködtette vagy szórakoztatta. Hiába a közeledő kanonizáció, a megállíthatatlan terjedés és a kommersziális sikerek, a megbízásokat és az esztétikai igényeket kikerülő akciók mindig ütközésbe fognak kerülni a helyi törvénykezéssel.

Bár a mozgalom látszólag küzd a dekriminalizálásért, ha ez bekövetkezne, akkor elvesztene mindent ellenkulturális gyökereiből és megszűnne létezni. Jelenleg – főleg a nyugati társadalmakban¹¹⁹ – komoly szankciók vannak kilátásba helyezve akkor, ha valakit rajtakapnak ilyen károkozáson. Példának okáért az Egyesült Királyságban '71 óta van hatályban a törvény,

¹¹⁹ A kevésbé szervezett országokban nem hoztak törvényt még a falfirkák ellen. Alapvetően nyugati kulturális termék lévén tömegesen nem terjedt el olyan régiókban, amik kevésbé érintettek a tömegkultúra hőmpolygésében, és kevés helyen reagálnak központilag városrendezési magánakciókra is.

ami alapján egy 5000 fontnál magasabb károkozásért tíz év börtön jár, csak úgy, mint Franciaországban. Új-Zélandon viszont csak 2008-ban hoztak törvényt a falfirkálók ellen. Az egyesült Államokban is szabálysértésnek számít a graffiti, főleg pénzbüntetéssel sújtják, de közmunkára, próbaidőre, vagy akár börtönbüntetésre is volt már példa.¹²⁰

Hazánkban a hatályos jogszabályok „a 2011 január 1-jétől elfogadott Btk.-módosítás – a 2010. évi CLXI. számú törvény – alapján: A Btk. 371. Rongálás jogszabálya szerint a graffiti falfirkának minősül, a falfirka meghatározása pedig a következő: »festékszóróval, filctollal, vagy bármilyen más felületképző anyaggal létrehozott képi, grafikus vagy szöveges felületbevonat, amely nem a vagyontárgy rendeltetésszerű használatához szükséges. A 371. § (2) alapján a büntetés vétség miatt egy évig terjedő szabadságvesztés, ha (a) rongálás kisebb kárt okoz, vagy (b) a szabálysértési értékhatárt meg nem haladó kárt okozó rongálást (ba) falfirka elhelyezésével vagy (bb) bünszövetségben követik el.« Az egy évi börtönbüntetés így a tagelőre, valamint rajta kívül a 'crew' minden tagjára érvényes, amennyiben együtt kapják el őket festés közben. Azonban három év szabadságvesztéssel is járhat, ha az alábbiak közül írnak valamelyik felületre: (3) »A büntetés büntett miatt három évig terjedő szabadságvesztés, ha a rongálás nagyobb kárt okoz, az elkövető védett kulturális javak körébe tartozó tárgyat, műemléket, régészeti lelőhelyet vagy régészeti leletet, vallási tisztelet tárgyát vagy vallási szertartás végzésére szolgáló épületet, temetési helyet, temetkezési emlékhelyet, illetve temetőben, vagy temetkezési emlékhelyen a halott emlékére rendelt tárgyat rongál meg.« A nagyobb graffitikre a következő szakasz érvényes: (4) »a büntetés egy évtől öt évig terjedő szabadságvesztés, ha a rongálás jelentős kárt okoz (...)«¹²¹ „Hazánkban a jelenség kezelését illetően lehetőség van pártfogó felügyelet alkalmazására, közérdekű munka kiszabására, illetve a tevékeny megbánás lehetőségére, amely jelen esetben az összefirkált vagyontárgy megtisztítása.”¹²² Dr. Mezei Péter, a SZTE ÁJTK Összehasonlító Jogi és Jogelméleti Intézetének munkatársa szerint ez az utolsó egy jó megközelítés: „ez egy olyan oldala a street art-nak, amivel a művésznek szembe kell néznie”.¹²³

Látjuk, hogy az alap jogszabályok még nem törekednek a művészi érték felfedezésére, ám ahogy változik a kommunikáció, a társadalmi megítélés, úgy a jogrendszernek is követnie kell.

¹²⁰ [Index - Kultúr - Tagelés: vandalizmus vagy művészet?](#) 2023. 01. 25.

¹²¹ Kurdy Fehér János, Cziglényi Boglárka, Lugosi Blanka, Szilágyi Szabolcs (szerk.), *LUGO / Graffiti*, Budapest, Equibrilyum, 2022. 41. o.

¹²² Dr. Mezei Péter, „Színezd újra, ha mered”, 2013. https://copy21.com/2013/07/szinezd-ujra-ha-mered-avagy-a-street-art-jogi-megkozelitese/?fbclid=IwAR1UkC4Q0nmCeJkSjPUNTqdSj04yBLEhUsO_LNFyNT7HrGw5tzkoRJeW_LI 2023.01.12.2022.10.11.

¹²³ Uo.

„El kell fogadnunk [ezt a változást], akkor járunk el helyesen, ha különbséget teszünk vandalizmus és művészet között és az új generációnak lehetőségeket adunk bilincsek helyett.”¹²⁴ Az egyre gyakoribb nemzetközi precedensek – köszönhetően a street art kanonizációs folyamatának is – azonban sokszor ütköznek szerzői jogi problémákba, amelyeknek a rendbetétele egyre égetőbb jogi feladatnak tűnik jelenleg.¹²⁵

5.6. *Legálfal*

A huszonegyedik században a legtöbb nyugati társadalom lassan ráébred, hogy a kriminalizálás nem a leghatékonyabb megoldás olyan esetekben, ahol a művészi szándék és az azt akadályozó joghézagok nem kommunikálnak egymással. Az elrettentés csak egy bizonyos mértékben nyomja el a kreatív energiákat, megszüntetni nem tudja. De miért is kellene azokat elnyomni vagy megszüntetni, amikor csoportosítani, beosztani, sőt felhasználni is lehet.

Ezek az okok dominálnak akkor, amikor városokban kialakítanak (vagy maguktól kialakulnak) legálisan festhető falakat.¹²⁶ A kijelölt felületeken nyugodtan gyakorolhatnak, fejleszthetik magukat a jelöltek, nem kell 'élesben' kipróbálni magukat, így az utca is megtisztul sok átgondolatlan rajztól, és – mint a városszervezés érvei között is láttuk – sokkal átláthatóbb, strukturáltabb lehet a rendszer. Ha valaki a formai, esztétikai kapcsolódás miatt fest és nem az ellenszegülő önkifejezés a cél, akkor arra kiváló lehetőséget adnak a legálfalaknál rendezett privát délutáni dzsemek és szervezett fesztiválok, de az egyéni akciók is.

A legálfalak működése egy kiemelt terület a graffiti-mindennapokban. Tekinthesünk szerepére úgy, mintha az illegálisan kószáló fiatalokat egy helyre terelő, afféle ifjúsági központ lenne. A kettős élet szempontjából kis veszéllyel is jár, hiszen a tagek beazonosíthatók, kevés nyomozással lebuktathatók az illegalitásban is dolgozó művészek, de ha nem ezt a szándékot feltételezzük mögötte, akkor működhet úgy, akár egy szakkör vagy workshop, ahol egymástól tanulhatnak a tehetséges, érdeklődő gyerekek. Gyakorlással rutint szerezhhetnek, hogy művészkariert építsenek belőle, vagy technikai ismereteiket szélesítsék, szakembereivé váljanak a dekorációs falfestésnek. A legálfalaknál csiszolódott egyének kapcsolatokra és egyfajta hírnévre is szert tehetnek a szcénán belüli értelemben is. A legálfalakra festés – ha valaki az utcán is megállja a helyét egyidejűleg – ma már nem megalkuvás, sokkal inkább egy

¹²⁴ Uo.

¹²⁵ A szerzői jog témáját egy későbbi fejezetben részletesebben kibontom.

¹²⁶ Párizs szigorú szabályozását a legálfalak sokasága tudja feloldani. Egy mindig aktualizálódó online térkép segítségével fel is fedezhetők a város ezen pontjai az arra járó művészek számára: [8 legal graffiti walls in Paris \(legal-walls.net\)](https://legal-walls.net) 2022.10.11.

megfontolt döntés, ami az ebből fakadó lassú dekriminalizációval a műfaj legalizációját és újabb strukturálódási engedményeit is előirányozza.

Ha jól figyeltünk, az elmúlt fejezetben a graffiti megszelídítésére tett kísérleteket láttunk. Azokon a területeken kalandoztunk, ahol a konfliktus, ami a műfaj alapeleme, eszkalálódott, de van már rálátásunk azon felületekre is, ahol a felhígulás, vagy az empátia eszközének közbenjárásával kiegyezés született. A műfaj sokféle térbe belépett és formálódott az ott élő játékszabályokhoz, legyen az a kortárs galériák világa, a populáris kultúra, vagy a politika. A tendencia, melyben a helykeresés inkább egy kontrollálható összeterelődéssé válik, akár a város szöveteiben, akár a kulturális térben, egyre inkább kitűnik. A *színpadok*¹²⁷ és *kulisszák* keverednek, és a párhuzamos létet választják, melyek közötti átjárhatóság, a kölcsönös idomulás mentén valósul meg. Kompromisszumok, érdekek övezik útját, de kiterjedt tapogatózása sosem oldja fel a plurális térbeliségét.

¹²⁷ Szijártó Zsolt, „A városi terek átalakulása”, in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010. 63. o.

„Ha az ember kibékül a hatalommal, maga is azzá válik.”

(Jim Morrison)

6. Posztgraffiti

6.1. Posztgraffiti

A nem kronológiai építkezés ellenére is észre kell vennünk, hogy erőteljes időbeliség hatja át a modern graffiti történetét. Mint a többi művészeti stílus esetében, úgy itt is figyelmet érdemel a technikai fejlődés, a kulturális léptékváltás, a terjeszkedés folyamata és a rengeteg külső hatás, aminek következményeiből tisztán kapjuk meg azt, amit ma graffitinek gondolunk. Az eddigiekben láttatott horizontális tagozódás útjain túl, ha már a kezdőpontok legendáriumát sikerült feltárnunk, akkor az egymásra épülő vertikális szinteket is vegyük szemügyre.

Ha csupán urbánus népművészetként kezeljük, egészen értelmetlen valamilyen előrehaladást vizionálni, ha azonban az oda-vissza ható utak összességét, a kortárs képzőművészeti diskurzus meghatározó elemét látjuk a graffitiben, azt a közös szellemben formálódó korszakot, aminek nemcsak a motívumrendszere, hanem motivációja, alkotói módszerei és a globális kultúrára ható gondolatvilága is jelentős, akkor nem tudjuk nem észrevenni az egy irányba mutató folyamatos változásokat.

A gyors terjedés, a minduntalan megjelenő új stílusok kavalkádja miatt nemcsak a kulturális térben, hanem a piacon is tényező lett a graffiti. Egy iparág épült rá, az egyre speciálisabb eszközök és a kreatív igények folyamatosan válaszolgatnak egymásnak. A kezdetben használt autófényező készletekből kiemelt festékszórókat, az iskolából elemelt táblafilceket hamar felváltották a direkt erre a célra készült fejlesztések, ma pedig már hihetetlenül specializált célszerszámokat találunk egy átlagos művészellátóban is minden nagyvárosban, ahol találkozunk a kínálat az igénnyel.

A gyors utcai alkotáshoz a legrövidebb idő alatt a legnagyobb felületet kell betéríteni. Erre olyan *fatcappel* válaszolt a gyártó, hogy sikerült új dimenziókba juttatni a *throwup*ok világát. Amikor a festék megcsorgása közkedvelt designelemmé vált, az új professzionális filctollak tervezetten túlادagolták a festékmennyiséget azért, hogy írás közben csoroghasson, a stílus már az alapeszközzel megteremthető legyen, de az újonnan piacra dobott vizes alapú Montana festékgyártó cég nem titkoltan a vonatfestés közben jellegzetes illattal rendelkező Hardcore festékeit is illatmentesen gondolta újra a festők rejtőzködését segítve ezzel. A kiegészítőkről, maszkokról és biztonsági felszerelésekről nem is beszélve. De inverzben is

szemlélhetjük, hiszen a stílusokhoz tartozó változatos felületek és formák, gyakran egy-egy fejlesztés nem rendeltetésszerű használatából fakadnak. A túlnyomással rendelkező kiszúrt flakonok spriccelése, a kompresszorok és saját használatra barkácsolt kannák, a végtelen választék újabb és újabb stílusok alakulásához tudott elvezetni. A művészi akarat, az ipar és az egyéni kreativitás ötvözete működteti tehát éppúgy a belső trendeket, mint a mozgalom hosszú élettartamát.

Ha egy underground mozgalomra ilyen üzlet épül, már biztosak lehetünk benne, hogy régen kidugta a fejét a föld alól. Az eddig emlegetett példák is ezt sejtették, és az egyéb mozgalmakkal való időleges összekapaszkodás, a leágazások, összeolvadások okán világméretűvé duzzadás is egy professzionális működést feltételez. És valóban, a street art gyors népszerűsége, a public art kortárs gyakorlatai és úgy egyáltalán, a köztér újrafelfedezése a graffiti működését is megváltoztatta. Ez az állandóan mozgásban lévő, alakváltó egység egyre kevésbé behatárolható. Azok a gyökerek, amelyek organikusan határozták meg a létezését, egyre kevésbé látványosak és egyre több mai mutációval találkozhatunk az aktuális médiazajban. Kiterjedt halmazából elsődlegesen a már intézményi keretekbe is jól beilleszkedett street art metszi ki a legnagyobb részt. Nehéz eldönteni, hogy a technika, a helyspecifikusság vagy az üzenetközvetítő szerep dominál inkább sok graffiti alapú fúziós műnél, és hol húzódnak a határok. A sok kollaboráció és a stílus külső jegyeinek gyakori kölcsönzése ellenére azonban a tisztán graffiti művek továbbra is jól láthatók.

Hogy tudjuk értelmezni a graffitit történeti viszonylatokban is, tisztuljanak az önmagukhoz képest változó szándékok és kifejezésmódok, nem mehetünk el szó nélkül a környezeti reflexiók mellett és mint egy klasszikus művészettörténetbe tagozódott stílust, a graffiti történetét is szakaszolnunk kell.

„A street art intézményesülése és az illegális graffiti visszaszorulása óta beszélhetünk posztgraffitiról mint új graffiti és stílustörténeti korszakról.”¹²⁸ Ám ennél kicsit szokatlanabb a felállás. Rendkívül nehéz ugyanis a külső jegyek alapján, a körülmények ismerete nélkül meggyőződéssel állítani, melyik rajz melyik kategóriába esik. A posztgraffiti elnevezés ugyanis egy kényszerű, oda-vissza átjárható kultúrtörténeti kreálmány, ami párhuzamosan él a klasszikus graffiti hagyományaival és főleg az alkotók státuszától teszi magát függővé. A legegyszerűbb lenne a legalitás kategóriájában keresnünk a különbséget, miszerint a posztgraffiti a graffiti legális ága, de sok alkotó rendszeresen átjár egyik világból a másikba. Miközben megrendeléseket teljesítenek, a digitális tér sztárjai a művészeti diskurzusban

¹²⁸ Kurdy Fehér János, Czeglényi Boglárka, Lugosi Blanka, Szilágyi Szabolcs (szerk.), *LUGO / Graffiti*, Budapest, Equibrilyum, 2022.

aktivizálódnak, és társadalmi szerepvállalásuk is rendszeres, ugyanúgy megjelennek a metrókocsikon, utcák falain illegális körülmények között is.

Ennek a párhuzamos jelenlétnek a feltárása segít megértenünk ezt a kategóriaváltást. Az utcai graffiti szűk ösvényén induló és egyre távolabb jutó művészek ma már kulturális tényezőkké váltak. A graffiti újabb formái urbanisztikai, turisztikai, szociális relációikkal kiléptek az ellenállás medréből, azonban nem fordítottak hátat gyökereiknek. Amikor a graffiti megszabadul a földalatti státuszától, olyankor érkezik meg a posztgraffiti stílustörténeti kategóriájába.

6.1.1. A graffiti karrier: akik bent maradtak

Ezen a ponton érdemes tehát felvázolnom néhány lehetséges utat, életpályamodellt, ami elérhető célként lebeg a festők szeme előtt. Az a bizonyos 'fame' ugyanis nem sokáig maradt szubkulturális keretek között. A gyűjtőfogalomként értelmezett globális popkultúra sokkal szélesebb lehetőségeket kínál az alkotóknak, mint az underground szcéna. Sok-sok tehetséggel és kitartással dimenziókat lehet lépni egy okosan rétegzett és ütemezett karrierépítés során. Számos példa áll előttünk; jelen helyzetben a művészvilág legjelentősebb alakjai – Basquiat, Keith Haring, Banksy, az Os Gemeos ikerpár, JR és még számos kortárs művész – indultak, érintkeztek vagy nyakig merültek a graffiti világában. Egyéniségek, művészszemélyiségek nőttek ki az irányzatból, tovább építkeznek, népszerűsítik, a babérjait aratják le vagy épp lejárátják, elhiteltelenítik azt.

Hadd ékeljek be néhány fontos alkotót, akik mintát szolgáltatottak, akiknek útját valós időben követhettük szemmel. A legtöbb esetben fedőnevekkel, inkognitóban vagy félinkognitóban lévő személyekkel találkozhatunk, de a graffiti karrier egy bizonyos fokon túl már megengedi, hogy a magánszemély kilépjen, esetleg összemosódjon a művész perszónájával, ha akar.

Seen és Cope2 a nagy generációhoz tartoznak. Cope 1985 óta aktív, a bronxi hiphop graffiti egyik legendás alakja. Stílusán nem változtatott soha. Nem igazán egyedi, de klasszikus *throwup*jait három percen belül tökéletes minőségben bárhova elhelyezi. Munkái feltűnnek reklámokban, videojátékokban (GTA) és a Shrek¹²⁹ harmadik részében is megidézték már egy háttér részeként. Cope annak ellenére, hogy a Time magazin hússzezer dollárért szerződtette, a Christie's korai kommerciális munkáit adja és veszi, és az Adidastól a Converse-ig sok streetwear márkával dolgozott már együtt, életmódján a jelek szerint sokat nem változtatott.

¹²⁹ nagy sikerű animációs film

Vandalizmus miatt már befutott művészként is többször került börtönbe, a drogokkal való kapcsolata sem a tiszta és nyugalmas életkörülményeiről tanúskodik, és legutóbbi ügye, amiben fegyvert fogott Hector Nazario¹³⁰ a Bowery Graffiti Wallnál¹³¹ is egy frusztrált személyiség képét mutatja. Az legutóbbi rasszista és homofób megnyilvánulásai szintén nem jó fényt vetnek rá a hírességek világában, ám ebből a távolságból figyelve karrierjét, úgy tűnik, hogy ő az, aki nem építkezik, művészetét nem áldozza be és veti alá magát a kurátorok aktuális elméleti témáinak. Cope2 az utcán töltött évtizedeinek attitűdjét és rutinját, az utcák képi világát biztosítja multicégekkel való üzleti kapcsolat fejében.



27. kép: SEEN¹³²

Az 1972-ben, tizenkét évesen a graffitibe csöppenő élő legenda, Richard Mirando (SEEN) szintén a bronxi metrószerelvényeken kezdte csiszolgatni stílusát. A rajzfilmfigurákat és az ő képi világukból inspirálódó betűstílusát a mai napig különféle képpen variálja. Aktivitásának és

¹³⁰ Hector Nazario HOW néven csapatával (TAT) város szerte hatalmas murálokat készített a kilencvenes évek óta tartó utcai erőszak áldozatainak emlékére. Nazario később a saját fiát is egy utcai lövöldözés alkalmával veszítette el. <https://whatyouwrite.wordpress.com/2010/07/25/hector-nazario-creates-graffiti-murals-for-victims-but-this-time-violence-hits-close-to-home/> 2022.10.10.

¹³¹ A Houston és a Bowery street sarkán álló kurált graffiti fal <https://hypeandhyper.com/bowery-houston-mural-new-york-ban/> 2022.10.10. <https://madhattersnyc.com/blog/nyc-icon-bowery-wall-mural> 2022.10.10.

¹³² https://www.stolenspace.uk/portfolio_page/seen/ 2023.02.22.

határozott stílusának köszönhetően munkái szerepeltek a New York-i graffiti kezdeteit feldolgozó könyvekben, filmekben (StyleWars) és az így szerzett ismertsége hamar eljuttatta a galériák világába. Warhol, Basquiat és Doze Green¹³³ képei mellett gyűjteményekben, galériákban szerepelnek művei.¹³⁴ Seen múltjának tiszteletéül már megkapta a „graffiti nagyapja” jelzöt, s ő az, aki józanul és két lábon a földön állva épített karriert a graffitis múltjából. Tetováló stúdiója megalapítása pillanatától az egyik legnépszerűbb a városban, miközben a mai napig szeret új technikákat kipróbálni, és a gyökerei mentén maradvá képileg is megújulni. Üzleti és művészi sikerei a friss és jól megalapozott ifjúkori teljesítményének köszönhető, és annak, hogy közegét sosem hagyta el, nem vált korábbi önmaga későbbi ellentétévé, mint ahogy ez másokkal megtörténik.

Hasonlóan az első generációs alkotók közül került ki Dondi (Donald Joseph White) is, ám neki nem volt lehetősége ősz halántékkal is a karrierjét építeni, mert '98-ban 37 évesen elhunyt AIDS-ben. Mégis meg kell említenem, mint olyan jelentős alkotót, aki az imént felsorolt művészekhez hasonlatosan nem hagyta el a graffiti zárt világát akkor sem, amikor már ismert lett munkássága. Dondi tizenévesen jutott el oda, hogy pontos és alaposan arányosított írásjegyeivel, érzékletesen válogatott színskálájával, vicces rajzfilmkaraktereivel egész vagonokat (*wholecar*) festett le. A napokig tartó otthoni vázlatokból tökéletesen kivitelezett nagyméretű festményeket prezentált az éj leple alatt, amivel iskolát teremtett. Egyénisége átszűrődött képi világán, stílusa egyedi volt már a kezdetektől, amit következetesen fejlesztett. Megjelenése, öltözködése és társasági viselkedése nem kifejezetten az utcai underground művész benyomását keltette az emberben, inkább az entellektüel művészközegbe illett, mégis a New York-i mozgalom legikonikusabb fotója (*Martha Cooper*) róla készült festés közben, amikor két metrószerelvény közt egyensúlyozva serényen dolgozik.

Az egész életét művészetté konvertáló „gótikus futurista” Rammellzee nem váltott léptéket, nem a siker és a csillogás motiválta alkotói énjét. A több személyiséget is magára öltő metrőfestő egy saját univerzumot teremtett, amiben ő szerzetesként, egy sötét gótikus világban könnyen váltott az önállóan futtatott projektjei között. Assemblage-ai, sprayfestményei, ruhakölteményei, különös performanszai, filozófiája, maszkjai, játékfigurái, képregényei, operája és rap számai vagy épp képzelgésesei egy nukleáris háborúról úgy voltak a személyisége részei, hogy eközben a civil énje nem létezett. Többféle médiuma és művészeti gyakorlata és az alkotásaival való teljes azonosulása miatt sem könnyű elhelyezni azon a karriervonalon, ami

¹³³ Doze Green ma is aktív különutas festő, aki a San Francisco-i szcénából indult, ma a saját útját járja David Ellis, „This American Life with Doze Green” – interjú, in *Juxtapoz* #85, 2008.

¹³⁴ <https://www.widewalls.ch/artists/seen> 2023.02.22.

a többiek térnyitásában kirajzolódik. Számára nem egy rossz szokás, hanem életforma volt az utcaművészet, mégis úgy volt outsider, hogy tudatosan kommunikált a közönségének és a mit sem sejtő utca emberének.¹³⁵



28. kép: Rammellzee: *Gothic Futurism*¹³⁶ 29. kép: Rammellzee: *Gothic Futurism*¹³⁷

6.1.2. A graffiti karrier: kurzusok között

Keith Haring, tekintettel arra, hogy szintén AIDS-ben hunyt el alig harminckét évesen 1990-ben, és nem mondhatjuk, hogy hosszú és kiteljesedett életutat tudott felmutatni, mégis a legemblematikusabb figurája lett a mozgalomnak. Egészen más közegből érkezett, művészcsalád sarjaként festészetet is tanult, reklámgrafikusként is dolgozott, amiből levezethető az a szándék, hogy a metróaluljárók szabad plakáthelyeit sajátos krétával rajzolt figuráival töltsse tele. Szerethető személyiségével, egyszerű és millióféleképpen használható grafikai világával, gyakran társadalmi ügyekért kiállva, gyakori kollaboratív munkáival egy igen tudatos művészkarriert épített fel.

Ha a munkáinak graffitivel való összefüggéseit vizsgálom, felmerülhet a kérdés, vajon miért mindig az ő neve kerül elő az elsők között, hiszen a szubkulturális mozgalmi részében sosem vett részt. Nem az utcáról jutott el a galériák világáig, hanem fordítva, ami egyáltalán nem von le érdemeiből, ám ez a karrierminta nagyon más irányba mutat. A nyolcvanas évek elején a New York-i galériák hirtelen felfigyeltek a graffitire, szóló és csoportos kiállításokon mutatták be, mint az új divatos stílust. Sokakat összetereltek, a metrófestőktől az olyan érintett művészekig, akik inkább inspirálódtak, mintsem stílust teremtettek, vagy akár az életüket

¹³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=PjAfVHSeIvY> 2023.02.23.

¹³⁶ <https://www.npr.org/2010/07/01/128250835/rammellzee-graffiti-pioneer-and-hip-hop-artist-dead> 2023.02.23.

¹³⁷ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-1980s-cult-artist-rammellzee-mesmerized-basquiat-beastie-boys> 2023.02.23.

jelentette volna az utcafestés szenvedélye. Galériák és különféle kurátori csapatok¹³⁸ kanonizációs szándéka már a korai időkben megbolygatta a graffiti mibenlétét. Nem annyira szembetűnő, de a '*graffiti art*' kifejezés használata különbözteti meg a vászonra készülő, graffiti esztétikát használó munkákat a '*graffiti writing*'-től.

Jean Michel Basquiat neve – akit Julian Schnabel filmjében a graffiti királyának nevez – szintén összerosódott graffitivel. Mindkettőjüknek voltak illegális akciói falakon és metrómegállókban, míg Haring korabeli rajzfilmekből inspirálódó emblematisz figuráit használta, Basquiat a saját művészetének népszerűsítése érdekében filozófikus, társadalomkritikus mondatokat írt a falra az Al Diazzal közösen használt SAMO¹³⁹ művésznéven. Gesztusában hasonló, ám formai és motivációs különbségek igen szembetűnők a graffitiből érkező művészekkel szemben, és ezt a különbséget hangsúlyozva én is kicsit bátortalanul példálózom velük a graffiti épített karrierminták kapcsán. Ám a teljes kép érdekében mégis meg kell említsem munkájukat, hiszen amennyit torzítottak a képen, annyit hozzá is tettek ahhoz, amit ma gondolunk róla. Basquiat Andy Warhollal kötött szoros barátsága révén egy ösztönös, érzékeny művészként lépett be és hozta magával az utcaművészet zabolátlanágát a kortárs művészeti diskurzusba. Az Egyesült Államokban akkor uralkodó Pop Art pedig a hasonló vizuális jegyek miatt is könnyen tudta integrálni azokat a közvetlen környezeti reakciókat, amik a személyes történeteinek túl leírták művészetét.

6.1.3. A pop kapcsolat

A Pop Arttal való párhuzam a kortárs művészet terébe lépéskor egyértelműen kirajzolódik. Ha a popot nem egy korszakként értelmezzük, hanem az egyesült államokbeli és a brit képzőművészet vizualitását és populáris kultúrához való kapcsolódását látjuk benne, akkor akár a modern graffitit a pop art meghosszabbításaként, kortárs formájaként is láthatjuk. A populáris média elemeinek közkedvelt felhasználása, keveredése már önmagában is okot ad ennek feltételezésére, de a hírnév központi tematikája, a könnyen fogyasztható üzenetek tartalmi és látványos képi leképezése is a párhuzamot erősíti.

A nyolcvanas évek graffiti hullámaához rengeteg képzőművész kötődik úgy, hogy nem ezen a szintén tartjuk számon őket. A korszak egyik túlélője, a zavaros, gumyszerű szürreális

¹³⁸ A United Graffiti Artists-t 1973-ban Hugos Martinez szociológus hallgató alapította annak érdekében, hogy a writerek dekriminalizált körülmények között fejleszthessék magukat és legalizálják a graffitiket. Anna Waclawek *Graffiti and Street Art*, London, Thames & Hudson Ltd., 2011. 58. o.

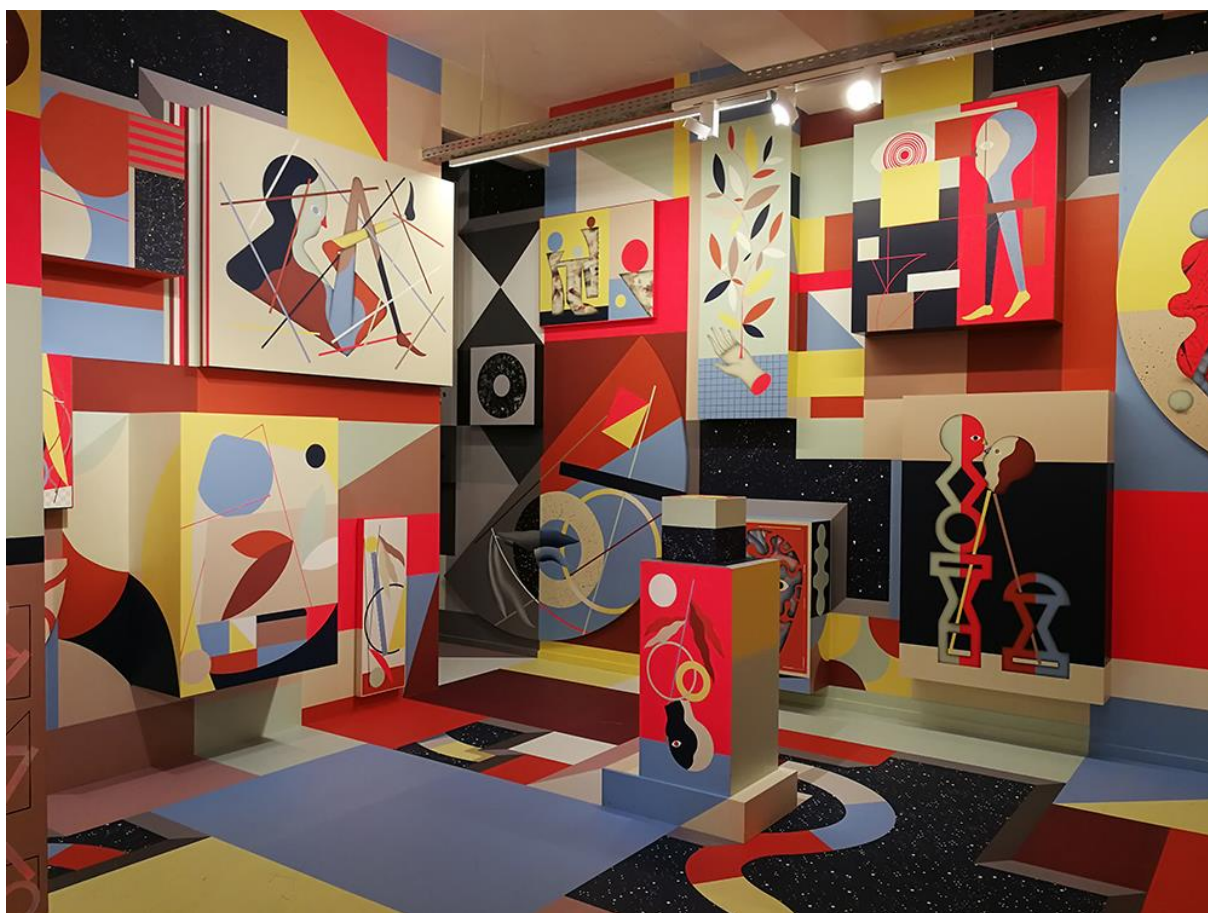
¹³⁹ A Same Old Shit szóösszetételre utaló rövidítés a klasszikus graffitis szokás, az álnév használata, a csapatba verődés gesztusát idézi meg. Az utcai élet, a feliratok, bölcseletek elhelyezésének gyakorlata Basquiat korai megnyilvánulásainak ugyanúgy része volt, mint a zenélés és az utcai élet egyéb közösségi elemei.

rajzfilmvilágot teremtő Kenny Scharf, a „szelfi-nagypapa” Tseng Kwong Chi, vagy a bizarr életszerű babákat kreáló Greer Lankton is a New York-i underground éjszakai életében aktívak, műveik a nyolcvanas évek klubkultúrájának vizuális világát, erős popkulturális reakciókat sorakoztatnak.

A kilencvenes évekre már a legtudatosabban átgondolt popművész karrierekkel és művészeti programokkal szembesülhetünk egy vizuális világ kialakítása és annak nagyívű terjesztése kapcsán. Szükség van a nagyon aktív részvételre, hiszen ezek az utalásrendszerek gyorsak és viszonylag hamar elvesztik aktualitásukat. A galériák és az utca közötti átjárásnál ekkor már mi sem természetesebb, a hetvenes-nyolcvanas évek meglepetést okozó embereiből már kifogyott a piac. A graffiti hagyományait és grafikus elemeit felhasználni már nem unikális, inkább biztosnak mondható, hiszen a műtárgypiac igényei átvették a legfőbb elvek feletti irányítást. A valaha ellenálló, önszerveződő kulturális jelenségből induló alkotókat ebben az esetben a művészeti termelés és piaci érték határozza meg, aminek feltétele az, hogy ne a tartalom, csakis a forma felett rendelkezzen, így bármilyen történetbe beágyazható, semleges és világszerte befogadható legyen. KAWS (Brian Donnelly 1974.) – akinek reklámkampányokba belerajzoló munkáiról már ejtettem szót – rendkívül céltudatosan lavíroz azzal a keretrendszerrel, amit japán és az amerikai kulturális termékekből rakott össze, mint egy jó dizájnér. A luxuspiacon és megasztárok gyűjteményeiben millió dolláros nagyságrendű játékfigurái éppúgy megfordulnak, mint a pár száz dolláros lakossági elérhetőségű státuszbabái. Hasonló mintázatban dörgölőzik óriáscégekhez, munkáiban elveket nehezen fedezhetünk fel, annál többet az infantilis, gyermekként viselkedő felnőttek világából. Jogosan érezhető, hogy a graffiti gyökereitől már eltávolodott ez a gondolatvilág, ám nem érdemes tagadni azt sem, hogy ezzel a megalkuvással KAWS könnyedén érte el a népszerűségnek azt a fokát, amire valahol sok graffitiművész vágyik.

Ezek az összemosódások különböző mértékben vannak jelen a graffiti gyakorlatához kevésbé, inkább vizualitásához kötődő alkotók munkásságában. Barry McGee geometrikus, szeriális festményei, objektjei és térbe rendezett konstrukciói, védjegyévé vált karikaturisztikus portréjával és reklámtáblákat megidéző betűivel az utcán élők iránt érzett tiszteletadás jelképeiként vannak jelen. Kisebb privát terek megidézésével és a nagyméretű murálok és múzeumi belsők kontrasztjával a kevés – akár csak egy – főre szűkített kulisszák lehetőségeivel játszik el. Munkáiban igényt tart a helyspecifikusság határozott feltételére még akkor is, ha szimplán kép formátumról van szó.

A globális kultúraáramlás – a digitális összeköttetés és egyéb utazást segítő szempontok miatt is – feloldotta a földrajzi kötöttségeket. Megszámlálhatatlan kiemelkedő projektet találhatunk a világ bármely táján. A művészek utaznak, a városok bejelentkeznek a kulturális szolgáltatásokért. A belga születésű ROA a helyhez kötött honos állatvilág alapos tanulmányozása után festi nagyméretű fekete-fehér realisztikus ábrázolásait a városi környezetbe. Vhils (Alexandre Farto, 1987), a liszaboni graffitis fiatalságát a saját dekonstrukciós eljárása, a negatív graffiti kidolgozásába konvertálta. Munkái a „városi terek komplex valóságára, és az általunk követett globalizált fejlődési modellre reflektálnak”.¹⁴⁰ A hányatott sorsú helyi történelmi bevéődések, megemlékezések inspirálják munkáit.



30. kép: A Hell'o kollektíva Felipe Pantone-vel közösen egy háromszintes múzeumot rendezett be festményeikkel és installációikkal a brüsszeli MIMA-ban, fotó: saját 2019.

Egyre nagyobb tehát azoknak az alkotóknak a köre, akik valamilyen szalon kapcsolódnak a modern graffiti világához, integrálták alkotói folyamatukba valamely jellemzőjét, teremtve

¹⁴⁰ Mattanza, A., Versteeg, Chris *Street Art*, Szabó István Zoltán (ford.) White Star, Milan 2017., GABO, 2018. 240. o.

ezzel egy új utat a kortárs képzőművészet rendszerébe. Ahogy a pop korábban, úgy viselkedik a graffiti és a street art világa is ebben az esetben, kinyit kapukat, lebont falakat a zárt közegek közötti átjárást biztosítva.

Banksy munkáira egy pár hónapos londoni tartózkodásom során figyeltem fel a kétezres évek elején. Kikerülhetetlen jelenség volt, a kis patkányok stenciljei a legváratlanabb helyekről bukkantak elő a városi közlekedés során, majd egyre inkább kitüntetett figyelemmel kerestem elgondolkodtató társadalmi üzenetekkel operáló munkáit. A könyvesboltban apró méretű biográfiája volt a nagy művészeti albumok közé bedobálva, újságokról, lemezborítóról köszöntek vissza munkái, ikonikus mondatai. Ekkor lett számomra világos, hogy személyén keresztül kapott szárnyra a szemem előtt a street art, és hódította meg a világot ez a reklámgrafikák látványát a graffiti taktikai módszereivel és társadalmi mondanivalóval lazán ötvöző stílus. A graffiti és a street art azóta is rendszeresen összemosva, együtt emlegetve tartja fenn a helyét a kortárs képzőművészetben, ami leginkább a graffitisek számára zavaró, de mégis megalapozott.

Banksy is klasszikus szabadkézi graffitivel kezdte, de többszöri bajba kerülés után úgy döntött, felgyorsítja technikáját, és a helyszínre reflektálva, előre elkészített sablonokkal, figuratív képi világgal és éles társadalomkritikával állt elő utcai aktivitásában. Személyazonosságát a hihetetlen magasságokba ívelő, újabb és újabb meglepő ötletektől hemzsegető karrierje során sosem fedte fel. Ma már egy egész menedzsment dolgozik a nevében, hotelt vásárol a betlehemi fal tövében, a Sothesby's árverésen darálja le saját művét,¹⁴¹ és egy Disneyland méretű kiállítással rukkol elő (Dismaland 2015.), hogy gúnyt űzzön a felületes fogyasztói világból sajátos brutális, meghökkentő eszközeivel.

Banksy a kezdetektől kommunikálni akart művészetével. Taktikai akciói a fogyasztói társadalom figyelmének irányíthatóságát, a hatalmi struktúra, az elnyomás mindenféle formáját vonják kérdőre, társadalmi üzenetei egyértelműek, humora fanyar. Gyakorlatában gyakran kerül elő a nyílt sisakos kommunikációs hadviselés, legyen az szerzői jogi vita, illegális területfoglalás vagy politikai véleményformálás. Arc nélküli kritikai hangja a mára kialakított médiaháttérrel alkalmanként ordítva kommunikál. Egy új Banksy műről minden alkalommal beszámol a tömegmédiá, Banksy bejárta az utat az utcai vandál szerepétől az igazi kortárs média hackerig. Mindez pontosan abban az időszakban történik, amikor mi – Banksy kreatív közbenjárásával – a street art gyors kortársművészeti integrációját szemléljük. Minél többször

¹⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=p7iTT_1I4Ks 2022.12.12.

rántja magával a writer kultúrát újabb és újabb terekbe a street art, annál inkább kirajzolódnak a lényegi különbségek. Az amőbaszerű kulturális lefedettség több helyen felszakadozni látszik, kulturális és személyi ellentétek izzanak fel, amiknek megfelelő rendezésére rendelkezésre állnak az utcák, a közterek és a média.

6.2. *Kulisszák harca*

Egy hosszúra nyúló történet könnyen lehet balladisztikus reprezentációja annak a sokfelé ágazó folyamatnak, ami a graffitivel a kétezres években történt. Két ikonikus alak, a 2014-ben elhunyt, nem publikus polgári kilétű King Robbo és a kortárs művészeti színteret is meghódító bristoli stencilművész, Banksy nyilvános képi csatái a szcena szereplői közötti ellentétet látványosan példázzák. A három évig tartó kómába kerülése előtt pár nappal forgatott BBC dokumentumfilmben¹⁴² az akkor már nem aktív graffiti legenda nézőpontjából megvilágított *beefet* az underground mozgalom és az azt meghaladó, üzleti vállalkozássá és világszenzációvá kibontakozó művész csörtéjét kísérhetjük végig. A nyers csatornaszagú, utcai nyelv és a kortárs művészeti galériák hierarchikus világa kerülgetik, kószolgatják egymást, de valahogy a fogaskerekek sehogyan sem illenek össze, recseg-ropog a gépezet, amely ennek a fajta utcaművészetnek a galériaintegrációján dolgozik.

Robbo a nyolcvanas évek végén kezdte leuralni a londoni underground szerelvényeit New York-i stílusával, és bár a műfajban hozzászokhattunk, hogy a rajzok a hatóságok, vagy a következő *writer* kezei által hamar eltűnnek, egy nyolcvanötből maradt rajzával a város legrégebben fennmaradt graffitijét tudhatta magáénak. Ezt a játékszabályokat betartó festők tiszteletben is tartották, amíg Banksy street art tevékenységének nem esett áldozatául. A felirat egy stencilfestménnyel lett elfedve, melyen egy védőoverálba öltözött munkás éppen távolítja el a huszonöt éves graffitit. A tisztelet és a belső íratlan szabályok ilyen fokú nem megtisztelése felbőszítette a graffitis társadalmat, de mielőtt ennek hangot adhattak volna, maga, az ekkor már nem aktív Robbo intézett ellentámadást egy gyors visszatéréssel. A stencilfigura mögötti lefestett területre egyszerű *oldschool* stílusban King Robbo feliratot fűjt néhány napon belül. A válasz nem maradt el, ugyanebben a stílusban a *Fu(King Robbo)* szócskával egészült ki, majd a hatóságok közbenjárásával az egész sötétszürkével lett lekenve. A párbaj ekkor sem ért véget, a Team Robbo és a Banksy-t támogató szerveződés további csatornamenti válaszolgatása nem túl kedves, de szórakoztató vizuális történetté alakult.

¹⁴² Robbo vs. Banksy – Graffiti Wars, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=ulOiB3xEkzM> 2022.12.12.

A módszer és az intellektuális tartalom alapján is szemben áll az üzenetek típusa, mintha ez a két világ összemérné erejét, az ítéletet pedig a közönségtől várná. Szó szerint a vizuális nyelvhasználatok csatája uralkodott a befoglalt térben. Mintha egy színdarabot látnánk, vagy pontosabban egy szappanoperát, de talán legközelebb akkor jutunk, ha amatőr felvételen kiabáló ismeretlenek szócsatájához hasonlítjuk egy közösségi médiafelületen. Egy szellemesnek is nevezhető tárgyalásnak, amelyből virális tartalom lett. És lám, még mindig milyen közel vagyunk a graffitikommunikáció fészkéhez. Egy klasszikus Banksy munka, a csatorna vízszintje által el-ellepített *I don't believe in global warming* felirat lett átjavítva (*I don't believe in war*) azon a helyen, amit csak csónakkal lehet a csatornán megközelíteni. De Robbo személyesen is Banksy karrierjére tett munkáin degradáló megjegyzéseket, és írta át az évek óta a falon látható moralizáló festményeit (*Banksy has no Balls*).

Vajon mire ment ki a játék? Az idő és az ügyet követő közvélemény a graffitis hagyományokat részesítve előnyben Robbo csapatát hozta ki győztesnek. A figyelemért folyó küzdelem, a taktika és a formaiság a graffiti berkein belül, saját szabályok szerint zajlott. A 'fame' – bár mondhatni későn – megérkezett és a két főszereplő utólagos összekacsintása is jól példázza, mennyivel hatékonyabb, ha a média közvetíti az 'utcai harcokat'.

De vizuális közlésformák szempontjából is érdemes megvizsgálni a hadszíntért. Bár Banksy intézte az első támadást, biztos kézzel, saját vizualitásával piszkált bele egy számára sem idegen zárt formanyelvű világba, a válaszlépések azonban mintha igazodtak volna a háború kirobbantójának kritériumaihoz. Robbo és csapata nem a „dobozon belülről,” a klasszikus graffiti formajegyekkel, hanem a street art kiterjesztett lehetőségeiből csenve, tartalmi töltettel ellátva mutatta fel válaszlépéseit. Stencilt, képi kiegészítéseket, gageket használva reagáltak a hadüzenetre, ami formai értelemben nekik idegen terep. A komfortzónán kívül nem is működtek túl frappánsan a válaszok, inkább dühös és tehetetlen erődemonstrációvá váltak. Az önmaga létezését demonstráló graffiti került konfliktusba az utca kreatív hangjaként definiálható, fifikás street arttal. Banksy gyökereit nem feledve, az utca játékszabályait emlegetve, de feltételezett szándékosságát mindig tagadva egy interjúban csak annyit mondott: „Ha a csatorna hídja alá festesz, ne számíts arra, hogy sokáig fog tartani”.¹⁴³

Ám ez az összeütközés egész másról kezdett szólni, mint a negyedévszázados, műemlékként tisztelt londoni graffiti óvatlan megrongálásáról. A szcénák küzdelmének kifejező allegóriáját is felfedezhetjük az eseménysorozatban, de a végkifejlet mégiscsak

¹⁴³ 'Robbo inc.' returns courtesy of Banksy? <https://streetartlondon.co.uk/blog/2011/11/robbo-inc-returns-courtesy-banksy/> 2022.12.12.

beismerőleg a személyes konfliktus rendezése, az ego révbe érése miatt lett érdekes. Banksy mintha sajátos eszközeivel segítségére sietett volna a látványosan küszködő, megkeseredett graffitis legendának. Robbo megdicsőült, első kiállításán minden munkája elkelt, és egy a Berlinálé alkalmával készített murálja kapcsán a vörösszőnyegen hírességekkel is parádézott. Az underground legenda egyszer csak a mainstream ünnepeltjei között találta magát, amit rejtélyes halála miatt csak röviden tudott élvezni. A vörös szőnyegről Robbo beismerte, hogy a világsztár street art művésszel való konfliktusa nélkül soha nem kapott volna figyelmet. Halála után a megsemmisült rajz remake-je és Banksy stílusjegyeire utaló motívumok kaptak helyet az eredeti helyszínen, mintegy a kölcsönös tiszteletadás jeleként.

6.3. *A szerző és kritikája*

Kidult a graffiti agresszív eszközeivel reagál a szubkultúráját ért vélt támadásokra, elhiteltelenítési kísérletekre, mert úgy érezheti, hogy az jogtalan kezekbe került. Nem a saját művei szerzői jogait félti, hiszen az ő munkássága egy ellenreakció önmagában. A közösségért áll ki, nem hagyhatja szó nélkül, hogy meghamisítsák a tradíciókat, amivel azonosulni tud.

Ez a kiállítás más szereplőkkel már egész más tartalmat szabadít fel. REVOK (Jason Williams), napjaink egyik legismertebb amerikai graffitiművésze és a világ egyik legnagyobb fast fashion ruházati üzletlánc, a H&M csatája is példaértékű a graffiti pozíciójának vizsgálatakor. Ahogy az eddigiek, e jelenség is arra mutat rá, hogy ez a zabolátlan műfaj, a maga tiszteletlenségével és a konvenciókkal való szembehelyezkedésével sok más mellett a jog, a gazdaság és a politika területén is bizony tényezőként funkcionál. Figyelemre méltó az, ahogyan képviselői olykor egy stabil keretrendszernek tekintik művészi kifejező formátumukat, és az ehhez fűződő hűségük megingathatatlan, olykor pedig a személyes útjuk szolgálatába állítják mindezt. A színtér összetettsége egyre változatosabb és kiterjedtebb, egyre ritkábban érezzük egy összetartozó masszának. A személyes viszony egy választott kulturális közeghez megengedi annak egyéni felfogását is, szabadságot biztosít a platformon történő önkéntes cselekedeteknek.

REVOK a nyolcvanas évek végi – kilencvenes évek eleji, internet előtti korszakban, Dél-Kalifornia külvárosában szocializálódott, ahol ő is, mint sok tinédzser kortársa graffitizett. Se a család, se az összeverődött társaság nem tekintett művészetként a tevékenységre, sokkal fontosabb volt a kapcsolatteremtő, közösség-szervező ereje. Bár nem kifejezetten készült a szerepre, de a hagyományos graffititől egy saját alkotói eszközzel és módszerrel kicsit

eltávolodva, a galériák világában is otthonosan mozgó REVOK már befolyásos művészként került szembe az említett divatcéggel.



31. kép: H&M reklám REVOK munkája előtt¹⁴⁴

A H&M reklámszpotjában egy játszótéren szaltót ugró modell mögötti falon tűnik fel a művész munkája, amiért nem kértek és ezét nem is kaptak engedélyt, majd a szellemi termék árát sem próbálták eljuttatni az alkotónak. A mű korábban illegálisan került a falra, erre hivatkozva a svéd cég nem is érezte elvártnak a részéről az ellenszolgáltatást. Az ügy kezelése mondhatni a kortárs korszellem szerint, a posztmodern ellentmondások világában ment végbe. Ahogy nyilvánosságra került a reklámfilm, REVOK rögtön támadásba lendült, fenyegetően lépett fel, és a közösségi média segítségével pillanatok alatt az oldalára állította követőit, akik között futótűzként terjedt a felhívás, hogy bojkottálják a H&M termékeinek vásárlását és használatát. A közösségi médiában aktív művésztársak (KAWS, Swiss Beats hiphop producer, Portugal, The Man rockegyüttes, stb.) szintén mellette voltak a kampányban, amivel az óriáscéget hamar meghunyászkodásra készítették. A szerzői jogi egyeztetések mellett a H&M kárpótlásul ígéretet tett, hogy egy detroiti – ahol a művész egy ideig élt és alkotott – alapítvány számára a jövőben rendszeresen adakozik majd.¹⁴⁵

¹⁴⁴ fotó forrása: <https://www.juxtapoz.com/news/news/attorney-jeff-gluck-explains-the-controversial-revok-x-h-m-lawsuit-and-it-s-repercussions/> 2022.12.12.

¹⁴⁵ <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2018/03/16/hms-battle-with-the-artist-revok-shows-how-street-art-is-being-taken-seriously/> 2023. 01. 24.

Az utcaművészet szerzői jogi kérdése az eset után került újra a törvényhozás gondolatterébe.¹⁴⁶ REVOK 2015-ben pert nyert, de visszamenőleg Reyes és Steel utcaművészek is kárpótlást kaptak, amiért az olasz divatcég, a Roberto Cavalli egy San Francisco-i muráljuk részleteit használta termékein.

Természetesen nem először foglalkozik a szerzői jog a street art és a graffiti sokszor ismeretlen, de legalábbis inkognitóban alkotóinak védelmével, ám ahogy eddig is hangsúlyoztam, a művészek és műveik szerepe villámgyorsan változik, teret hódít a kortárs kultúrában, a jogalkotás pedig az előzőekben taglalt esetek kapcsán próbálja utolérni az eseményeket. Érdekes ellentét alakult így ki a fentebb tárgyalt közterületrongálást büntető jogi szankciók és a szerzői jogvédelem között. Míg a jelenlegi jogszabályok akár tíz év börtönbüntetéssel is sújthatják a rongálóként nyilvántartott elkövetőket, bűncselekményként kezelve a falak firkálását, addig, ha annak művészi értéke – főleg az alkotójának kilététől függően – nyilvánvalóvá válik, hirtelen a védelmezett szerepében találhatja magát.

A társadalomban egyre szélesebb körű elfogadottságnak köszönhetően a divat- és szórakoztatóipar és a hozzájuk tartozó marketinghálózatok továbbra is előszeretettel nyúlnak a graffiti és a street art könnyen befogadható, kedvelhető esztétikájához, így jutottunk el a kétezertizedes évek derekára a gyakori hasonló tisztázandó jogi kérdésekhez. A közkincsnek tekintett művek egyéb termékeken való használatát a sok korábbi eset következtében egyre alaposabban határolják körül a szerző jogait védelmező szabályok. A szerzői jog tekintetében azonban a graffiti és a street art műveket nem igazán lehet azonos zsinórmértékkel mérni, hiszen rengeteg egyedi cselekedet, tartalom és helyszín alkothatja és változtathatja meg az ügyek körülményeit. A hazai joggyakorlatban a Szerzői Jogi Szakértői Testület¹⁴⁷ a graffitik három különböző típusát különíti el. A beazonosítható szerzővel rendelkező művek esetei talán a legkönnyebben kezelhetők, hisz a tárgyaló felek elérhetők, tárgyalópozíciójuk adott. Értelemszerűen jogi követelések is ehhez a típushoz kötődnek a leggyakrabban. Azon művek felhasználására, „amelyek tekintetében szintén fennáll a szerzői jogvédelem, ám szerzőjük nem ismert (árva művek),¹⁴⁸ a Nemzeti Szellemi Tulajdon Hivatalától kell engedélyt kérni. A

¹⁴⁶ Magyarországon csak kisebb ügyek kerültek nyilvánosságra. Void – budapesti street art művész közszemlére tett festményét egy üdítőital Budapest kampányában használták fel, de a joggyakorlásban nem hagyott nyomot, a felek megegyeztek.

¹⁴⁷ Az 1970-ben létrehozott SZJSZT, a Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala (továbbiakban: Hivatal) mellett működik. Az Sztj., illetve a Szerzői Jogi Szakértői Testület szervezetéről és működéséről szóló [156/1999. \(XI. 3.\) Korm. rendelet](#) alapján, a Testület szerzői jogi jogvita ügyekben felmerülő szakkérdésekben a bíróságok és más hatóságok megkeresésére, illetve a felhasználási jog gyakorlásával kapcsolatos kérdésekben peren kívüli megbízás alapján jár el. Kiss Zoltán Károly, Kiss Dóra Bernadett *A vizuális művészetek és a jog*, Média tudományi Intézet, 2019.

¹⁴⁸ Sztj.41/A-41/K. §

harmadik csoportba azok a művek kerülnek, „melyek közösségi alkotások és a folklór kifejeződései”.¹⁴⁹ Ezeknek felhasználása semmilyen kötelezettséget nem von maga után, amiből mindjárt sejthető, hogy az előző kettőhöz képest ez a legködösebb kategória. Mint ahogy azt eddig is próbáltam hangsúlyozni, az utcai művészet – bár a mai formája egyre individualistább – lényegisége nem a szerző kilétében keresendő. A városi folklór szempontjából értelmezett graffiti a népművészeti motívumok „szájáról-szájra” terjedéséhez hasonlatos módon konkrét szerzőhöz nem köthető szellemi termékként viselkedik. Az egyes minták, beépített formák – klisék – a működési elvből adódóan szabadon felhasználhatók, és amíg a szabályok íratlanok, addig a szerzői jog látóterébe sem kerülnek.

A vizsgálat alapját tehát a graffiti egyedi művészeti értékének, a műalkotás jellegének megállapítása, valamint a szerző beazonosítása jelenti. Ez a beazonosítás az egyediség alapján történhet meg akkor is, ha az alkotó(k) személyét homály fedi, hiszen a legfontosabb a szellemi termék értéke. Több esetben is a falra fűjt szövegek tartalma és nem a művészi megjelenítése került oltalom alá. Egy-egy ütős mondat, egyedi szóhasználat, kifejezés már elég, hogy inspirációul szolgáljon a marketing világában. Ezekben az esetekben a graffiti nem a vizuális művészetek, hanem az irodalom kategóriájában foglal helyet.

A tágan értelmezett műfaji határoknak köszönhetően megemlíthető itt egy 2018-as párizsi eset, amikor is a Coca-Cola plakátkampányában tűnt fel Wilfrid graffitiművész ikonikussá váló mondatát idéző szlogen, „L’amour Court Les Rues”.¹⁵⁰ A művész¹⁵¹ nem jelentkezett ugyan a jogokért, de ha peres eljárást kezdeményezett volna az alkotó, akkor a francia bíróság is egyetértett volna abban a kérdésben, hogy az érintett graffiti felirat szerzői műnek minősül, hiszen a szlogen jelentésében és megfogalmazásában is kellő mértékben rendelkezik a védelemképességhez szükséges egyéni és eredeti jelleggel. Továbbá a graffiti efemer jellege sem gátolja meg, hogy az érintett vizuális alkotás szerzői jogi oltalomban részesüljön, mivel a védelemképességnek nem feltétele, hogy a szerzői mű állandó, vagyis ne ideiglenes jellegű legyen.”¹⁵²

¹⁴⁹ Kiss Zoltán Károly, Kiss Dóra Bernadett *A vizuális művészetek és a jog*, Médiatudományi Intézet, 2019. 89. o.

¹⁵⁰ Az óriáscég *L’amour Court Les Boulevards* plakátfelirata talán direkt, talán nem, de kísértetiesen hasonlít a híressé vált street art szlogenhez.

¹⁵¹ Wilfrid A. két évvel később egész más ügyben került a nyilvánosság ítélete elé, amikor is több mint 25 nő nevezte szexuális ragadozónak, rendszeres fiatalkorú nőket inzultáló magatartásáért. A Párizs utcáin, a 2015-ös párizsi terrortámadásokra reflektáló klasszikus utcai felirataiban ekkor kezdték átírni a ’szeretet’ szót ’erőszakolóra’: „Le violeur court les rues.” https://www.thejakartapost.com/life/2020/07/09/parisian-street-artist-accused-of-rape-sex-assault.html?fb_comment_id=2892380080883808_2892707887517694 2023. 01. 24.

¹⁵² Kiss Zoltán Károly, Kiss Dóra Bernadett *A vizuális művészetek és a jog*, Médiatudományi Intézet, 2019. 91. o.

Ahogy a 'graffiti karrier' lehetőségével a szubkulturális összetartásból kilépett az individuum vezérelt alkotói szándék, még egy lépéssel távolodtunk a graffiti nagyon alapvető tulajdonságától. Egymás rajzainak lefedése a 'névtelen' utcai jelenlétben a konfliktus rugója, ám ennek tisztázása a megszokott nyílt üzenetben, az utcai kommunikáció törvényei szerint rendezhető. Ahogy mondani szokták, egymást '*krosszolják*' (cross) a szereplők, felülírják a rajzokat, hiszen az efemer jelleg a műfaji adottságok között van számontartva. A graffiti művészek nem az örökkévalóságnak és nem a saját tárgyi emlékezetükért dolgoznak. A fotódokumentációk megörökítik a pillanatot az egyre gyorsabban száguldó emlékek sorában. A törvényhez, a közösségi média megsemmisítő módszeréhez fordulni egyfajta hátat fordítás az utca törvényeit használó gyökereknek.

A szerzői jogi követelések a szerző beazonosíthatóságával válnak realitássá. A beazonosíthatóság pedig már valamiféle karrierépítkezés következménye. Sőt, indirekt módon is működhet a mechanizmus: a reklámszakemberek éleslátása és mások szellemi termékének saját célra – marketing célok – használása mutathat rá ismeretlen művészek egyéni karakterére, ami elhozhatja az addig csak vágyakozott, ám távolinak tűnő népszerűséget. A fejvadász szakember – aki szintén a népszerűség mércéjével mér – visszajelzése a sok mindent kockára tevő művész számára egyfajta megerősítés abban, hogy látható és kiszűrhető a tömegből a művei alapján.

Az óriáscégek és a művészek gyakori koccanásai tehát a graffitikarrier építésének különböző útjait különböző irányból és módon érintik. Tekinthető akár előfeltételnek is a szerzői bizonyosság ezekben az ügyekben, és bár formailag a hatalmi struktúra elleni kritika hangját halljuk, gyakran mégis az egyéni érvényesülés és ezen az ösvényen a megalkuvás tényét érzékelhetjük. A fénybe lépett sikerekben fürdőző művészek között ritka a Kidultnál tapasztalt ragaszkodás a határozott politikai világnézethez, vagy a street art névtelenül protestáló, elveket képviselő jelenléte. Manapság sokkal gyakoribb a személyre szóló dicsőségért folyó küzdelem. Az egyre több sikeres érdekvédelem precedens bátorítóan hat az alkotók szellemi termékeinek védelmére, ami alapján a jogi környezet is körültekintőbbé válik, egyre távolabb találjuk az alkotókat a graffiti mozgalom kiindulópontjától, és ezekben az esetekben egyértelművé válik, hogy a graffiti sokkal inkább eszköz, mint cél. Ennek az individualizációs folyamatnak érkezik gyakorta belső kritikája. Banksy egyik falfestményén jelenik meg egy szöveg: „a szerzői jog a gyengék fegyvere”.¹⁵³

¹⁵³ „Copyright is for Losers” – Banksy

A folyamatos színtérváltások a műfaj alapműködését képezik, ám a gyökerekhez való ragaszkodás, a hitelesség tisztelete is olyan elem, ami a plurális térbeliség megengedően kezel. Kidult az underground kultúra kommersz kisajátítására hívja fel a figyelmet, egy sokatmondó agresszív gesztussal védi meg ennek a megfoghatatlan kulturális terméknek az eredetét. Banksy – aki bár sokak szerint elárulta a klasszikus graffitit, véleményem szerint attitűdjében, reflektivitásában nagyon is hű maradt hozzá – híres megjegyzése a battle graffiti képi nyelvezetével operálva szúr oda a szubkultúrának és az intézményesített felhasználóknak egyszerre: „ha a graffiti megváltoztatott volna bármit, illegális lenne”.¹⁵⁴



18. kép: Banksy: *If graffiti changed anything – it would be illegal*, falfestmény 2011.¹⁵⁵

Felettébb érdekes megfigyelni és korunk tömegkultúrájának kétségbeesett individuum-hajhászó világképébe belehelyezni a szerzői művek sorsának kiemelt jelentőségét a tulajdonjoggal összevetve. Amíg pár évtizeddel ezelőtt még szabályos hajtóvadászatokat indítottak a kriminalizált falfirkálók terjeszkedése és a tulajdonkárosítások megfékezése érdekében, a művek értékéről nem sok szó esett. Ma már azt látjuk, hogy gyakran a kéretlen tartalmakat befogadni kénytelen ingatlantulajdonosok jogai fölé emelkednek a szerzői jogok.

¹⁵⁴ „if graffiti changed anything, it would be illegal”

¹⁵⁵ <https://banksyexplained.com/if-graffiti-changed-anything-it-would-be-illegal-2011/> 2022.12.22.

A szellemi tulajdon beárazásának képlékenysége, megismételhetetlen valósága legyőzheti az azt hordozó ingatlan tulajdonosának kárigényeit. Sőt, a műfaj terjedése, elfogadottá válása okán egyre gyakrabban tapasztalható, hogy a tulajdonos nem kárként, hanem hozzáadott értékként tekint az ingatlanán önkényesen, vagy akár megrendelésre elhelyezett utcaművészetre.¹⁵⁶

Ez a felvetés, ha a műtárgypiac torzulásaira nem is, a tárgyi és a szellemi érték elkülönítésének gyakorlatára mindenképp felhívja a figyelmet. A közismert szerzők „tollából” származó illegális graffiti ennél tudatosabban is foglalkozik a művek hovatarozásával, érdekek szerinti kiszolgáltatottságával. Sugár János, aki sosem volt graffitiművész *wash your dirty money with my art* felirat stenciljét a VAM Design Center falára fújta. A graffiti kisajátításával és a médium taktikus alkalmazásával az intézménynek kiszolgáltatott művész státuszára hívta fel a figyelmet. Azzal, hogy az intézmény nem fogadta be és nem minősítette művészetnek gerilla akcióját, pont elérte célját, és paradox módon a bemutatott művek tisztázatlan jogi hátterére nagy nyilvánosság előtt tudott rámutatni és számonkérni az intézményt.¹⁵⁷ Sugár egy korábbi (1993) műveletében a *'Sztriptíz'* szót írta fel egy falra, aminek eltüntetése, majd egy későbbi (2006) rekonstruálási szándékának jóváhagyása ugyanahhoz az épületet birtokló vállalatához volt köthető. „Az illegális nyomhagyás emlékműve és a városi nyilvános felületek politikájára”¹⁵⁸ utaló műre ma már egész máshogy tekintünk. Sőt a rekonstruálási kísérlet óta eltelt tizenhét év alatt már majdnem háromszázhatvan fokot fordult a történet, ám a városban élő embereknek továbbra sincs sok dolga a legalizálással, ezeken a jogi gondokon már túllépett a nyilvánosság, a graffiti mint felhasznált eszköz pedig aligha kereste önmaga műtárgy mivoltát.

Az alapvető probléma tehát az, hogy az illegális keretek között létrehozott művek hordozója más tulajdonában van. Mivel a „legtöbb graffiti készítésre használt festék beivódik a falba, így annak részévé válik, ezért az ingatlan tulajdonosa lesz az alkotás fizikai megtestesülésének is a tulajdonosa. Ebből adódóan az alkotásokon fennálló szerzői jogok és a

¹⁵⁶ Egy példa: egy „jogvitában az ingatlan tulajdonosa azt sérelmezte, hogy Banksy-nek az épületen lévő Art Buff című művéről az ingatlan bérlője eltávolított egy elemet, feltehetően azért, mert a falfestmény ezen részlete sokak számára zavarba ejtő lehet. A tulajdonos tiltakozását követően a bérlő helyreállította az elhíresült graffitit és pert indított a mű tulajdonjogának megszerzése érdekében. Érvelését, miszerint a festmény tulajdonjoga őt illeti, mivel ő állította helyre, a bíróság elutasította.” Paku Dorottya *Művészet vagy vandalizmus? Részesülhet-e szerzői jogi védelemben a graffiti?* SZTE ÁJTK Összehasonlító Jogi és Jogelméleti Intézet

¹⁵⁷ Hornyik Sándor, „Az időjárór és a láthatatlan művészet – Sugár János munkássága és az új típusú public art”, in Szakács Eszter (szerk.) *PST, Sugár János public art tevékenysége*, Budapest, tranzit.hu, 2016. 41. o.

¹⁵⁸ Hegyi Dóra, „Fellépni a figyelem hiánya ellen – interjú Sugár Jánossal”, in Szakács Eszter (szerk.) *PST – Sugár János public art tevékenysége*, Budapest, tranzit.hu, 2016. 79.o.

dolog tulajdonjoga elválnak egymástól, és a szerzőt csupán az immateriális szellemi alkotáson fennálló jogosultságok illetik meg.”¹⁵⁹

A művek rögzítettsége és az így kényszerűen megosztott tulajdonjogok is megkülönböztetik az egyéb műtárgyaktól a graffitit. A 'műtárgy' csak a környezetével együtt, meghatározott rögzített helyen értelmezhető, mint egy több ezer éves freskó a knósszoszi palotában vagy egy faragott oltár egy középkori templomban, nem beszélve az emberi testet fedő tetoválásokról.

Ugye érzékeljük, hogy minél több tulajdonjogi részletbe bonyolódunk, annál távolabb kerülünk a művek jelentés és esztétikai élvezetétől, ám ez a kérdés egyre többször válik fontos részévé a közegnek. Abban a térbeli rendeződésben, amit ezekben a fejezetekben körüljárni kívánok, igen jelentős az intézményesítés és az ellene való küzdelem, hiszen ez a műfaj esszenciáját jelenti. Ha nincs párhuzamos elrendeződés, és nem maradnak meg az eredeti szándékok, akkor a továbbiakban már csak egy letűnt művészettörténeti irányzatról beszélhetünk. A jogokért való harc azonban nem egyenlő a betagozódással, ezt inkább sikeres térfoglalásnak titulálnám.

Maradva a jogi precedenseknél, a New York-i 5Pointz történetén keresztül tisztán olvashatjuk a graffiti és a street art kanonizációjának átlendülését, ahol a bíróság először mondta ki, „hogy a graffitik a képzőművészek jogairól szóló törvény, a VARA (Visual Artists Rights Act) szerinti védelem alá esnek”.¹⁶⁰ A Testület azonban arra is kitér, hogy „az, hogy a graffiti a falon nem marad tartósan rögzítve, azt onnan bármikor eltávolíthatja a tulajdonos, szintén közömbös a szerzői jogi védelem szempontjából”.¹⁶¹

De ezt a történetet hadd kezdjem az elejéről, hisz a 5Pointz már a pusztaság létezésével is jelentős szerepet játszott a graffiti lenyomhatatlan kulturális térfoglalásában. A Long Island-i Jackson Avenue és a Davis Street sarkán, a New York-i munkásövezet raktár- és gyáépületei között született egy szabadtéri street art múzeum. Persze nem a semmiből, Jonathan „Meres” Cohen kurátori munkája és az állandó ösztönzési események tették igazán láthatóvá az épületet. Ezt a láthatóságot azonban megsokszorozta az a gyakori áldozati szerep, ami többszörösen sújtotta a helyszínt az épület tulajdonosának önkényes akciói és az emiatt fennálló konfliktus miatt.

¹⁵⁹ Celia Lerman, „Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law”, in *NYU Journal of Intellectual Property and Entertainment Law*, 2012. 312. o, 324. o.

¹⁶⁰ Paku Dorottya *Művészet vagy vandalizmus? Részesülhet-e szerzői jogi védelemben a graffiti?* SZTE ÁJTK Összehasonlító Jogi és Jogelméleti Intézet

¹⁶¹ Uo. *Szjt.1.S (7)*

A majdnem húszezer négyzetméteres épület falait több ezer művész foglalta be az idők folyamán, ám nem önmaguktól szimatolták ki a használaton kívüli épületben rejlő lehetőségeket. Az épület, ami 1892-től vízóragyárként nyitotta meg kapuit, a hetvenes években került Jerry Wolkoff birtokába, aki felparcellázta, és a kilencvenes évektől művészstúdióknak adta ki az ingatlan egyes részeit. A tulajdonos nem állt különösebben művészetkedvelő, vagy gyűjtő hírében, csupán üzleti megfontolásból vállalta a műtermekké parcellázást, és az épület karbantartását is halogatta, viszont a környék street art művészeinek engedte, sőt támogatta őket abban, hogy az utcafronti oldalon kedvükre tevékenykedjenek. A jó befektetési lehetőségre várva, tulajdonosként nem is volt jelen a továbbiakban, a közösségi helyekre éhes és a kultúrára szomjazó közeg azonban megszervezte magát, és egy csapásra kultikus helyszínné változott a tizenkét épületből álló ingatlankomplexum. A hétvégéken MC-k, breaktáncosok, zenészek mozgatták az energiákat, az épület külső falai teltek meg az egymást fedő graffitikkal, s ahogy az utca művészete organikusan egymás mellé és egymásra építkezik, úgy fogadta be a helyszín a nagyvárosi kultúra minden elemét.

A kurátor sem a művészeti elit szakemberei közül került ki. Hitelesebbnek tűnik egy saját magát kitaláló művész gondolatait követni egy ilyen behatárolhatatlan közösség egybentartásához. 'Meres One' egy helyi fiú volt, aki tizenhárom éves korától kezdve tagekkel, throwupokkal látta el a környéket. Hosszan tartó elkötelezettsége okán a falakat firkáló utcagyerekből nemzetközileg elismert muralista és a 5Pointz kreatív szervezője lett.¹⁶² Jól mutatja nem szerénykedő mondása – „*I don't do graffiti, I am graffiti*” – hogy mennyire azonosult szubkultúrájával. Közösségépítő magatartására épülő karriermodellje sosem fordított hátat a gyökereinek.

Érdemes már itt figyelni a folyamatra, ahogy belepte a 5Pointz falait az egymásra rétegződő művek sokasága. A sokat tapasztalt profik mellett a kezdeti lépéseiket próbálgató kezdő fiatalok egymás mellett, sokszor egy időben dolgoztak, hatottak jelenlétükkel egymásra. A látvány sajátja a folyamatos átalakulási képességen túl a minőség változékonysága, a tolerancia, az együttes látvány elsődlegessége. Nevezhetjük ezt a térre optimalizált megjelenésük kapcsán kollaboratív munkáknak is, de mielőtt újra az egymásmellettiesség jelentőségére térnénk rá, hadd kanyarodjak vissza a 5Pointz szerzői jogi dilemmáit tárgyaló ügyre.

¹⁶² Személyes életútja a graffiti karrier példáját bővíti. A '73-ban született bronxi művész munkáival bejárta a világot, multicégekkel és kulturális szereplőkkel kollaborált, ruhatervezőként és kultúraszervezőként egyaránt nyomot hagyott. <http://www.meresone.com/>



32. kép: 5Points, NY 2017.¹⁶³

2013-ban Wolkoff bejelentette, hogy le fogja bontani az épületet, és luxusingatlanokat épít a helyére, amit a művészek heves tiltakozása fogadott. Petíciójukat a bíróság elutasította, műveik védelmét ekkor még nem biztosította semmilyen jogszabály, viszont nem kezdték el azonnal a bontást, tekintve, hogy a művek mentése érdekében előzetes figyelmeztetésre van szükség.¹⁶⁴ Ám november tizenkilencedikén a tulajdonos az épületet minden értesítés nélkül egy éjszaka alatt fehérre meszeltette. A látvány sokkolta a művészeket, a kultuszhely rajongóit és használóit. Az épületet egy évvel később lebontották, megsemmisült a nyitott street art múzeum, ám a jogi procedúra, amiben a tulajdonos alulmaradt, csak néhány éve ért véget. Ebben „a bíróság 6,75 millió dollár kártérítés megfizetésére kötelezte az ingatlan tulajdonosát összesen huszonegy graffiti művész számára (ebből a legnagyobb összeget, azaz 1,3 millió dollárt a 5Pointz kurátora kapta)”¹⁶⁵ A tulajdonos hiába fellebbezett, a bíróság továbbra is fenntartotta az ítélet jogosságát. „A jogesetben hivatkozott törvény, a VARA azoknak a képzőművészeti alkotásoknak biztosít védelmet, amelyek úgynevezett »recognized stature«-rel rendelkeznek. Mindkét ítéletben megállapításra került, hogy negyvenöt falfestmény megfelel ennek a követelménynek, így azok védelemre jogosultak. A bíróságok figyelembe vették a 5Pointz művészeti jelentőségét is, amely főként Meres One kurátori tevékenységének volt köszönhető. Továbbá indoklásaikban kitértek arra is, hogy az épület az évek alatt New York

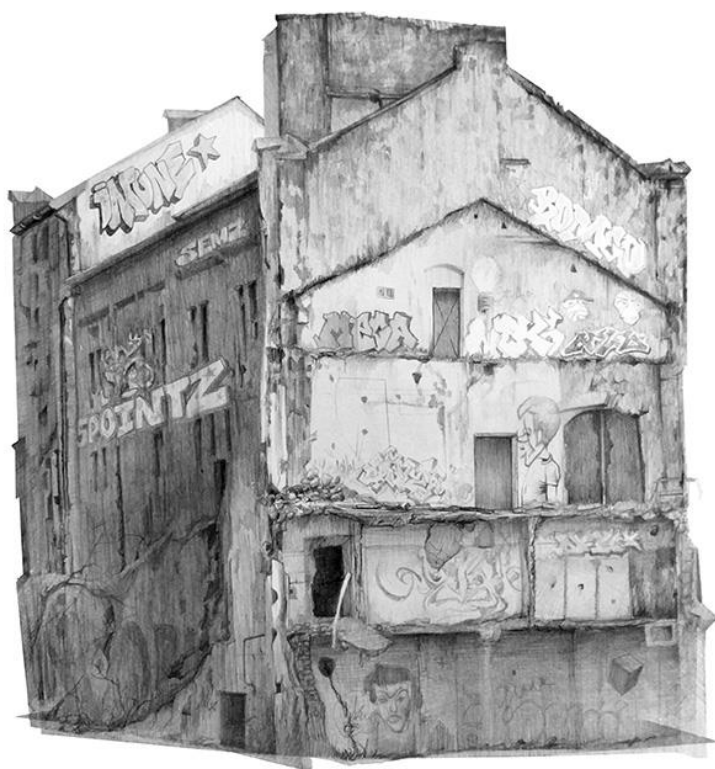
¹⁶³ 5Pointz https://sternrockwell.wordpress.com/2013/06/07/graffiti-artists-ready-to-fight-to-save-iconic-5pointz-building-graffiti-new-york-city-meres/5pointz_home_banner_1/ 2022.12.12.

¹⁶⁴ A VARA előírja, hogy a művészeket 90-os határidővel írásban kell értesíteni, hogy műveiket eltávolíthassák a hordozójuk megsemmisítése előtt.

¹⁶⁵ Paku Dorottya *Művészet vagy vandalizmus? Részesülhet-e szerzői jogi védelemben a graffiti?* SZTE ÁJTK Összehasonlító Jogi és Jogelméleti Intézet

egyik látványossága és egyfajta *szabadtéri kiállítása* lett, amelyet nemcsak turisták és fiatalok kerestek fel szívesen, hanem rendszeresen feltűnt filmek és reklámok háttérében is.”¹⁶⁶

A törvénybe kapaszkodó igazágkeresés és elégtétel talán itt véget ért. A helyszínen épülő toronyházat Wolkoff megpróbálta 5Pointzra keresztelni, de akkorra már a név is védelem alatt állt. A graffitiművészek is megkapták kártérítésüket, ám az utcaművészet ereje nem a törvény általi védettségében van. Az épülő ingatlan homlokzatán megannyi kritikus hang jelezte elégedetlenségét az épület bontásának módjával szemben. Hatalmas betűkkel került fel az „ART MURDER” felirat, illetve egyik virradóra egy „Gentrification in Progress” szöveggel ellátott molinó ölelte körbe az ingatlant.



33. kép: 5BUSZESZ, (grafit papíron, 70 x 65 cm) 2017.¹⁶⁷

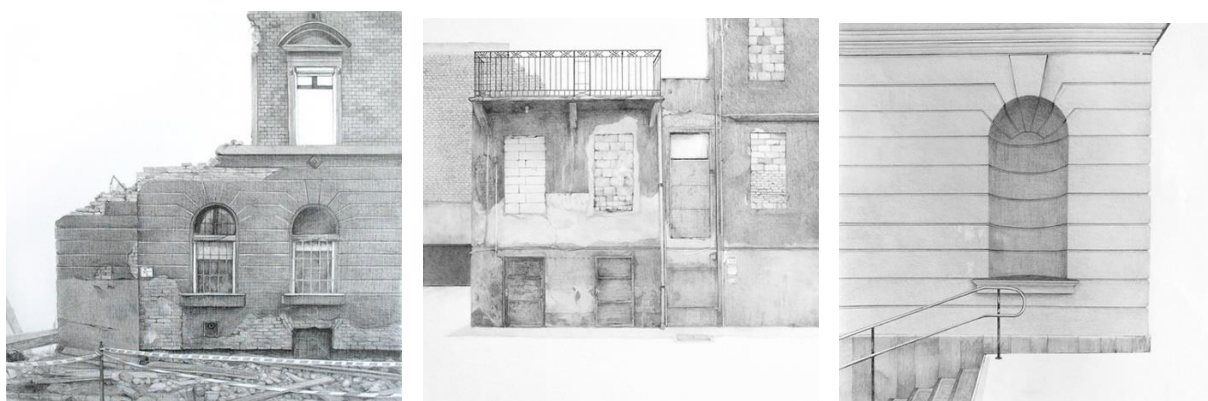
6.4. A termelés szolgálatában

Egyéb referenciákkal karöltve a 5Pointz ügy rámutat az urbanizáció egy másik, kikerülhetetlen jelenségére is. A nagyvárosi élet velejáró folyamataként tekintünk a dzsentrifikációra a

¹⁶⁶ Uo.

¹⁶⁷ Egy 2017-es rajzomon egy óbudai lakópark építési területén meghagyott egyetlen épületet láttam el a 5pointsről másolt graffitikkal és saját elképzelt rajzaimmal. A kép az Óbudai Önkormányzat tulajdonában van.

hetvenes évek óta, bár a nagyvárosokba áramló tőke és a hozzá kapcsolódó munkaerő központosítása miatt már korábban, a hatvanas években is megfigyelhető volt a jelenség. Ez egy „jellemzően központi elhelyezkedésű városrészeket érintő folyamat, melynek során az épített környezet jelentős ingatlanberuházások nyomán gyökeresen megváltozik, ami együtt jár a terület használóinak kicserélődésével magasabb társadalmi-gazdasági státuszúakra, miközben az eredeti lakosság kiszorul a negyedből”.¹⁶⁸ A szolgáltatóipar és a turizmus előretörésével a tőke a belváros ingatlanbefektetési lehetőségeit keresi és találja meg. A terek és helyek használata funkciót és közönséget cserél. Így a centrum hanyatlása és a periféria terjeszkedésének folyamata olykor megfordul különböző szándékos befolyásolás vagy magukra hagyott történések okán. A tudatos városstratégiai megfontolások hol gerjesztik, hol gátolni próbálják a lakosság átrendeződését, az adott tér használóinak összetételét és a hozzájuk tartozó szokásokat, az életmódjuknak megfelelően berendezett tereket. Változó mértékben és ütemben, de a kétezres évek elejére a dzsentifikáció már hazánkban is felütötte a fejét, az azóta eltelt húsz évben pedig radikális átrendeződést okozott, főként Budapest lakosságának összetételében.¹⁶⁹



34. kép: *Józsefváros megújul*, 3db (50 x 50 cm) grafit papíron, 2015.

A 5Pointz ügy kapcsán az embereket közösségi helyeiktől megfosztó, az önszervező kultúrát csatasorba állítani próbáló hideg gazdasági szempontok megtestesítőjeként jelent meg az urbanizáció e tünete. Száraz pénzügyi szempontok kerülnek szembe a művészetnek helyet

¹⁶⁸ https://hvg.hu/itthon/20150120_Igy_szorulnak_ki_a_szegegyek_es_a_diakok?fbclid=IwAR0BmI027lhUegzm_nDxvPW07ZbPeQAs6_WprWIk3vhHq5xc6t35RM28in0w 2022. 10. 11.

¹⁶⁹ Egy 2015-ben rajzolt sorozatom ennek a folyamatnak a szemléléséből inspirálódott. A 'Józsefváros megújul' elnevezésű program a városvezetés által plakátokon hirdette a folyamatot. A városrész ingatlanainak és köztereinek tarthatatlan állapotára reagál nagyrészt az Európai Unió pályázati pénzeiből gazdálkodó városfejlesztés a dzsentifikációs folyamatok generálásán alapult. A több mint százéves budapesti épületek lebontásával és helyükre újjépítésű lakóparkok telepítésével zajlik a program, ami abszurd módja a megújulásnak, és valójában a város értékeinek megsemmisítését takarja.

adó terekkel és rendre győzedelmeskednek. Más forgatókönyvet már el sem tudunk képzelni, annyira eggyé vált a kapitalizmus haszonelvűsége a városszervezés elveivel.

Mára a graffiti a város szerves részévé vált. Hirdetési felületeken, kampányokban jelenik meg képi világa. A privát feliratoktól – *ez a ház eladó!* – a kisvállalkozások olcsó hirdetéseinek közkedvelt formátumán keresztül – a zöldeges felirat stílusa ismerős lehet a lakótelep falfirkájáról – az egészfalas murálokig¹⁷⁰ széles a skála a városszerte elhelyezett graffitipontok világában. Vannak mértékbeli eltérések, de a hirdetés és a promóció olcsó és hatásos eszközeként belecsöppenve a városok szervezett forgatagába, az irányított kultúratermelő szerepében tűnik fel.

A tűzfalfestés mára újra az első számú felület, ahol a graffiti technikája és a megrendelők, legyen az városvezetés, civilszervezet, kereskedelmi cég vagy egy lakóközösség nyilvános és hivatalos engedélyekkel megtámogatva találkoznak. A kétezres években ismerték fel a nagyvárosok világszerte, hogy relatíve kis anyagi befektetéssel városnegyedeket tematizálhatnak át, értelmezhetnek újra, amivel főleg turisztikai célú átszerveződéseket segítenek elő. Róma¹⁷¹ leszakadó szegénynegyedait feltörekvő és világsztár művészek falfestményeivel és a kortárs művészetet dekorációként használó közösségi helyekkel, politikai preferenciákkal toldott kávézókkal, a helyi kultúra nyomainak újrafelfedezésével próbálják vonzóvá varázsolni. Az elérhető áron bérelhető ingatlanok és a fiatalok kultúrájának helybe hozatala gyors lakosságcserét indikál. A diákok, egyetemisták vegyülnek a szegényebb rétegekkel, és a jelek szerint jól megértik egymást. Ez az átalakulás felárazza a környék ingatlanárait, és viszonylag gyorsan válik valóra egy városnegyed áttematizálása és lakosságcsereje a graffiti technikák hathatós közbenjárásával.

A turisztika uralja a mai városok gazdasági erejét. A szolgáltatások, a kultúrturizmus vezető ereje az utcaművészetek hatékonyságával hozható összefüggésbe. Mondhatjuk, hogy hosszas keresgélés után egymásra találtak, egy alternatív kanonizáció jött létre akkor, amikor a tőke és az utca kultúra megegyezett egymással. Együttműködésük gyümölcsöző, egész városnegyedek jutottak addig elhanyagolt kulturális reprezentációjukhoz az odarendelt murálok¹⁷² és a rájuk rétegződő underground urbánus művészet megjelenésével.

¹⁷⁰ A murálokat, a nagyméretű tűzfalfestményeket ebben az írásban nem csoportosítom a graffiti kategóriájába, ám történetileg, technikailag és formavilágban is rengeteg átfedést lehet felfedezni. Ezért kikerülhetetlennek érzem megemlíteni jelenlétüket a dzsentifikációs folyamatok esetében. A murálok létrehozói graffitiművészek, akiknek a tűzfalméret nagy kihívást jelent, és ha művészetük nem szenved csorbát, akkor szívesen vállalják ezeket a felkéréseket, és lesznek az utcai 'bombing' világából kilépő muralisták.

¹⁷¹ Tor Marancia, Ostiense, stb.

¹⁷² Philadelphiától Warsóig, Valenciától LA-ig, pezseg a kultúrturizmust indikáló street art élet. Talán még Budapesten is pislákol a belvárosi murálok látványa, többek között a Színes Város nevű csoport kampányai, projektjei szerepelnek Budapest tűzfalain, meghívott művészek, a magyar történelem és kultúra utalásrendszeréből

A nagyméretű tűzfalfestmények lábazata elérhető magasságig megtűri az illegális graffitiket is, sőt ez a rétegződés sokszor célként is meg van fogalmazva. A nagy távlatokat, megbízásokat teljesítő muralisták munkája távolról látható, turisztikai katalógusok címlapján képviselik a város arculatát, egyfajta globális összerendeződés képét közvetíti. A nagyváros 'színpadát', ami a művészet és a gazdaság szoros együttműködésében kínálja a versenyképességet, a sikeres és stabil helyképviselőt. A névtelen graffitisek erre rétegződő megjelenése, ha már eltüntetni nem lehet, a megszelídítés, a partnerség ajánlatának elfogadása lehet. Emberléptékű méreteikkel a jól bevilágított színpadok lábánál foglalják el helyüket. A játszóterek, az ifjúságot egy helyre tömörítő gördeszkaparkok, könyves és ruházati boltok, kávézók (romkocsmák) felszabadították magukat, meghívták tereikbe a street art és a graffiti színes világát, amik így már természetes eszközeivé szelődülnek a várostervezésnek.

Jogos lehet az az észrevétel, hogy amint az alkotók szolgálatba állítják művészi eszközeiket, a termelők oldaláról egy berendezett látvánnyal asszisztálnak valami olyan reprezentációjához, amiben nem vesznek részt. A látszat elérésével megelégszenek, ami nemhogy kevés komoly pozitív folyamatok beindulásához, még inkább gátolja is azokat. Egy korábban emlegetett analógiával élve, ahogy a hiphop zenéhez tartozó videoklipek vonzóvá tették a gettók életveszélyes világát, úgy működnek a valós térben létrehozott kulisszák is. Valami hasonlóra hívja fel Walter Benjamin a figyelmünket az alkotókról mint termelőkről¹⁷³ szóló esszéjében. Bár Benjamin az írók és költők és a szövegeket kísérő fotók felelősségéről elmélkedik – a korábbiakban gyakran szót ejtettem a műfaj dokumentációs kényszeréről – helyekhez fűződő befogadói hozzáállás tekintetében pontosan mutat rá a valóság közvetítésének torzulásaira. A propagandává szellemülő sajtó „manapság akár egy bérházat, vagy egy szemétdombot is képtelen már megvilágítás nélkül lefényképezni. Annál kevésbé, mert most már egy duzzasztóműről vagy egy kábelgyárról sincs más közölnivalója, mint hogy a világ szép. (...) [Renger-Pazsch-nak] még a nyomort is sikerült a divatos művészi tökélyvel megközelítenie s így esztétikai élvezet tárgyává tennie. Mert ha a fényképezésnek az a gazdasági funkciója, hogy olyan tartalmakat, amelyek tömegfogyasztásra korábban alkalmatlannak bizonyultak – mint a tavasz, a prominens személyek, a külföld –, divatos formában az emberek számára feltálaljon, úgy egyik politikai funkciója az, hogy a világot elfogadja olyannak, amilyen, és belülről – más

táplálkozó festmények forrásai az önkormányzatoktól származnak. Kevés művészeti, inkább dekorációs és ismeretterjesztő céllal készülnek. A város még nem ismerte fel az itt taglaltakat, a murálok az utóbbi években kezdtek csak megjelenni, de a városvezetés részéről nagyon kevés esetben indítványozza festmények, murálok készítését.

¹⁷³ Benjamin, Walter, „Az alkotó mint termelő”, in *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Budapest, Magyar Helikon, 1980.

kifejezéssel szólva: divatosan – újítsa meg.”¹⁷⁴ Ha ezeknek a megfigyeléseknek a mélyére nézünk, be kell lássuk, hogy nagyon nehéz megszabadulni a látszatvilág hazugságaitól, a posztigazság előlegeitől. Felsejlik gyermekkorom vonzalma a lepusztult terekhez, a média által tálalt lumpen élet látszatához.

Egy másik olvasatban azonban ez a láthatóság épp az ellenkezőjét is kifejezheti. A nyugati kultúra, ami leginkább az egyéni szabadság megélésének lehetőségét kínálja, kitermeli a saját kritikáját is. A rendszer, amiben a kortárs folklór vandalizmussal, milliós károkozással és egyszerre üzleti sikerrel jár együtt, látványosan önmagára reflektál, és azt üzeni, hogy elfogadja a működésének gyenge pontjaira mutató ellenreakciókat, sőt a művészet határain belül értelmezi, védőhálót szolgáltatva ezzel az önkényes alkotóknak.

Európa városaiban eltérő módon és indokkal hódít a kulturális termelés legnépszerűbb árucikke, a street art. Az általam látogatott és kedvelt helyeken különböző kapcsolódási pontok, felhasználási stratégiákkal találkoztam. A közeli Bécs városának jólétet és rendet sugárzó látványába a várost átszelő Duna-parti sétányt övező legálfal könnyen illeszkedik. A város büszkén térképet is szolgáltat a kedvelt muráljaihoz. Az egyesült királyságbeli Brighton városa tengerpartjához, turisztikai szempontjaihoz, az utazók kedvelt célpontjához idomulva engedte szabadjára a graffitit az utóbbi években. A délebbre található nagyvárosoknál ez a tudatosság kevésbé érzékelhető, a városszervezés hagyományaiba, a mediterrán terek alulszervezettségébe gyakrabban talál utat az önkényes tartalomelhelyezés.

Az európai graffiti központjában, Berlinben¹⁷⁵ elég sajátosan, a kilencvenben lebontott, két ideológiai rendszert elválasztani hivatott ikonikus falhoz kapcsolódóan emelkedett városképének elengedhetetlen részévé a graffiti. A várost – és a rendszerváltás előtt világokat – elválasztó fal nyugati oldalán a színes konzumvilág, másik oldalán a keleti szürkeség mára megfordult, de legalábbis kiegyenlítőddött. A graffiti a város történelmében igen különböző szerepekben jelent meg, a diktatúra alól felszabaduló blokk vaskos politikai üzeneteitől¹⁷⁶ az anarchista vandalizmus kapitalizmuskritikáig határozták meg a városképet. A hidegháborús időszak legszegényebb nyugat-berlini kerülete, Kreuzberg jelenleg a város ikonikus művésznegyede, ahol a street art városképalakító szerepe elvitathatatlan, ám itt kevésbé érzi a

¹⁷⁴ Benjamin, Walter, „Az alkotó mint termelő”, in *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Budapest, Magyar Helikon, 1980. 770. o.

¹⁷⁵ Ezt a kijelentést a város kiemelt kulturális és történelmi szerepére alapozom, de természetesen ez az intenzitás több nagyvárosról is elmondható lenne. Athén, London, Barcelona, Valencia épp úgy telített e téren, talán a mediterrán városok arcához még természetesebben is kapcsolódik a látvány, ám a legtöbb személyes élményem, és a leginkább kontúros graffiti jelenlét főként ehhez a városhoz köthető.

¹⁷⁶ A fal jelenleg is álló részein meghívott – főként keleteurópai – művészek festettek, köztük Gerhes Gábor és a Helyettes Szomlyázók is.

járókelő a központosított szándékot. A természetesnek tűnő, magánkézben levő mulatónegyedekhez tartozó látvány vegyül az elszaporodott tagekkel és throwupokkal, ami sokkal inkább egy öngerjesztő folyamat része. Ha egy elzárt épületegyüttes berkein belül legális a festés, ott a környék sem marad tiszta. A történelmi hagyományok, a politikai gondolkodás továbbra is meghatározzák a helyszínt és a tematikát, ha nem felkérésre születnek rajzok, annál inkább vonzó a nyomhagyás. A városon átutazó művészek nem kérnek pénzt és felhatalmazást, hogy az utcán fessenek, az illegalitás sem akadály, egyszerűen arról van szó, hogy Berlin a graffitifestők Párizsa. Egy koncentrált hely, ahol a graffiti okot talált a részvételre.

Ebben a sokkoló történelmi múlttal és akadozó gazdasági jelennel rendelkező, alternatív kultúrákban gazdag közegben, a dzsentifikáció okozta lakhatási válság közepén találkozhatunk rejtőzködő, de mégis nyilvános önszerveződő politikai szélsőségekkel, foglalt házak radikális perifériákon élő, de mégis középponti elhelyezkedésű városlakóival. A félillegalitásban élő csoportok kulisszái organikus kapcsolatban vannak az utca művészetével. Megszabadulva a központosított hatalom ellenőrzésétől, szembe helyezkedve azzal, a stratégiai pontokba tömörülő közegeknek hitelesebb reprezentációjaként létezhetnek.

6.5. Elhagyatott helyeken

A város által előhívott graffiti mozgalom a huszonegyedik század információs terében egy új, de nem idegen területre terjesztette ki strukturálódási szándékait. Az online és a valós terek közötti határ elmosódása következtében a régi törekvés – a láthatóság mindenek felett – a térértelmezés különös útjaira navigálta önmagát. Elhagyatott épületekbe, marginális városrészekbe, a perifériára. A valaha élő, tartalommal töltött terek, cselekmények hiányában elhagyatottá, korábbi funkciójukat feladva értelmezhetetlenné váltak, amíg egy újabb tartalmat nem adott nekik a minduntalan beavatkozni vágyó graffiti. Most az adott térre és egymásra reflektáló művek a betolakodók. A graffiti helyet keres, olyan helyet, ahol megszabadulhat a folyamatos termelési kényszertől, ahol csak önmaga jogán húzódhat meg egy jól kibélelt, valaha élő, de már a funkcióját ellátni képtelen térben. Ez a tér nem várta ezt a sokat látott, a város tempójához idomult vendéget, de mégis mintha mindig is együtt jártak volna hosszú és kalandos útjaikat.

Nem feledve a graffiti jelrendszerként való működését, az omladozó házfalak, az otthagyt és megtalált tárgyak kreatívabb lehetőségeket nyújtanak a gondosan lealapozott, helyspecifikusságot ritkán kívánó megrendelésekhez képest. A terület kijelölése, a tematikus

térre adott reakció régi elvárás, aminek szándéka mintha megkopott volna az elmúlt évek ide-oda csapódó reprezentációs csúcsain.

A dokumentáció és annak terjesztési módjainak fejlődésén keresztül szemlélve a közösségi média kínálta lehetőségek, az online tér tartalmainak villámgyors terjedése eredményeképpen a valós tér kizárólagos nyilvánossága hanyatlani kezdett, ami újabb térhódításokat eredményezett a kortárs graffiti gyakorlatában. A területkijelölés egy sokkal kiterjedtebb aktusával találkozhatunk így a perifériákon, amik az előzőekben felvillantott, a graffiti térfoglalásainak torzulásaira is megnyugtató választ adnak. Az elismertség utáni vágyakozás, a gyakorlóterepek, a stílusok csatái mind megjelenhetnek egy fizikai valójukban a város belső szöveitől elhatárolt térben. Mi több, ebben a térben egész történetek, elmúlt idők funkcionalitásához csatolt új narratívák kaphatnak helyet.

Az elhagyatott terekbe tagozódó graffiti egy újabb térbeli strukturálódás, egy magán kulissza megteremtése, ahol nincs összekapaszkodás egyéb szubkulturális tartalmakkal, egy olyan helyképzés, amiben a megérkező graffitielemelek saját jogon, újra csak önmagukat képviselik. Egy elvonulás, ahol a zajok és villózó fényreklámok nem az ipari környezet díszeként, gazdasági érdekek mentén vonzzák a helyszínre, hanem ezzel ellentétben, mindettől megszabadulva kezdheti újra diskurzusát önmagával.

A már írásom elején vázolt megnyugvást kereső, csendben szemlélődő gesztus valóban idegennek tűnhet a graffiti városban elfoglalt szerepétől. Az otthont idéző falakkal határolt tér nyugalma, a veszélyt felváltó biztonság keresése, a művészi tartalmak elhelyezésére kínálkozó lehetőségek egy befelé fordulást igényelnek az utcai taktikák hiperaktivitásával szemben. A felle rohangáló, energiákat a nyilvánosságban levezető aktusok kontrasztjaként jelenik itt meg a bunkert építő, elbújni vágyó gyermek, és semmi sem zárja ki azt sem, hogy a kettő valójában ugyanaz a személy. A különbség csak a kontextus, a hely által meghatározott viszonylat.

Kurt Schwitters¹⁷⁷ hannoveri nyolc szobás lakását alakította saját műveivel egy egybefüggő műalkotássá, és tette látogathatóvá egy emlékezetes kiállításon, majd, amikor el kellett hagynia a helyet, műve megsemmisült a lakással együtt. Bárhol lakott, mindenhol elkezdte felépíteni a sajátos „*Merzbau*”-ját, de befejezettnek sohasem tudta egyiket sem tekinteni. Hasonlóan az itt-ott félbehagyott, egész falas festményekkel berendezendő helyekhez, Schwitters élete is az állandó alkotás helyszínével olvadt össze. A létrehozást nem blokkolta a tudat, hogy a város lebombázásával elveszhet minden, ahogy az *'abandoned'* graffiti esetében az elhagyott épületek sorsa felől is bármikor dönthet az illetékes. Tekinthetjük egy képzőművészeti

¹⁷⁷ Dadaista képzőművész, fő technikái az assemblage és az absztrakt kollázs voltak, de szövegekkel is dolgozott, amiknek egységét, egyfajta *Gesamkunswerken*ben szerette volna megteremteni.

előképnek is Schwitters intim terét, mint a gyermekek kuckóépítési tevékenységét vágyként a saját környezet alakításában, de a kortárs biennálékultúra alkalmi gyakorlatát is. A teremtés és az elmúlás, majd az újrateemtés körforgása olyan feltétele ezeknek az efemer kulisszáknak, amit az önálló működési mechanizmusával hozott magával. A dokumentáció stabilitása meghosszabbítja a műtárgyjelleg élettartamát, de a lényeg az aktualításban, a mozgásban keresendő. Az állandó fedések, felülírások intenzitása ad tartalmat egy helynek, és konstruál teret, ami a graffiti részvételét ezeken a marginális tereken teszi tisztán láthatóvá.¹⁷⁸



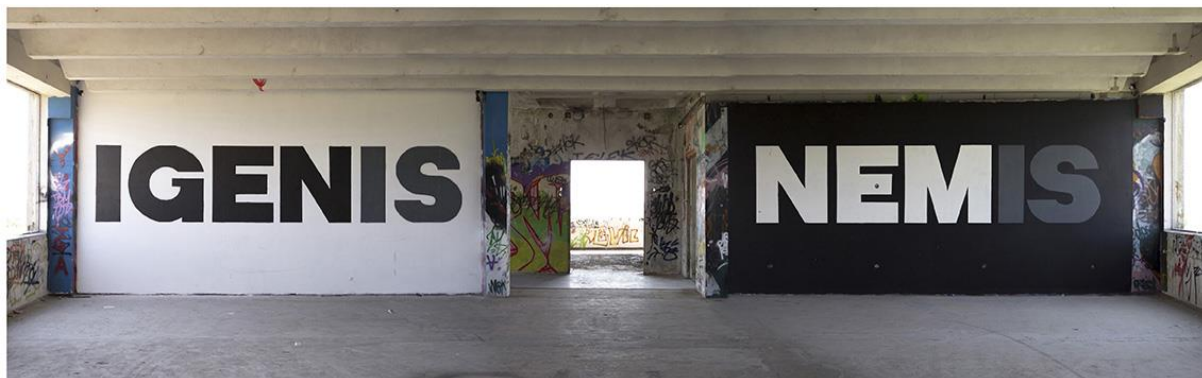
35. kép: FatHeat alkotásának részlete a visegrádi 'graffiti hotelben' 2021. fotó: saját

A berlini Teufelsberg tetején álló radarállomás igazán egyedi történelmi háttérrel bír. A fal leomlása után funkcióját veszítő radarállomást tíz éve nyitották meg a látogatók előtt, az egyedi kilátással bíró épületkomplexum turistacsalogató street art csarnokká változott, ahol az évente cserélődő művek között, mint egy galériában kalandozhatunk. Nagyvárosok kihagyhatatlan gyakorlata az efféle strukturálódás, a müncheni Werksviertel-Mitte egyszerre szórakozó- és

¹⁷⁸ Épületek funkcióváltásának egy igazán szélsőséges formája az a spanyolországi Manuel del Busto által 1912-ben tervezett, de kiürített templom, amelyet gördeszkaparkká alakítottak át 2016-ban. A lenyűgöző templombelsőt Okuda san Miguel képzőművész látta el falfestményeivel. Christopher Jobson: A 100-Year-Old Church in Spain Transformed into a Skate Park Covered in Murals by Okuda San Miguel <https://www.thisiscolossal.com/2015/12/skate-church-okuda-san-miguel/> 2023.02.10.

munkahely, a római Pigneto vagy a Quadraro negyed is nyitott múzeumként működik, találhatunk azonban ezeknél intimebb szférákat is.

A Visegrád mellett magányosan álló 'graffiti hotel' belső tereiben különös atmoszférát teremtenek többek között Mr Zero és FatHeat¹⁷⁹ munkái. Az urbex élménnyel fűszerezett kalandos felkeresése a helynek, az alagsor akusztikájába és fényviszonyai közé ékelt kompozíciók valóban katartikus élménnyel szolgálnak, amikor a szürreális fantasy és rajzfilmek képi világát megidéző murálokba botlunk. Elvonulást és behatolást egyszerre látunk, amikor ezeket a helyspecifikus festményeket vizsgáljuk. Kevésbé a tartalmuk és precíz kivitelezésük vonja el figyelmünket, sokkal inkább a térbe illeszkedő, atmoszférateremtő világuk és az a viszony, amit mi befogadóként teremtünk. Végiggondolhatjuk az okokat, amiért itt vagyunk, az útvonalat, amin jöttünk és más szándékokat a tudat alól, amik segítettek ebbe a szituációba keveredni. A hotel szerteágazó, tiszta sejtelmes helységei, a szentélyek szakralitását sugárzó, misztikus időtlenséggel töltött terei ellentétben a 'white cube' műveket környezetükről leválasztó feladatával, a beltérbe illesztett művek és az érkező befogadó együttműködésével válnak valóra. Fizikai valójukban maradnak a térben egy ideig, majd az épület részeként foglalja vissza a természet azt, amit kihasított belőle korábban az emberi beavatkozás.



36. kép: Imreh Sándor: *Döntetlen (Igenis/Nemis)*, 2015. kép: Varga Máté

Az elhagyatott terekbe illesztett graffitik talán hordoznak egy közös stílusjegyet, ami nem a vonalvezetésből, vagy a színhasználatból olvasható ki, hanem inkább a környezeti reflexiókból, az alkotói magatartásból, a tér kompozíciós elemének szerepéből sejthető. Ez az a hely, ahol megszabadulhatunk a legtöbb befolyásoló körülménytől, és az itt talált beavatkozásokat teljes valójukban láthatjuk. Itt képesek önmagukat jelenteni, vagy egyéb, nem a városi struktúrák üzenethordozóiként fellépni, közelebb lépni a művészet katartikus céljaihoz.

¹⁷⁹ A jelenleg két legaktívabb és legkeresettebb graffitis múlttal rendelkező hazai murálfestő. A CO2 csapatot, akik főleg elhagyatott helyekre dolgoznak, egy interjúban kérdeztem a tapasztalataikról és motivációikról: <https://onzine.hu/articles/co2-kibocsatas/> 2023.02.21.

Lassan megérkezem oda, ahonnan indultam írásom elején. Arra a helyszínre, ami összeköttetésben áll a többi megidézett térrel – mégis távol van, sőt ma már fizikai valójában nem is létezik – és leginkább sajátomnak tekinthetem. A hosszú utat, mint egy videojáték pályáit végigjárni, vagy egy kaland-játék-kockázat könyv különböző útvonalain ugyanabba a pontba eljutni talán lehetetlen, de ki kell próbálnom, hogy kiválaszthassam, ami igazán a sajátom. Megtudtam, hogy nem a veszélyt, nem a konfrontációt és nem is az üzleti sikereket keresem a graffitiben, hanem a közlésvágyam, az alkotói szenvedélyem találtam meg közbenjárásával. Nem saját szubjektív kinyilatkoztatásaimat vagy egy terápiát találok meg benne, hanem egy kommunikációs formát, amit alkotóként bármikor használhatok, szemlélőként pedig könnyedén dekódolni tudok. Megérkezésem az elhagyatott térbe megnyugvást és letisztult gondolatokat ad. A falak a 'tabula rasa' lehetőségét kínálják, gondolataim a város forgatagával összeköttetésben konklúziókat szülnek. Minden mérlegelés arról győzi meg bizonytalanságom, hogy az igazság relatív, párhuzamos valóságok léteznek. Logikus rendszerek épülnek egyéni nézőpontokra, és azok a művészi kifejezésekben találják meg a legoptimálisabb kivetülésüket.

2015-ben készítettem az első nagyobb méretű feliratot egy azóta lebontott laktanyaépület¹⁸⁰ belső csarnokába a Debreceni Nemzetközi Művésztelep keretein belül. Abban az évben a művésztelep témája a bevésődés/imprinting volt, amit a helyszínhez fűződő személyes viszonyomon, a városhoz és a történelemhez szorosan kötődő jelképes épület belső terébe festett murálon keresztül dolgoztam fel. A két részre bontott fal felirata az IGENIS és a NEMIS¹⁸¹ szavakat hordozta magán, mely egyfelől a zsigeri szófogadás, a katonaság parancsteljesítő zsargonja, másik oldalról a hitetlenség, a tagadás és a valóságban megrendült emberi kétely szava. A feliratok az egyik legelterjedtebb betűtípust – az Arialt – imitáló, fekete, fehér és szürke, sablon nélkül festett változatai a propaganda vizualitását megidéző legkönnyebben értelmezhető képi közlésnek. Látványban a legtávolabb a graffiti stílusversenyétől, lelőhelyét tekintve viszont közel, színektől megfosztva, meglepő letisztultsággal hasított ki egy szeletet a laktanyát ellepő firkák halmazából.

¹⁸⁰ A helyiek csak Vegaznak hívták az épületet, mert távolról ez a felirat látszott az útra néző homlokzatán. Nem sokan voltak vele tisztában, hogy ez a név egy graffitiművész és aktivista neve, ami a véletlennek köszönhetően ironikus kapcsolatba került az épülettel. A volt szovjet laktanya minden belső felületét graffitik borították, közkedvelt helye volt a festőknek és a város szélén elbújni vágyó fiataloknak. Az épületet 2019-ben elbontották a közelben lévő repülőtér területfejlesztési törekvései miatt. <https://www.kulter.hu/2016/09/a-street-art-vonzasa-es-taszitasa/> 2023.01.12.

¹⁸¹ Az IGEN és a NEM és ezeknek a szavaknak a különböző variációi, újabb elementáris kiegészítései, stilizálása hosszú ideig folytatódik még a graffitis tevékenységemben.

A felirat több napon keresztül készült, a kültéri falfestéken és az akrilspray-n kívül semmiféle különleges technikai eljárást nem vettem igénybe. Fontos volt, hogy a mérések és a kivitelezés mind a legegyszerűbb hagyományos eszközökkel, saját kezűleg készüljenek. Kissé nehezítette a munkát – és egyben visszaigazolást is jelentett – hogy közben egyik napról a másikra a félkész munkába belenyúltak a helyi spray-vel rendelkező látogatók, de az is jelentőségteljes mozzanat, hogy a munka elkészülte után két nappal már nem volt látható, betakarták a soron következő murálfestők.¹⁸² Ez az efemer lét, a funkcióváltó tér és a beavatkozás formája idézi meg a graffitik világát ebben a munkámban. Később a pécsi M21 kiállítóterében is volt szerencsém megidézni a *Kellő távolság* című kiállítás keretében, ahol ugyanilyen – DIY¹⁸³ – módon hoztam létre a két feliratot azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben a saját kezű eltávolítás is egy külön aktusként szerepelt a mű rövid életében.



37. kép: Imreh Sándor: NEM(ek), falfestmények 2015 – 2018, fotó: saját

¹⁸² A murál rövid ideig tartó fennállását kihasználták a helyi gengszterrapperek is egy klipforgatás kulisszájához: <https://www.youtube.com/watch?v=xCwA8CVfMzM> 2023.02.12.

¹⁸³ Do It Yourself – 'csináld magad'



38. kép: *NEM(ek)*, falfestmények (Budapest, Pécs, Visegrád, Nagymaros): 2015–2018.

fotó: saját, Balázs Zsuzsa, Prok Veronika

Epilógus

A témaválasztásom személyes indíttatású volt. Alkotói inspirációm eredetét kutatva nem a munkáimhoz vizuálisan legközelebb álló neves művészekben találtam meg azt, hanem egy olyan vizuális kommunikációs formában, ami a közvetlen környezetemet képezi. Egy mozgalomban, ami számtalan előképpel rendelkezik, és a kulturális hatásokra éppen kinyíló ifjúkorommal esik egybe globális terjedésének kezdete. A hetvenes évek végi egyesült államokból induló, a magyarországi gyakorlatba igazán a kilencvenes években megérkező graffiti és a vele közös utakat járó underground szerveződések képi világa kétségtelenül meghatározó inspirációs forrás számomra a mai napig.

A múltba révedés romantikájától óvakodva, azokat a térbeli mozgásokat tárgyalom írásomban, amiket a graffiti mozgalom megtett félévszázados élettartama alatt. Olyan, mint egy felnövéstörténet, amit testközelből, egy kelet-közép-európai nézőpontból figyelhetek a globalizáció transzkulturális hatásain keresztül.

Dolgozatomban ebben a térbeliségben találom meg a graffitit mint a posztmodern gondolkodás vizualizációját, ahol a történeti egymásutániség lényeges ugyan, de akár képileg, akár szerkezetileg tekintek rá, plurális téri kiterjedésre találok. Az egymás mellett úszó irányzatok hol a hatalmi reprezentációval szembehelyezkedő taktikák és gerillamódszerek rutinos alkalmazói, hol a hatalom szolgálatába szegődő kulturális termelők produktumai, hol az urbánus folklór többszereplős névtelen alkotóinak, hol a graffitikarriert tökéletesen időzítő szupersztároknak stabil eszköze. De akár kompetitív belső erőviszonyaikat méregető stíluskatonák, akár függőségüket legyőzni képtelen suhancok az alkotók, a mozgalom rendelkezik egy közös képi világgal. Ez a megjelenés, a stílusok összetartó, de széles skálája egy közeg kulisszáiból eredően állandó mozgásával lengi be a kulturális teret.

Rengeteg alkotói példával és médiaeseménnyel tárom fel a graffiti plurális tereit, miközben próbálom egyaránt szem előtt tartani az egyéni alkotói motivációs szempontokat és a popkultúrába tagozódás lehetőségét. Fontosnak tartom, hogy a város mint hordozó felület nem választható el a műfajtól, változó szerepe folyamatos idomulásra készíti a graffiti párhuzamosan létező ágait. A nyilvános terek privát szférába vándorlása és a privát terek digitalizációs nyitása a közösségi média közbenjárásával egészen új kommunikációs mintákat hoznak létre. A valós és a digitális terek közötti határok egyre inkább elmosódnak, amiben a város helyszínei inkább képként kezdenek viselkedni. E kép kompozíciós elemévé váló graffiti jelenléte intenzitásából mit sem veszít. A vagonok festése, a külvárosok bandatagjai és a nem-helyek utazó művészeinek jelölései kollázsszerű szisztémában, automatikusan párhuzamos

rétegeket képeznek. Kitűnően alkalmazkodnak a posztmodern tudathoz, a lázadó ellenkulturális tartalmak ugyanúgy jelen vannak, mint a gazdasági szerepekbe ágyazott termelőtevékenységek.

Fontos ugyanakkor leszögezni, hogy a graffiti képi világa folklorisztikus működése ellenére sem szabadon felhasználható formátum. A hozzá tartozó eredettörténet, a nyíltszíni építkezés, az illegalitás éthosza – még – megkerülhetetlen a hitelesítési folyamatban.

A marginális terekbe érkezéssel találkozok újra össze a graffiti mozgalom bennem élő képe és a saját képzőművészeti praxisom. Sokféle felületen, a külső hatásokat magamon átszűrve alkotok, kevésbé az exhibicionizmus hajtja tevékenységemet, inkább a közlés létrehozása és annak hatásrendszere. Valahol a dokumentáció, a grafikai dizájn, az illusztráció, valamint a képzőművészet határán egyensúlyozva helyezem el alkotásaimat. A szerzőtlenítés művelete az utcaművészet alapvetéseiből táplálkozik, inkább reflektív jelenségeknek szánom a nyilvánosságba helyezett munkáimat, úgy, hogy értelmezésükhöz a személyes háttér és életutam ismerete ne legyen szükséges.

Összegezve tehát az észrevételem, miszerint a 'modern graffiti' a posztmodern tér vizuális leképezéseként is értelmezhető, illetve olyan eszközként is vizsgálható, aminek az individuum objektívációja és a közösségi mintázatok egyaránt szolgálhatnak tartalmi háttérül, a dolgozatban felsorakoztatott térfoglalások példáin keresztül szándékoztam megvilágítani. A globális kultúraáramlás lokális alkatrészeként a saját munkáim relációi szintúgy szerepet kaptak, melyeknek helykeresése értekezésem kiindulópontja volt.

Köszönetnyilvánítás

Ennek az írásműnek létrejöttéért elsőként szeretném köszönetemet nyilvánítani témavezetőmnek, Somody Péternek, aki az egyetemi tanulmányaim óta követi és támogatja művészi utamat, a művészet határterületén egyensúlyozó programom befogadta és segíti. Köszönöm a családomnak, barátaimnak és minden kollégámnak, hogy lehetőséget kínáltak a doktori programban való részvételre, a PTE Művészeti Kar Doktori Iskolájának, hogy támogattam rálátásomat a kortárs képzőművészet diskurzusára. Egy általános köszönettel tartozom továbbá szülővárosom underground közösségének, hogy egyszerre nyitott szemlélettel, de összetartó szellemben teremtett kulturális közeget körém, amiből táplálkozhattam életem legfontosabb inspirációs szakaszában.

Szakmai életrajz

TANULMÁNYOK

2015 – 2018 PTE, DLA (Prof. Somody Péter DLA)

2000 – 2005 PTE, Művészeti kar, Vizuális Nevelő, Pécs (Prof. Somody Péter DLA)

2003 University of Hertfordshire, Art and Design Faculty, Hatfield, UK

DÍJAK, TAGSÁGOK, REZIDENCIA- és ÖSZTÖNDÍJPROGRAMOK

2022 – 2025 MMA Képzőművészeti ösztöndíj

2022 *Accademia d'Ungheria*, Képzőművészeti Ösztöndíj, Róma

2019 *FUTURA ÓBUDA*, V. Óbudai Képzőművészeti Tárlat különdíja

2018 GADE (Grafikusok Ajtósi Dürer Egyesülete) tagság

2018 *Tavaszi Tárlat*, Debrecen város önkormányzatának különdíja

2015 – 2017 NDK (*Neue Debreceische Kunst*) tagság

2017 *Stadtzeichner* – Ulm, BBK rezidencia

2014 – *Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (MAOE)* tagság

2013 – 2015 *Fiatal Képzőművészek Stúdiója (FKSE)* tagság

2003 *Erasmus ösztöndíj* – University of Hertfordshire, Art and Design Faculty

2002 – *Közelítés Művészeti Egyesület*

VÁLOGATOTT EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

2021 • *Szignál (Makra Zoltánnal)* Nick Galéria, Pécs

2020 • *BOX (Koppányi Péterrel)* Négyszoba Galéria, Budapest

2018 • *Afölkött Ezalatt, (Somody Péterrel)* Fészek Galéria, Budapest

2018 • *Deixis*, B24 Galéria, Debrecen

2017 • *Stadtzeichner – Open Studio*, BBK Künstlerhaus, Ulm

2016 • *Kockaház*, E78 Galéria, Pécs

2014 • *Alle Zusammen*, Kreuzkirche, München

2012 • *Mármint*, Élettudományi Galéria, Debrecen

VÁLOGATOTT CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

- 2022 • *Konzum – L’Aura csoport*, Hybrid Artspace, Budapest
- 2022 • *Birtokolhatatlan jelenségek leltára – kurátor*, galeri ffrindiau, Budapest
- 2022 • *Rumori-Camminate-Luci*, Palazzo Falconieri, Róma
- 2022 • *V. Országos Rajztriennálé*, Dornyay Béla Múzeum, Salgótarján
- 2021 • *ArtHungry 7*, Fashion Street Gallery, Budapest
- 2021 • *Művészet az izoláció árnyékában*, Kubik Coworking space, Budapest
- 2021 • *Egzisztencia – Magunkon kívül*, Fuga – Budapesti Építészeti Központ, Budapest
- 2021 • *Art Unboxed*, Modem Modern és Kortárs Galéria, Debrecen
- 2020 • *DebrecenÉrt/Art*, Modem Modern és Kortárs Galéria, Debrecen
- 2020 • *Kunst am Strom*, Museum Ulm, Ulm, Vienna, Novi Sad, Timisoara, Pécs, Szófia
- 2019 • *IV. Országos Rajztriennálé*, Dornyay Béla Múzeum, Salgótarján
- 2019 • *Panel*, Modem Modern és Kortárs Galéria, Debrecen
- 2019 • *Ház*, Nádor Galéria, Pécs
- 2019 • *Treffpunkt*, Forum Young Artists, Paderborn
- 2019 • *Kiemelés / Highlights*, Kölcsey Központ, Debrecen, Oradea
- 2018 • *Anonyme Zeichner*, Galerie im Körnerpark, Berlin
- 2018 • *Rendet!*, Drukker, Pécs
- 2018 • *Hétköznapi szuperhősök*, Deák 17 Galéria, Budapest
- 2017 • *Al Passo Con I Tempi*, Accademia d’Ungheria, Róma
- 2017 • *Refo 500*, Kölcsey Központ, Debrecen
- 2017 • *Szén*, Kortárs Galéria, Tatabánya
- 2017 • *Színerő*, M21 Galéria, Pécs
- 2017 • *Kellő Távolság*, M21 Galéria, Pécs
- 2017 • *URBS ART*, Accademia d’Ungheria, Róma
- 2017 • *Közelítés*, Nick Art Galéria, Pécs
- 2017 • *Virtualis Ikonok*, Deák 17 Galéria, Budapest
- 2016 • *Az én pincém projekt – Ördökatlan fesztivál*, Villánykövesd
- 2016 • *Renesound*, Hattyúház Galéria, Pécs
- 2016 • *Imprinting*, DNM, Modem, Debrecen
- 2016 • *Minden vas*, Sesztina Galéria, Debrecen
- 2016 • *Primek Primiissima*, Vajda Lajos Studio, Szentendre
- 2016 • *Aufeinander schauend*, Galerie UKI, Stuttgart

- 2016 • *Katakrezis*, Nádor Art Galéria, Pécs
- 2016 • *Common Loneliness*, Deák 17 Galéria, Budapest
- 2014 • *Derkó – Borsos János projekt*, Műcsarnok/Kunsthalle, Budapest
- 2013 • *Salon in Progress*, Műszi, Budapest
- 2012 • *Éhes szajha morog*, Studio Galéria, Budapest
- 2010 • *KruXXIsZ*, Modem, Debrecen
- 2010 • „*Hungaricum2010*” Friss Gallery, Budapest, Berlin, Wien
- 2009 • „*A rendszerváltás 20 éve*” Friss Gallery, Budapest, Berlin, Paris, Tapolca-Diszel, Wien
- 2005 • Pécs-Görlitz Summer School, *2mal3 projekt*, Pécs, Görlitz

Irodalomjegyzék

András Edit *Kulturális átöltözés – Művészet a szocializmus romjain*, Budapest, Argumentum, 2009.

András Edit, Turai Hedvig, „Vizuális Kultúra és kísértettan - beszélgetés Nicholas Mirzoeffal”, in *Műértő* 2002./10. 10–11. o.

Augé, Marc *Egy etnológus a metróban*, Fáber Ágoston (ford.), Budapest, Műcsarnok, 2013.

Augé, Marc *Non-places: An Introduction to Supermodernity*, John Howe (ford.), London, Verso, 1995.

Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Sevic, Katarina (szerk.) *Köztes terek*, Budapest, Impex, 2008.

Banksy *Wall and piece – A fal adja a másikat*, Simon Bence (ford.), GABO, 2012.

Barthes, Roland, „A szerző halála”, in *A szöveg öröme*, Babarczy Eszter (ford.), Budapest, 1996. 50–55. o.

Benjamin, Walter, „Az alkotó mint termelő”, in *Angelus Novus – Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Budapest, Magyar Helikon, 1980.

Berger Viktor, „Georg Simmel térelmélete(i)”, *Szociológiai szemle*, 2016. 26(2). 4–28. o.

Bey, Hakim *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, (*Autonomedia New Autonomy Series*), Anti Copyright, 1985. 1991.

Bodó Balázs, „Színtelen színterek”, in *Street art, Enigma no.45*, 2011. 32–58. o.

Brassaii *Graffiti*, Paris, Flammarion, 1993. 2002.

Buttler-Bowdon, Tom *Pszichológia dióhéjban – 50 pszichológiai alapl mű*, Garai Attila, Bozai Ágota (ford.) Budapest, HVG, 2007. 156. o.

Budha Tamás, Tábori András *Téglavésések*, Budapest, Esernyös galéria, 2017.

Certeau, Michel de, „A hétköznapiok felfedezése: A cselekvés művészete”, in *Replika* 2010/3.

Certeau, Michel de, „Séta a városban”, in Blaskó Ágnes, Margitházy Beja (szerk.) *Vizuális Kommunikáció Szöveggyűjtemény*, Budapest, Typotex, 2010. 355–366. o.

Chapman Brothers *London Handstyles; 1stE*. London, 2009.

Cooper, B. Lee, „The Image of the outsider In Contemporary Lyrics”, in *Journal of Popular Culture*, Ohio, Bowling Green, 1978. 168–178. o.

Cooper, Martha *Tag Town*, Stockholm, Underground Productions, 2008.

Csatlós Judit, „Részvételi Gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben”, in *Replika* 2016/5. 151–165. o.

Deitch, Jeffrey, Wolf, Max *Rammellzee*, New York, Rizzoli International Publications, 2023.

Doboviczki Attila T., „A város mint kép” in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010.

Eeuwens, Adam, Meulman, Shoe Niels *Niels Shoe Meulmann: Painter*, Berlin, From Here to Fame Publishing, 2012.

Egyed Ildikó, „A tér és a hatalom antiesszencialista koncepciója: Foucault és a neomarxista, posztstrukturalista kritikák”, in Faragó László (szerk.) *Kortárs térelméletek kelet-közép-európai kontextusban*, Dialóg Campus, 2017.

Eleőd Ildikó, „Utcázaj, A hazai graffiti mai állapota”, in *Street art, Enigma no.45*, 2011. 87–95. o.

Ellis, David, „This American Life with Doze Green” – interjú, in *Juxtapoz vol.15*, 2008/2. 58–73. o.

Eric Ericson *A fiatal Luther és más írások*, Erős Ferenc, Pető Katalin (ford.) Budapest, Gondolat, 1991.

F. Visnyei Irma, Gulyás Jenő István, Katona Ágnes, V. Vékony Györgyi: *A grafológia alaptankönyve 1.* Budapest, Grafodidakt, 2000.

Faragó László, „Posztista terek”, in Faragó László (szerk.) *Kortárs térelméletek kelet-közép-európai kontextusban*, Dialóg Campus Kiadó, 2017.

Faragó László, *Téri-lét: Társadalomtér-elméleti alapvetések*, MTA Doktori értekezés, 2016.

Ferrell, Jeff *Crimes of Style, Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston, Northeastern University Press, 1996.

Foucault, Michel, „Eltérő terek”, in *Nyelv a végtelenhez, Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999.

Foucault, Michel *Felügyelet és büntetés, A börtön története*, Budapest, Gondolat, 1975. 1990.

Foucault, Michel, „Mi a szerző?”, in *Bulletin de la Société Française de Philosophie vol. LXIV*, no. 3., 1969.

Ganz, Nicholas *Graffiti World – Street Art from five continents*, London, Thames & Hudson, 2004.

Gillen, Doug, Henry, Roland, „Street Life / Martha Cooper”, in *Very Nearly Almost 34*. 84–105. o.

Hammer Ferenc, „Az éjszakai élet mint populáris nyilvánosság a szocializmusban”, in *A változás kultúrái – Művészet, média és rendszerváltás*, Budapest, L'Harmattan, 2011.

Hansen, Mark B. N., „Test és kép között: Miért „új” az újmédia-művészet”, in Kiss Gábor Zoltán (szerk.) *Narratívák 10.: A narrációtól az attrakcióig*, Budapest, Kijárat, 2011. 181–197.

Hárdi István, „Agresszió és a képi világ, az agresszió képi megjelenítése”, in Hárdi István (szerk.) *Az agresszió világa*, Budapest, Medicina, 103–113. o.

Harvey, David, „Az urbanizációs folyamat a kapitalizmusban: Egy elemzési keret”, in Jelinek Csaba, Bodnár Judit, Czirfusz Márton, Gyimesi Zoltán (szerk.) *Kritikai városkutatás*, Budapest, L’Harmattan, 2013. 55–88. o.

Harvey, David, „Rugalmas felhalmozás az urbanizáción keresztül. Megjegyzések az amerikai városok »posztmodernizmusáról«”, in *Kritikai városkutatás*, Jelinek Csaba, Bodnár Judit, Czirfusz Márton, Gyimesi Zoltán (szerk.), Budapest, L’Harmattan, 2013. 115–143. o.

Havasréti József *Alternatív regiszterek – A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgardban*, Budapest, Typotex, 2005.

Hegyí Dóra, „Fellépni a figyelem hiánya ellen – interjú Sugár Jánossal”, in Szakács Eszter (szerk.) *PST – Sugár János public art tevékenysége*, Budapest, tranzit.hu, 2016. 66–89. o.

Heidegger, Martin, „A művészet és a tér”, in „...költőien lakozik az ember...”. *Válogatott írások*, Bacsó Béla (ford.) Budapest – Szeged, T-TWINS – Pompei, 1994. 211–218. o.

Heidegger, Martin, „Építés, lak(oz)ás, gondolkodás”, in Schneller István (szerk.) *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Budapest, Librarius, 2002. 257–270. o.

Henry, Roland / RISK, „Change of Seen”, in *VNA Magazine/34*. 16–27. o.

Hornyik Sándor, „Az időjárőr és a láthatatlan művészet, Sugár János munkássága és az új típusú public art”, in *PST, Sugár János public art tevékenysége*, Budapest, tranzit.hu, 2016. 22–45. o.

Jakab Albert Zsolt, „A firkálás helye, szerepe és motivációi a diákkultúrában”, in Ekler Andrea, Miklós Éva, Vargyas Gábor (szerk.) *Teremtés – Szövegfolklorisztikai tanulmányok Nagy Ilona tiszteletére*, Budapest, L’Harmattan, 2006.

Kan, René Van *Untold Stories – Inside graffiti writing culture*, Publika, 2020.

Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (szerk.) *A gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem – Képzőművészetelméleti Tanszék, 2012.

Kepes György *A közösségi művészet felé, Tanulmányok a kortársi művészet és a modern világ együttműködésének lehetőségeiről*, Budapest, Magvető, 1978.

Kepes György *A látás nyelve*, Horváth Katalin (ford.), Budapest, Gondolat, 1979.

Keserű Katalin *Pop Art Magyarországon*, Ars Hungarica, 1991. 19/1. 15–27. o.

Kiss Balázs, „Michel Foucault hatalomfelfogásáról”, in *Politikatudományi szemle I.*, 1994. 43–68. o.

Kiss Zoltán Károly, Kiss Dóra Bernadett *A vizuális művészetek és a jog*, Médiatudományi Intézet, 2019.

Kroissenbrunner, Beate, Amber Cameron, „Popularity vs. Criminalisation – The case Alan Ket” – interjú, in *Rugged*, 2008/15. 42–44. o.

Kurdy Fehér János, „Egy fényarcheológus esetei szabad területekkel”, in: Kurdy Fehér János, Czeglényi Boglárka, Lugosi Blanka, Szilágyi Szabolcs (szerk.), *LUGO / Graffiti*, Budapest, Equibrilyum könyvkiadó, 2022.

Lachmann, Richard *Graffiti as Carrier and Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

Lakner László *Metamorphosis*, Budapest, Ludwig Múzeum, 2004.

Lerman, Celia, „Protecting Artistic Vandalism: Graffiti and Copyright Law”, in *NYU Journal of Intellectual Property and Entertainment Law*, 2012.

Lippard, Lucy R. *Pop Art*, London, Thames and Hudson, 1966.

Longhi Samantha, Roze, Jonathan, „Dossier: Graffitiurism”, in *Graffitiart*, 2013./18. 44–57.

Maffesoli, M. *The Time of Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, London, Sage, 1996.

Martin, Peter J., „Kultúra, szubkultúra és társadalmi szerveződés”, in *Replika*, 2008.

Massey, Doreen *Power-geometries and the Politics of Time-space: Hettner Lecture II.*, Heidelberg, University of Heidelberg, 1999.

Marchart, Oliver, „Művészet, tér és nyilvánosság(ok). Néhány észrevétel a public art, az urbanizmus és a politikai elmélet bonyolult viszonyához”, in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR. Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010. 306–323. o.

Mason, Shana Beth, „Retna: Lost in Translation” in *Very Nearly Almost* 20, 2012/06.

Mattanza, A., Versteeg, Chris *Street Art*, Szabó István Zoltán (ford.) White Star, Milan 2017., GABO, 2018.

McIntyre, Lee *Post-Truth*, Cambridge, MIT Press, 2018.

McQuire, Scott, „A nyilvános tér megteremtése”, Lengyel Gyula (ford.) in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010.

Mirzoeff, Nicholas, „Mi a vizuális kultúra”, in *Ex-Symposion*, 32–33.sz., 2000.

Montagut, Monica *Kaws*, NewYork, Rizzoli, 2010.

Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin *A tér – Kritikai antológia, Építészetelmélet a 20. században*, Budapest, TERC, 2007.

Müller Rolf *Emlékhelytelenítés, Képek és történetek – 1956 előtt és után*, in *Betekintő*, 2010/4. 10–11. o.

Novy, Dumar *What Do One Million Ja Tags Signify?*, Possible books – Menetekel, 2019.

O’Neil, Paul *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, The MITPress, 2016.

Olson, Steve, „Curtis Kulig” – interjú, in *Juxtapoz*#146, 2013/3.

Paku Dorottya *Művészet vagy vandalizmus? Részesülhet-e szerzői jogi védelemben a graffiti?*, SZTE ÁJTK Összehasonlító Jogi és Jogelméleti Intézet

Pikó Bettina, „A deviáns magatartás értelmezési keretei a biopszichoszociális elmélet tükrében” in Pikó Bettina (szerk.) *A deviáns magatartás szociológiai alapjai és megjelenési formái a modern társadalomban*, Szeged, JATEPress, 2011.

Powell, Richard J. *Black art and Culture in the 20th Century*, London, Thames and Hudson, 1997.

Powers, Stephen 'Espo', KAD, „Christian Acker and the Graffiti Type Foundry” – interjú, in *Juxtapoz* #15, 2008/2 102–113. o.

Pricco, Evan, „Shepard Fairey” – interjú, in *Juxtapoz* 2014/7 48–59. o.

Ranciére, Jacques *A felszabadult néző*, Budapest, Műcsarnok, 2011.

Rácz Attila Endre, „Graffiti: Deviancia és művészet”, in Pikó Bettina (szerk.) *A deviáns magatartás szociológiai alapjai és megjelenési formái a modern társadalomban*, Szeged, JATEPress, 2011. 151–159.o.

Salamon Gábor, Zalotay Melinda, Erdély Dániel (szerk.) *A falra írni muszáj – Your graffiti handbook*, Raymond R. Billingham (ford.), Biográf, 1994.

Schaefer-Wiery, Susanne, „Graffiti és művészet” Nagy Edina (ford.) in *Street art, Enigma* no.45, 2011. 59–69. o.

Schutze, Gerhardt, „Élménytársadalom, A jelenkor kultúrszociológiája”, in *Szociológiai Figyelő* 4. évf. 1–2. 2000. 135–158. o.

Schutze, Gerhardt *Kulissen des Glücks: Streifzüge durch die Eventkultur*, Frankfurt – New York, Campus, 2000.

Sebestyén Ágnes, Tóth Eszter *Épített környezeti nevelés*, Pécs, Kultúráktív Egyesület, 2013.

Simmel, Georg, „A nagyváros és a szellemi élet”, in Georg Simmel (szerk.) *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1973. 543–560. o.

Smith, Neil, „Dzsentrifikáció és egyenlőtlen fejlődés” In Jelinek Csaba, Bodnár Judit, Czirfusz Márton, Gyimesi Zoltán (szerk.) *Kritikai városkutatók*, Budapest, L’Harmattan, 2013. 89–114. o.

Smith, William S., „The Weak and the Dead – What the rise of KAWS says about the art world’s ailments”, in *Art in America*, 2019/09.

Soulier, Robin, Reilous, Nibor *Ten Years Later – An overview of the Manhattan gentrification in 99 doors*, Paris, Wasted Talent, 2016.

Szabó Mátyás, „A népi kultúra napjainkban – Skandináv példák”, in Vargyas Gábor (szerk.) *Átjárók – A magyar néprajztól az európai etnológiáig és a kulturális antropológiáig*, L’Harmattan, 2009.

Szegedi Csaba *Világ – Nézet – A képről mint a sík küzdelméről a térrel*, Budapest, Typotex, 2018.

Szijártó Zsolt, „A városi terek átalakulása”, in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010.

Szijártó Zsolt, „Bevezető: A városkutatás átalakulása”, in Szijártó Zsolt (szerk.) *KÖZ/TÉR Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*, Budapest – Pécs, Gondolat, 2010.

Szun Ce *A háború művészete*, Budapest, Trubadúr, 2022.

Tófalvy Tamás, „Extrém zenei műfajok és online közösségi média: a szubkultúráktól a műfaji színterekig”, in *Replika*, 2008.

Trunkó Bence, „Kilroy is still Here”, in *Cafe Babel*, 2. 1997.

Vasarely, Viktor *Színes város*, Vigh Árpád (ford.), Budapest, Gondolat, 1983.

Waclawek, Anna *Graffiti and Street Art*, London, Thames & Hudson Ltd., 2011.

Internetes hivatkozások jegyzéke

Áfra János, „A streetart vonzása és taszítása – Interjú Imreh Sándor képzőművésszel”, 2016.

<https://www.kulter.hu/2016/09/a-street-art-vonzasa-es-taszitasa/> 2021.12.24.

Alberto, F., „4 keys to understand ignorant style”, 2016. <https://www.mtn-world.com/en/blog/2016/01/09/4-keys-to-understand-ghetto-style/>

2023.01.22.

Gáll Anna, „Tagelés: Vandalizmus vagy művészet?” [Index - Kultúr - Tagelés: vandalizmus](#)

[vagy művészet?](#) 2023.01.12.

Greenberger, Alex, „Kenny Scharf Documentary Spotlights an '80s Downtown New York Cult

Figure in Search of Fun”, 2021. [https://www.artnews.com/art-news/artists/kenny-scharf-](https://www.artnews.com/art-news/artists/kenny-scharf-documentary-when-worlds-collide-review-1234596903/)

[documentary-when-worlds-collide-review-1234596903/](https://www.artnews.com/art-news/artists/kenny-scharf-documentary-when-worlds-collide-review-1234596903/) 2022.12.12.

Gyimesi Viktor, „A hányatott sorsú pécsi laktanya, a legendás Áper”,

<https://www.pecsma.hu/abszolut-pecs/a-hanyattatott-soru-pecsi-laktanya-a-legendas-aper/>

2022.11.30.

Herczeg Márk, „CIPOE”, 2020. <https://444.hu/2020/12/12/cipoe> 2022.12.02.

Hsu Hua, „The Spectacular Personal Mythology of Rammellzee”, 2018.

[https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/28/the-spectacular-personal-mythology-of-](https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/28/the-spectacular-personal-mythology-of-rammellzee)

[rammellzee](https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/28/the-spectacular-personal-mythology-of-rammellzee) 2023.02.20.

Imreh Sándor, „CO2 kibocsájtás, elhagyott helyek krónikásai – interjú a CO2-val”,

<https://onzone.hu/articles/co2-kibocsatas/> 2023.02.21.

Jobson, Christopher, „A 100-Year-Old Church in Spain Transformed into a Skate Park Covered

in Murals by Okuda San Miguel”, [https://www.thisiscolossal.com/2015/12/skate-church-](https://www.thisiscolossal.com/2015/12/skate-church-okuda-san-miguel/)

[okuda-san-miguel/](https://www.thisiscolossal.com/2015/12/skate-church-okuda-san-miguel/) 2023.02.10.

Johnson, Noah, „The untold story of IRAK, Downtown New York’s Most Legendary Graffiti Crew”, 2021. <https://www.gq.com/story/irak-legendary-new-york-graffiti-crew> 2023.01.30.

Kovács Bence, „Így szorulnak ki a szegények és a diákok a belső kerületekből”, 2015. https://hvg.hu/itthon/20150120_Igy_szorulnak_ki_a_szegenyek_es_a_diakok?fbclid=IwAR0BMI027lhUegzmnDxvPW07ZbPeQAs6_WprWIk3vhHq5xc6t35RM28in0w 2022.12.12.

Lynn & Justin, „Bowery Wall Mural: Why You Should Visit this NYC Icon” <https://madhattersnyc.com/blog/nyc-icon-bowery-wall-mural> 2023.01.12.

Márkus Mária, „Kulturális pluralizmus és a »magától értetődő« világ megingása”, Beszélő online 2/4., Rakovszky Zsuzsa (ford.), <http://beszelo.c3.hu/cikkek/kulturalis-pluralizmus-es-a-%E2%80%9Emagatol-ertetodo%E2%80%9D-vilag-megingasa> 2023.01.11.

Mezei Péter Dr., „Színezd újra, ha mered”, 2013. https://copy21.com/2013/07/szinezd-ujra-ha-mered-avagy-a-street-art-jogi-megkozelitese/?fbclid=IwAR1UkC4Q0nmCejkSjPUNTqdSj04yBLEhUsO_LNFyNT7HrGw5tzkoRJeW_LI 2023.01.12.

Mirzoeff, Nicholas, „Mi a vizuális kultúra”, in *Ex-Symposion*, 32-33.sz., 2000. https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&cscs=load_article&rw_code=mi-a-vizualis-kultura_952 2022. 11. 22.

Orchard, Karin, „Kurt Schwitters: Reconstruction of the Merzbau”, Tate Papers Autumn, 2007. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau> 2022.12.11.

Paár Tamás, „Az igazság nyomában”, Kiskáté, 2020. <https://muut.hu/archivum/35116> 2022.12.12.

Parascandola, Rocco, „Tagging legendary graffiti artist JA”, 2007.

<https://whatyouwrite.wordpress.com/2007/10/10/tagging-legendary-graffiti-artist-ja/>

2022.12.12.

Premiyak, Liza, „Here’s why the relics of Hungary’s industrial past should be celebrated” – interjú, [Here’s why the relics of Hungary’s industrial past should be celebrated — The Calvert Journal](#) 2022.10.12.

Rao, Sonia, „H&M’s battle with the artist Revok shows how street art is being taken seriously”, in *The Washington Post*, 2018. <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2018/03/16/hms-battle-with-the-artist-revok-shows-how-street-art-is-being-taken-seriously/> 2022.12.12.

Robehmed, Natalie, „Meet Blak Le Rat, the father of stencil graffiti”, in *Forbes*, 2014. <https://www.forbes.com/sites/nalierobehmed/2014/10/20/forget-banksy-meet-blek-le-rat-the-father-of-stencil-graffiti/> 2023. 01. 27.

SEEN, Richard Mirando, [SEEN | Widewalls](#) 2022.12.12.

Street Art London, „‘Robbo inc.’ returns courtesy of Banksy? „<https://streetartlondon.co.uk/blog/2011/11/robbo-inc-returns-courtesy-banksy/> 2022.12.12.

The Jakarta Post, „Parisian street artist accused of rape, sex assault” https://www.thejakartapost.com/life/2020/07/09/parisian-street-artist-accused-of-rape-sex-assault.html?fb_comment_id=2892380080883808_2892707887517694 2023. 01. 24.

Whatyouwrite, „Hector Nazario creates graffiti murals for victims, but this time, violence hits close to home”, <https://whatyouwrite.wordpress.com/2010/07/25/hector-nazario-creates-graffiti-murals-for-victims-but-this-time-violence-hits-close-to-home/> 2023.01.12.