

GÁSPÁR GABRIELLA

SZEMÉT KULTÚRA, AVAGY KAVICS A VÁROS CIPŐJÉBEN

Írásomban a kulturális és művészeti szemét, illetve a szemét-művészet kérdései körül teszek egy botladozó sétát, a teljesség igénye nélkül. Mivel semmi nem az, aminek látszik, különbséget szeretnék tenni a szemét és szemét között, érzékeltetve a problémát a graffiti példáján és ürügyén.

A nagyvárosokat elborító szemét jellege és összetétele alig különbözik a szegénynegyedekben és a belső kerületekben. Némi túlzással élve, a fogyasztás demokráciája közelíti a társadalmi rétegeket, de csak is abban az értelemben, hogy mindenki ugyanazoktól az olcsó, eldobható, hamar avuló termékektől szenved. A Coca Cola, a hot dog, a hamburger, a villanykörték, a dobozok, műanyag palackok, a rövid élettartamú tartósnak mondott fogyasztási cikkek, a köztéri és a médiumokból sugárzott reklámok ugyanúgy érintik a középosztályt, mint az alsó rétegeket. A szennyezés elől, ahogyan a vizuális környezetszennyezés elől már nincs hova dezertálni. A környezetvédő mozgalmak protestálása hol hangosabb, hol elhalkul, de nem tud mit kezdeni azzal, hogy a tárgyak működését a saját életünkkel kapcsoljuk össze, s szinte szeretjük, hogy nem tartanak örökké. A tárgyak működését úgy éljük át, mint a „saját” működésünket; önmagunkat vetítjük bele ebbe a hatékonyságba, még akkor is, ha ez abszurd. „De nem szabad megengedni, hogy a tárgy kivonja magát a múltékonyság és a divat alól! (...) Mert nem szabad megengedni, hogy a tárgy kivonja magát a halál alól!” (Baudrillard 1987 [1968]: 172). Baudrillard a sorozatban készülő tárgyak ún. „megszervezett törekénységéről” beszél, amely napjainkban a ritkaság értékének helyére lép. „A tárgy fogyatékoságát mindig kétértelműen fogadjuk. Próbáljunk meg elképzelni egy tévedhetetlen, csálhatatlan tárgyat, és azt, milyen kiábrándító lenne (...), a tévedhetetlenség végül mindig szorongást vált ki” (uo. 156).

Szemét az, ami semmire sem jó, nem funkcionális, gyenge minőségű, sok van belőle, eldobható vagy divatjamúlt. A szemét lehet tárgy, és – kiterjesztett értelemben – egy jelzős szerkezetben minden, ami nem tárgy, de értéktelen, gyenge minőségű, elavult vagy megunt. Ebben az értelemben kerülnek szemétre az elavult viselkedésmódok, szokások, hagyományok, sőt az emberi kapcsolatok is.

A posztmodern tipikus tárgya a szemét, mert rendszerezetlen és nagyon emberi. A posztmodern – némi leegyszerűsítéssel – a posztindusztriális társadalom terméke, amelynek lényegi eleme a szemét. A fogyasztói társadalom eldobható, romlékony és könnyen megunható világa gyorsan a szemétre kerül. Elve: vegyél újat! Ezt sugallják a reklámok, amelyek vizuális világunkat ugyanúgy szeméttel borítják el, mint a gyorsan avuló, gyenge minőségű termékeket gyártó ipar, s az ezt forgalmazó kereskedelem kart karba öltve. A szemétre kerülő termékeket általában ócska (szemét) reklámok népszerűsítenek, tesznek eladhatóvá, ahogy szórakoztató műsoraival a média akár önmagát is aposztrofálhatná szemétként.

Amikor saját korunkról beszélünk, akár „szemétkultúraként” is nevezhetjük. A szemétkultúrának, vagy „trash”-kultúrának van egy másik jelentése is – túl a giccsen, az ósdi, az eldobhatón és a divatjamúlton, a közterületeket elborító reklámokon és a falfirkákon (ezek voltaképpen mind materiális megnyilvánulásait jelentik). A másik értelme egy életmód, amely tárgyi kultúrával és ízlésvilággal is párosul természetesen, ami a fenti értelemmel teremti meg a white trash kapcsolatot. Az amerikai alsó középosztálytól lefelé terül el a white trash birodalma. Elméleti értelemben ez nem jelent mást, mint egy tágabban meghúzott szemétkultúra fogalmát; a köznapi, vagy közönségesen ízléstelen konzumkultúrát, mely az alsó társadalmi rétegek kultúrája¹. A szemétnak ez a társadalmi értelme voltaképpen helykijelölő funkcióval is bír. A kulturális szemét fogyasztóit értjük alatta, akik a művelt középosztály alatt foglalnak helyet a társadalomban. Az ízléstelenség kultúrája nem csak a fehér amerikaiak bizonyos csoportjaira vonatkozik. A szegénység létrehoz egy „hordalék kultúrát” aminek következtében a graffiti szellemében számos brut (art) szobor jelenik meg a köztereken. A portoricóiak egész labirintusokat, lugasokat és pihenőket alakítottak ki guberált tárgyakból (Halász 2007: 9).

Tehát a tárgyak felfokozott múltékonysága természetes igényünk, s volt is mindig, ennél fogva nem lehet teljes mértékben a posztindusztriális társadalom rovására írni. Talán félelmeink számosabbak, mint a korábbi korokban voltak. A kapitalizmus térnyerésével egyre inkább felerősödött a tárgyak védelme is, párhuzamosan minőségük romlásával. E védelem legfontosabb helye a múzeum. A múzeumokba nemcsak a szellemi kultúra legszebb és legértékesebb alkotásai kerülnek be, hanem az elmúlt korok mindennapjainak tárgyi emlékei is – szinte minden, ami megőrzésre méltó. Ott vannak a skanzenekben a paraszti kultúra tárgyai, a közönséges falapáttól a csorba bögréig sok minden, ami egyébként, akár szemét is lehetne a „divatjamúlt”, „ósvi” értelmében. Ami a múzeumban van, az nem szemét,

1 Az életvitel egésze nyilván elkülöníti a társadalmi rétegeket, még akkor is, ha a fogyasztási struktúra tárgyai bizonyos mértékig hasonlóak.

mert megőrzésre méltó. S attól lesz megőrzésre méltó, hogy bekerült a múzeumba. Hirtelen aurája lesz, értéke és minősége. Olyan ez, mint amikor a kép kiállításra kerül: a galéria művészetté teszi a kiállított tárgyat legyen kép vagy ready-made. A graffitit is művészetté avatták a galériák: ami ott van, magas áron elkel, ami az utcán, az „szinte semmi”. Böhringer azt mondja – George Brecht nyomán –, hogy a művészet semmi különös, szinte semmi nem különbözteti meg a művészetet a nem-művészettől, ha csak annyi nem, hogy a művészet „az élet hétköznapijának kiemeltje és megkülönböztetettje” (Böhringer 2006: 19)². Ez a kiemeltség, megkülönböztetés azonban mégis több a semminél. A művészetet művészetté avatják, a beavatás papjai pedig a művészeti mező ágensei (Bourdieu 2000 [1992]). A tárgy lehet szemét vagy műalkotás, tulajdonképpen majdnem mindegy, az értékelés aktusa a lényeg, amit mindig a társadalom hoz meg és a művészeti mező hitelesít.

Azt a lényeges különbséget, ami nem az anyag természetéből vagy a formából következik, hanem társadalmi értelemben esszenciális, próbálja áthidalni a szemétművészet kategóriája, amely anyagát tekintve a szemétből készül, azonban művészetként aposztrofáljuk, maga a szemét felmagasztosulása. Számos szobrász készít szemétből szobrokat³, jót-rosszat egyaránt – hogy mitől tartozik az egyik a művészethez, míg a másik inkább a szemét kultúrájához, azt a műkritika dönti el. Kapielski szerint: „A jó művészet érvényesül, mivel azt nevezik jó művészetnek, ami érvényesül” (Kapielski 2006: 4)⁴. Andy Warhol így fogalmaz: „Szereitek »maradékon« dolgozni, »maradék« dologból csinálni valamit. Olyan dolgokból, amiket eldobtak, amiről mindenki tudja, hogy nem jók, mindig azt gondoltam, nagy lehetőségek rejlenek bennük arra, hogy mulatságosak legyenek. Olyan ez, mint az újrashasznosító munka. Azt gondolom, sok humor van a maradékban (...). Nem azt mondom, hogy a közízlés rossz, és hogy a rossz ízlés maradéka jó, hanem azt, hogy ha előveszed, és jót csinálsz belőle, vagy legalábbis érdekesebbet, akkor nem pocskolsz annyit, mint ellenkező esetben (...). Annyi ember van itt, akivel versengeni kell, hogy egyetlen reményed, hogy bármit megkapj, ha megváltoztatod az ízlésed arra, ami másoknak nem kell” (Warhol 1974 [1975]: 107). A szemétművészet éppen a fogyasztói társadalom kidobott termékeinek sajátos felhasználását jelenti, ami pont az ellenkezője a szemétkultúrának. A szemétből készült használati tárgyakat, műalkotásokat vagy használati tárgyakat műalkotásokként értékeli a művészeti mezőben, s mint ilyenek értéktartalmuk tekintetében eleve védettek. A szemétművészet körébe tartoznak a szemétből épült házak,

2 Brecht a művet nem dolognak tekinti, hanem az előre nem látható események foglatának, amelyek megessnek. Ez a megfogalmazás éppúgy érvényes a szokásos műveire, mint a fluxuseventure (Böhringer 2006: 19).

3 Pl. Federico Uribe, Jessica Harrison, James Corbett.

4 Thomas Kapielski író, képzőművész, a konceptművészethez sorolja magát.

hidak. Nem azért, mert valamiféle esztétikumot céloznak meg, hanem mert az élet megközelítésének egy sajátos szempontjára mutatnak rá. Ugyanakkor ezek a tárgyak akár sajátos szépségtartalommal vagy erővel is telítődhetnek. Láthatóan nem mindegy, hogy a szemét alapanyag vagy minősítés. Természetesen van művészeti szemét is, ezt a kifejezést a rossz művészetre használjuk, a giccsre vagy a gyenge, nem eléggé minőségi műtárgyakra vagy a meg nem értett művészek műveire.

Egy másik értelemben művészeti szemét az alkotó munka közben leesett, tönkrement tárgy: az elrontott rajz, a hibás anyagú darab stb. Ezek a tárgyak a művészeti alkotó munka hordalékai, s mint ilyenek a folyamat közben szelektálódnak. Létezik a művészen belül egy sáv, amibe azok a tárgyak tartoznak, amelyek művészetként indultak, de elromlottak, kidobásra kerültek (a szemétbe). Az alkotó meggondolta magát, eltette, elkeverte valahova a dolgot; ilyen a rontott művészet, az elveszett művészet, a talált művészet vagy a fölös példány. Az egyedi termék is lehet szemét – ez nem csupán a tömegtermékek privilégiuma –, de művészeti szemét, ami nem a szemét kultúra része. A szemétművészet a posztmodern társadalom lényegéhez kötődik, ha mással nem, a véletlen aktségával vagy magával az elkülönülés gesztusával. Ezek a tárgyak valóban a szemétbe kerülhetnek, de visszatérhetnek a művészet folyamába is, mint talált tárgyak, amelyek egy művészeti újrahasznosítási folyamatban újra részeivé válnak az áramló művészetnek. Gondoljunk a fluxusra⁵, melynek fedőneve alatt a humor jelenik meg a művészetben (Brecht event-jei, Cage zenedarabjai), a mail art-ra, a bélyegzőművészetre, vagy az artist's book-okra. A befejezetlenség, a hibás mű, a skicc, a fragmentum az új alternatív képzőművészeti áramlatok lényegi elemévé vált.

Ezek az áramlatok a '60-as évek közepétől/végétől indultak, és mintegy két évtizeden át uralták az alternatív nyilvánosságot. „(...) A hatvanas évek vége óta a modern művészet egyenes vonalú fejlődése is megszakadt, és azóta egyre inkább csak stagnáló, esetleg a múlt felé visszakanyarodó, illetve több alternatív ágra szétbomló művészeti áramlatokkal találkozunk. Míg az elit művészet energiáit teljesen lekötik ezek a stagnációs problémák, addig a hivatalos művészeti életből kiszorult alternatív áramlatoknak – úgy tűnik – több lehetőségük maradt az alkalmazkodásra” (Pernecky 1991: 10). Az állam és az üzleti élet által is támogatott elit művészet stagnációs problémái röviden a „művészet vége” szindrómával írhatók le, ami gyakorlatilag nem jelent mást, mint hogy az életerő és a frissesség elhagyta a fősodort. Az új izmusok mesterséges kitenyésztése nem járt sikerrel. A hivatalos művészeti életből kiszorult, a művészeti közélet kényszerítő kompromisszumai-

⁵ A fluxusművészet az élet, a szellem megfoghatatlan áramlásáról szól, amelyben semmi különös nincs, csak maga a lét „folyékonyágának” tapasztalata, az áramló figyelem, amely semmit nem rögzít. A fluxus kezdetei a képzőművészetben (1964 körül) Maciunas nevéhez, a folytatás pedig Ben Vautieréhez és még sok más művészéhez köthető.

tól mentes művészek eleinte egymástól is függetlenül kezdtek el fura dolgokat csinálni. Az ezekből a rétegekből induló kommunikáció a művészkidványok, a mail art egymással korrespondáló módon hoztak létre egy network-öt vagy második művészeti nyilvánosságot. Erre azért került sor, mert kiszorultak az első nyilvánosságból. Egy-két neves művész is elhagyta az első nyilvánosságot, mivel nem akarta elveszíteni frissességét, kreativitását, nyitottságát. A hivatalos művészet dezertőrjei és kitzasztottjai nem ellenállók voltak, csupán elkülönülő pozíciót foglaltak el, üres helyet és teret kerestek, amit betölthetnek. A kialakuló háló tagjai elküldték egymásnak, vagy éppen a művészfolyóiratoknak, gyűjteményeknek az asztalukról lehullott rontott anyagokat, fölös példányokat, fecniket, szövegeket, meghívókat, plakátokat – a művészeti szemét lehulló darbjait –, amelyekből komoly kortörténeti, művészeti gyűjteményeket hoztak létre később az avatottak⁶. A kézzel írott, egyedileg fűzött példányok, a vizuális költészet bélyegzőnyomatokkal, rajzokkal és egyéb töredékekkel ékesítve igazán unikális darabokat produkált. Az így létrejött lapok igazából inkább műalkotások és nem művészeti lapok. (Magyarországon ilyen az Artpool. A szocialista országokban az illegalitás és a kamaszos kalandvágó egymásba fonódó motívumai szintén segítették ezeket a folyamatokat.) A kibontakozó mail art azonban nem az akkori kortárs képzőművészet tanításait, hanem a tömegkultúrát és a médiát követte. „A kibontakozó mezőnyt olyan nagyságok inspirálják, mint Che Guevara (sic!), Mickey Mouse és Yoko Ono (...). A kommersz és a konzum hulladékai játszották a kiindulópont és a végcél szerepét. Ez a majdnem népművészet jellegű híg pop kapta a »junk art«, azaz a kacatművészet nevet” (Pernecky 1991: 65).

„Olyan művészetre vágyom, mely közvetlenül megszokott életünkben nő ki” – idézi Böhringer (2006: 67) Dubuffet írását, hozzátéve, hogy „legalább egy löketnyi vulgaritásra és trivialitásra van szüksége a modern művészetnek” (uo.). A kifinomult művészeti formákat láthatóan mindig a triviális, lesüllyedt second hand formák termékenyítik meg, frissítik fel. Ezért tett az 1950-1960-as évek absztrakt művészete a pop-art felé lépéseket, majd következtek a fentebb emlegetett alternatív nyilvánosság keresésének évtizedei a művészetben. A sterilitásnak mindig az alsóbb formák hozta érzelmes lendületre van szüksége.

Ez a helyzet a képzőművészet és a graffiti viszonyával is. Basquiat és Keith Haring sikerei (melyekbe persze belejátszott Andy Warhollal való viszonyuk is) jelezték, hogy az autentikus városi populáris kultúra inspirálta graffitire szüksége van a kortárs képzőművészetnek. A graffiti egy különösen élettel teli for-

⁶ A teljesség igénye nélkül említenek egy-két archívumot: Small Press and Communication Antwerpenben, Administration Center (Belgium, Guy Bleus), Amsterdamban Ulisses Carrion Other books and so..., Data File Los Angeles, Joan Brown híres archívuma a Massachusettsi faházban, a shaker Seed House stb. (Pernecky 1991: 11, 25).

mája a populáris kultúrának, ami viszont nem nagyon szeretne a galériaművészet hálójába kerülni, elkerülné, ebben az esetben viszont folytonosan kockáztatja saját művészeti értékét. A graffitisek egy része ezt nem bánja, hiszen általában nem identifikálják magukat művészként. (E tekintetben a stencilesek nehezebb helyzetben vannak, hiszen gyakorlatilag művészeti kart végzett vagy éppen végző fiatalok.)

A szemétkultúra összefüggésében azt látjuk, hogy a graffitis fiatalokra általában áll az a megállapítás, hogy nem a középosztály gyermekei, ugyanakkor oppozícióban állnak saját rétegük kultúrájával, és egészében véve az egész fogyasztói társadalom kultúrájával is. Magatartásuk kritikai, de talán nem annyira kifinomult, mint az avantgárdé. Elméleti összefüggéseket nem találnak saját tevékenységük értelme és a konfúz kortárs művészeti formák kimondatlan konceptualitása között. A graffiti művészetként való értelmezése természetes velejárója a nemzetközi művészeti szcéna átalakulásának, s nem ritkán tudatos alakításának. A sokarcú képzőművészet egyik megtermékenyítő formája a graffiti, melynek eredeti szerepétől ez a szándék messze áll, de – mint a fogyasztói társadalom nagyvárosi világának hű kifejezője – a szemétkultúra igen kifejező megjelenési formája. Dave Cooper amerikai és Jorge Alderete argentin képzőművész saját munkásságukat, egymástól függetlenül trashkultúraként referálják a *HEY!* Című művészeti kiadványban. A trashkultúra, ebben az értelemben nem más, mint a mindennapi kultúra minket körülvevő tárgyi és magatartási együttese, beleértve a társadalmi, gazdasági, ökológiai krízis minden jelét. Egymással ellentétes dolgok, szövegek és képek egymás mellé helyezésével – „juxtaposition” – jellemzi saját munkáit (*HEY!* 2010: 5).

A graffiti ugyanakkor művészet a szeméten, amikor az málladozó házfalakra, elhagyott épületekre, lepusztult kerítésekre kerül. Egyébként a graffitisek érzékenyebb része pontosan érzi, hogy a felület mennyit jelent, s hogy a felület állaga mintegy legitimálhatja illegális művészetét, ha szép a kép. Egyébként a kép akkor lesz szép, ha van rá idő. Idő pedig ott van, ahol nincs ellenőrzés: az elhagyott, pusztuló épületeknél vagy a legál falon. A graffiti gyakran éppen figyelemfelhívó, azt mondja: „Hé! Te ezt hagyod? Ha, neked nem kell a fal, majd kell nekem!” Ezekben ez esetekben, a graffiti szemétkművészet, mint művészet a szeméten, ha nem is a szemétből.

A graffitit gyakran nevezik szemétnek és okkal, hiszen az egyszerű, igénytelen tagekkel összefirkált házfalakra nincs mentség. Ami odakerül, de nem méltó a falhoz, mert a fal a több, akkor a graffiti szemét. A tag is graffiti, lényegét vagy a rajzoló szándékát tekintve ugyanolyan, mint a kidolgozott pieces, csak sokkal csú-

nyább. Itt a fal győz, és szemétté válik a graffiti. S még csak nem is művészeti szemétté, hanem valódi, csak össze nem söpörhető szemétté. Ilyenkor a graffiti a szemét kultúrába kerül, annak is az alsó bugyraiba.

A művészet centrumához képest a graffiti általános értelemben inkább szemét, mint nem. Amitől nem, azok a művészeti mezőben is elismert graffitiművészek, az elismerők és a galériák, a könyvek, amik a graffiti művészetét hirdetik⁷. A graffiti megtermékenyítheti a kortárs képzőművészetet, s nem is annyira a formák, a színek vagy egyéb elemei folytán; maga a hivatalos művésztől elkülönülő léte az, ami más. Ami más, az új, az hat, az potens. A graffiti az életet hordozza: dinamikus, bátor, provokatív és nem szeretne olyan lenni, mint a galériaművészet. Ehhez képest, a graffiti „intézményesülésének” folyamata viszonylag korán, már az 1970-es évek végén megindult, az elmúlt években pedig, számos komoly nemzetközi galéria állított ki graffitiket, rendezett tematikus kiállításokat⁸. Ennek alapján bizonyon állíthatjuk, hogy a graffiti művészet, hiszen nagyon is benne van a fősodorban. Vannak persze ellenakciók is, amikor a graffitisek lefűjják a graffitikiállítás képeit, s magát a galériát is, ahogy az Sao Paolóban történt a Choque Cultural galériában. A graffiti művészetként történő elfogadottságát a nemzetközi hírve-

7 1904-ben jelent meg az első olyan magazin, amely a mellékhelyiségek falaira írt firkákat gyűjtötte össze, de a börtöncellák falain és a kocsmákban is voltak feliratok, ahogy vannak ma is. Tristan Manco az Art Deco időszakára teszi a stencil technika, az ún. *pochoir* XX. századi megjelenését, a képet kézzel festették, nem nyomással, és minden színt külön vittek fel, a sablont pedig fémből készítették. Ezzel a módszerrel általában kísérletként készült plakátokat állítottak elő meglehetősen drágán. A szítanyomás technikáját csak az 1930-as évektől alkalmazták tömeges gyártásához. Andy Warhol és Robert Rauschenberg nevéhez fűződik a szítanyomás továbbfejlesztése jóval később az 1950-es évek Amerikájában (Manco 2002: 7-8). A második világháború során a falakra festett náci jelképek és jelszavak, illetve az ellenállás hasonlóképpen falakon megjelenített hitlerizmus elleni tiltakozásai a jelentették a következő állomást a modern korban. A graffiti közvetlen kortárs előzményei közé sorolhatjuk azt a második világháborús feliratot is, mely az első olyan szisztematikusan felírt ismétlődő firka, ami nem politikai tartalmú, vagy legalábbis nem közvetlenül. Egyes feltételezések szerint a „Kilroy was here” a második világháború idejéből az amerikai tengerészgyalogosok kötelékében szolgáló szerelőkől ered, akik mindenhol, ahol megfordultak, ezt a feljegyzést hagyták hátra a falakon. Brassai (a magyar születésű Halász Gyula) az 1930-as évek óta foglalkozott graffitik fotózásával, első graffitis képeit 1934-ben a szürrealisták lapjában, a *Minotaure*-ben közzölte. Brassai sokkal hamarabb fedezte fel az utcát és a városi folklórt, mint Dubuffet. Graffitis fotóinak anyagát 1957-ben, New York-ban egy kiállításon mutatta be. Ezek a fotók csak később, halála után, az 1990-es évek elején kerültek könyv alakban is bemutatásra (Brassai 1993). Az 1970-es évek elején kezdődött el a szociológiai értelemben vett, mai graffititörténet New Yorkban. A graffiti kialakulásával számos könyv és film foglalkozik. George Lucas filmje, az *Amerikai graffiti* 1973-ban jelent meg, mintegy rögzítve, hogy ez a jelenség akkor már ismert volt. 1974-ben jelent meg Norman Mailer könyve *The Faith of Graffiti* címmel, Jon Naar fotóival, említésre méltó még a *Style Wars*, Henry Chalfant és Tony Silver filmje, vagy a *Wild Style* Charlei Ahearn-tól, de idetartozik két újságírónak (Joao Wainer és Roberto T. Olivera) a filmje is, amely a *Pixo* címet viseli, és a braziliai graffiti irányzatról, pixacaóról szól. A könyvek között meg kell említeni a Paolo Bianchi (1990) által szerkesztett kiadványt, továbbá Nicholas Ganz (2008 [2004]) és Tristan Manco (2002) könyvét, amely a világ legszebb graffitijeit gyűjti össze.

8 1978-ban Bronzban a Stefan Eins alapította *La Fashion Modá-ban*, 1981-ben pedig az Est Side-on Patti Astor Fun Gallery-jében zajlottak az első graffiti kiállítások..A graffiti, amikor túllépett a new yorki szubkultúra keretein, felbukkant különböző zenészek, együttesek videoklippjeiben(pl. Sex Pistols). A Tate Modernben 2008 májusától augusztusig, a párizsi Grand Palais-ben 2009 március-május között nyitva tartó street art kiállítások, valamint Fondation Cartier Paris 2009. júl. 7 – 2010. jan. 10-ig tartó kiállítása bizonyítja a graffitiművek megrendelői piacának megszilárdulását. Az utolsó kiállítás nem művészek szerint, hanem a feldolgozott társadalmi jelenségek szerint válogatta a műveket (Polyák 2010: 42).

rés mindenképpen erősíti, legitimálni azonban sosem tudja, mivel maga a műfaj lényege, hogy illegális. Talán nálunk még nem érzékelhető a graffitit művészetként való megdicsőülése, mert javarészt a társadalom peremén élő rétegek és az el nem ismert művészek kísérleteznek nem túl erős alkotásokkal. De a lényeg ugyanaz: a writerek fiatalok, dinamikusak. Nem tudnak és nem is akarnak a művelt közép-
rétegek nyelvén beszélni, elfogadni a konvencióikat. Csak jön ki belőlük, ami kikívánkozik. Lehet, hogy semmit nem mondanak, nincs üzenet, csak annyi: élj, légy merész, és csinálj már valamit!

Amikor a graffitit kifejezést használom, tulajdonképpen a street art-ról beszélek, mert a graffitit maga street art, legalábbis a nemzetközi szakirodalom szerint. Itthon ez a megfogalmazás még nem túl elterjedt részben, mert leegyszerűsítőnek tűnik, hiszen összemossa a stencil és a graffitit különböző technikáit, másrészt a writerek társadalmilag elég jól megkülönböztethető rétegét, és az üzenetek kérdését sem veti fel. Ugyanakkor a graffitit mindig egyedi alkotás, hasonlóan a műtermi művészet alkotásaihoz, míg a stencilt a sokszorosíthatóság jellemzi. Tehát, amikor a street artot a graffitivel azonosítjuk, ahogy a hazai szerzők közül, pl. Sugár János teszi, mindig a művészeti mező határain belülre toljuk az értelmezését, hasonlóan a nemzetközi megítéléshez⁹.

A graffitit a határozott művészeti beszéd hullámtörése, egyben kavics a város cipőjében. Egyik aspektusból a városi társadalom problémája, mert fiatal csoportok társadalomkritikai álláspontját jeleníti meg, amely talán nem túl szofisztikált, de annál inkább megfontolt diskurzust igényel. Másrészt a művészet peremén ingadozó jelenség, tele spontaneitással, lendülettel, innovációval és a hivatalos művészettel szembeni fenntartásokkal. A művészet utópikus, kritikai és szembenálló funkciója gyengülni látszik, legalábbis a művészeti mezőben gyökeret vert ágensek esetében, míg fellendülni látszik a mező periferiáján. A kortárs képzőművészet újszerű definíciókat követ, s a köztereken előforduló konkuráló vizuális megnyilvánulások (reklám, szobrok, public art, street art) mind a figyelmünkért versenyeznek. Közülük azonban igazán az érdemel figyelmet, ami úgy mutatja magát, hogy mégsem látjuk. Elénk tolakszik, kihívó, mégis eltűnő, elkülönülő. Elfoglalja a teret, de nem akarja birtokolni. „Más szavakkal: hogy az igazán veszélyes ellenzék az, amelyik nincsen” (Perneczky 1991: 226).

9 A fentebb már említett Ganz-féle graffitit gyűjtemény francia kiadása a „Planette graffitit. Street art des cinq continents” címet viseli, nyilvánvalóan azonosítva a graffitit a street art-tal, ahogy az a nemzetközi irodalomban bevett. A hazai szerzők valami miatt óvatosabbak, talán Sugár János kivételével, aki egyértelműen azonosítja az utcaművészetet graffitivel. Lásd: <http://www.keptelenseg.hu/keptelenseg/olvas/szegedi-plakatok/>

IRODALOM

- Baudriallard, Jean (1987 [1968]): *A tárgyak rendszere*. Budapest: Gondolat.
- Bianchi, Paolo (1990 [1984]): *Graffiti*. Basel, Boston, Stuttgart: Birkhauser.
- Bourdieu, Pierre (2000 [1992]): A mezők logikája. In Felkai Gábor, Némedi Dénes és Somlai Péter (szerk.): *Szociológiai irányzatok a XX. században. Olvasókönyv a szociológia történetéhez. 2. kötet*. Budapest: Új Mandátum, 418-430.
- Böhringer, Hannes (2006): *Szinte semmi*. Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám.
- Brassai (Halász Gyula) (1993): *Graffiti*. Paris: Flammarion.
- Ganz, Nicholas (2008 [2004]): *Graffiti. Öt kontinens utcaművészete*. Budapest: Cartaphilus.
- Halász András (2007): Feljegyzések a 80-as évek amerikai festészetéről. II. rész. *Balkon*, 15 (3): 9. Interneten: http://www.balkon.hu/2007/2007_3/01halasz.html
- HEY! Modern Art & Pop Culture*, No. 2 (2010).
- Kapielski, Thomas (2006): Művészet – mint a gondolkodás más eszközökkel történő folytatása. *Balkon*, 14 (5): 4. Interneten: http://www.balkon.hu/2006/2006_5/01art.html
- Manco, Tristan (2002): *Stencil Graffiti*. New York: Thames & Hudson.
- Perneczky Géza (1991): *A háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében, 1968-1988*. Budapest: Héttorony.
- Polyák Levente (2010): Az utca felértékelődése. Né dans la rue: Graffiti. *Balkon*, 18 (1): 42-43. Interneten: http://www.balkon.hu/2010/2010_01/2010_01.html
- Warhol, Andy (2004 [1975]): *Andy Warhol filozófiája A-tól B-ig és vissza*. Budapest: Konk-rét Könyvek.