

TANULMÁNYOK

Gáspár Gabriella

A graffiti anektálása

Absztrakt

A tanulmány tárgya az a viszony, ami a művészet és a graffiti kapcsolatát jellemezte a 16. századtól. Ebben a kapcsolatban a graffiti, mint a mindenkori alsónéposztályok kifejezésmódja, vagy a városi folklór része a képek háttereként erősítette, illetve árnyalta a festők által kifejezni szánt képi tartalmat. Ez az alárendelt szerep tükröződik a 20. század elején megjelent programban is, ami a graffiti anektálását hirdette meg a fotókon. A nagyvárosi graffiti, mint „*second hand*” forma beszivárgott a művészeti szcénába, és a 20. század közepétől, s mint eredeti, organikus jellegzetesség közvetett hatást gyakorolt a képzőművészetre, részben formavilága, részben a graffitizéshez kapcsolódó életérzésen át, ami nem állt távol a neoavantgárd törekvésektől.

Abstract

In this study, annexation means when art uses or transforms graffiti for its own purpose. The declaration of the right to use annexed graffiti in art started in the first half of the 20th century by photographers, but painters and graphic artists used „*ancient*” graffiti in their work in earlier centuries as well. The contemporary fine arts started to let the graffiti of the big city into their circles in 1970’s, as the galleries gave opportunities to the popular „*writers*” to display their works as images. This gesture aimed to direct graffiti off the streets, to raise it from illegality, and to refresh and inspire the contemporary art scene. It also signalled that the cultural market is ready to do business.

Bevezetés

Ismeretes, hogy anektálni valamit annyit tesz, hogy egy bizonyos területet az erősebb hatalom a saját territóriumához csatol, bekebelez, elfoglal. Az annexió kifejezés általában a nemzetközi politikában használatos, azonban mások javainak, vagy éppen egy „*senki földjének*” tartott vidék tényleges, vagy jelképes elfoglalása kulturális téren is lehetséges. Ebben a tanulmányban e kifejezés használata arra vonatkozik, amikor a művészet a graffitit a saját céljai érdekében felhasználja. A graffiti anektálásának programja képzőművészet részéről először a 20. század

első felében fogalmazódott meg explicit módon, de már a korábbi századokban is felhasználta a festészet, a grafika a falfirkákat, sőt ezek hatása közvetett módon a színházra és a kispróza műfajokra is hatást gyakorolt. A graffiti művészeti felhasználása és átalakítása kultúrtörténeti szakaszainak számbavétele a tárgya e tanulmányának, ami értelemszerűen a graffiti történetének csak az ebben érintett periódusaira fókuszál.

Az ancient graffiti felhasználása

A graffiti a falfirkák őstelevényéből született, maga a kifejezés pedig a 19. században jött létre. 1856-ban jelent meg Párizsban Raphael Garucci könyve a pompeii graffitikről, amely magyarázatokkal összekötött gyűjtemény az archeológiai kutatása során talált feliratokról és vésetekről (Garucci 1856). Ő volt az első, aki a „*graffiti*” elnevezést használta, ami a könyv címe (Graffiti de Pompéi) után terjedt el a nyilvános helyeken felfestett vagy karcolt feliratokra, képekre. Az elnevezés a 19. században született meg arra a jelenségre, ami már sokkal korábban létezett. A graffiti évezredekre visszanyúló előtörténetébe beletartozik mindenféle karcolt, írott és rajzolt falfirka, függetlenül a tartalomtól. Ezeket az archaikus falfirkákat nevezzük ma ancient graffitiknek (Baird - Taylor 2016), amelyek formai elemeik tekintetében nem sokban térnek el a mai falfirkáktól. Az archaikus falfirkák, vagy graffitik ösztönös tiszteletlen gesztusok, hanyagul odavetett szavak, rajzok vagy célzott üzenetek, játékos megjegyzések.

Graffiti a festményeken

A művészet első ízben a 16. században használta fel a falfirkákat, elsősorban azokat, amelyek az illemhelyek, bordélyok, kocsmák falait borították. Ezeket a feliratokat és rajzokat 16 -17. században a festők főként a képek tartalmának támogatására illesztették be képeikbe, illetve megjelent a falra firkálás, rajzolás gesztusának ábrázolása is.

Egyik első ismert ilyen kép 1537-ben keletkezett és egy ismeretlen nevű festő, a „*Brunswicki Monogrammista*” „*Nagy vacsora példázata*” című képén¹ több bordélyházi jelenetet ábrázolt, rajta a romlott erkölcs szimbólumaival, de tárgyunk szempontjából érdekessége, hogy a szerző képén a falfirkákat is megjeleníti. A falfirkák kifizetetlen számlákról készült feljegyzések, fallikus szimbólumok, moralizáló feliratok, utasítások stb. melyek a kép középpontjában helyezkednek el, és szerves összefüggésben állnak a kép mondandójával. A művész a graffitik képbe integrálásával felerősítette az ábrázolni kívánt képi tartalmat. A

¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brunswick_Monogrammist_-_Brothel_scene.jpg

bordélyokhoz általában kocsmák is tartoztak, de a kocsmagraffitik szinte külön műfajt képviseltek.

A 17. századi Rómában megjelent az első olyan művész csoport, akik képeikben ugyan nem alkalmaztak graffitit, viszont gyakran rajzoltak, firkáltak a falakra. A Bamboccianti (ivócimborák, pajtások) nevet viselő, festőkből álló kör tagjai (Jan Miel, Michelangelo Cerquozzi, Anton Goubau, Angeluccio, Johannes Lingelbach) Rómában élő holland és flamand művészek voltak, akik a vidéki tájat és az ott élő embereket festették meg képeiken, egyéb időtöltésként pedig gyakran dekorálták rajzokkal, karikatúrákkal, gúnynevekkel a falakat (Briganti - Trezzani - Laureati 1983). Ez a szokás különösen a kevésbé elfogadott, bohém művészek körében volt népszerű, legalábbis a siker eléréséig, és nem csak a 17. században. *Hendrik Avercamp* több téli táj festményében - amelyek 1608 körül keletkeztek - az aláírása mellett beillesztett graffitiket is találunk. Avercamp patikus családból származott, süketnéma volt, írni és rajzolni édesanyja tanította meg. Élete végéig saját világába zárva festett, elsősorban téli képeket sok emberrel. Az 1600-as évek közepén *Melchior d'Hondecoeter* elsősorban madarakat szeretett festeni, egyik képén a felfüggesztett halott madarak mellett megjelenik egy ügyetlenül megrajzolt embert ábrázoló graffiti. A graffiti, úgy tűnik, mintha ugyanazzal a krétával készült volna, mint a művész aláírása (Stahl 2008: 31). 1644-ben Hollandia virágkora idejében *Pieter Jans Saenredam* festett egy képet az utrechti Buukerk templomról, amelyen egyik sarokban egy falfirkászt ábrázol hátulról, amint éppen egy középkori legendát rajzolt a falra. Saenredam elsősorban templombelsőket festett, módszere szerint először elkészítette a vázlatot, majd aprólékosan, a mérnöki arányokat betartva kidolgozta a rajzot. Sok elkészült rajzát csak évek múlva festette meg képként. Templombelsőket ábrázoló képein gyakran megjelentek emberek is, koldusok, kutyák, gyermekével üldögélő asszony. stb. Az említett képen Renaud lovag és három fivére menekül egy lovon a királyi hatalom ellen szított lovagrendi lázadás után, legalábbis a Guardian cikkírója értelmezése szerint². A templom falára rajzoló a középkorban nyilván nem volt szokatlan, mivel nem tiltották a templomok külső vagy belső falaira való firkálast. A tiltások később keletkeztek, amikor a műemlékek, és az értékes képek, szobrok firkálasta már rongálásnak minősült. Az érdekessége a festménynek nem az, hogy a valaki rajzolt valamit egy falra, hanem az, hogy a festő ezt az akciót megörökítésre méltónak találta. A képen korhű ruhában, kalappal a fején rajzol valaki egy lovat, amin négy lovas ül. A legendában szereplő lovagok aligha fértek el négyen egy lovon, hacsak apró

² https://mult-kor.hu/20090211_felforgato_templomi_graffiti_a_17_szazadbol,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/feb/09/saenredam-buurkerk-church-graffiti-banksy>

termetűek nem voltak. A templomos lovagok jelképe volt a két lovagot egy lovon ábrázoló kép, ami a rend kezdeti szegénységét volt hivatva jelezni. A lovasok arca és öltözéke nehezen kivehető, fejfedőjükön viszont kereszt látható. Jól látható továbbá a képen a rajzoló mellett egy széken ülve kutyáját idomító szintén kalapos ember, aki a rajzoló társa.³

A falfirkák gyakran a városi szegények életéből kiragadott eseményekről, pillanatokról szóltak. A 18. század első felében saját erejéből híressé vált *William Hogarth* szociálisan különösen érzékeny volt. Nem volt családjának pénze arra, hogy festőnek tanuljon, apja tönkrement és az adósok börtönébe került, Hogarth ott nőtt fel a börtön melletti telepen. Rézkarcaiba többször beépített börtön- graffitiket, *A szajha útja* c. sorozatában “egy akasztófavirág egy szadista természetű fiatalember mellett felidézi a jövőjét a börtönben, és a bebörtönzött nők látni szeretnék a <szajhavadász> Sir John Gonsont az akasztófán.” (Negri 2013: 27). Hogarth több sorozatot is készített, 1735-ben *Egy aranyifjú útja* sorozat utolsó jelenete az örültek házában többféle graffitit is tartalmaz. A háttérben egy beteg felrajzolja a falra távolságokat és az ágyúkat: nyilvánvalóan a világ meghódításának a tervét⁴. Hogarth sorozatai nem csak a korra jellemző moralizáló álláspontot tükrözték, hanem a nyomorultakkal, bebörtönzöttekkel együttérzést is. A háttér graffitik némileg átírják, vagy inkább árnyalják az ábrázolt jelenetek által sugallt gondolatokat. A képein mutatkozó társadalomkritikát éppen a bebörtönzöttek által készített graffitik jelenítették meg. Hogarth a kortárs problémák festője volt, s nem tudta elfogadni, hogy a gyűjtőknek csak a régi képek jelentenek értéket, amit jól példáz *A képek csatája* c. 1745-ben kiállított műve (Gonda 2006: 95). A 18. században nem volt elfogadott az akadémiai konvenciók felrúgása, Hogarth mégis jelentős elismertségre tett szert kora társadalmában, sorozatai sorra elkelték. Úgy tűnik, hogy e század már nyitottá vált a kultúra újszerű felfogására, még akkor is, ha az nem illeszkedett a megszokotthoz, sőt talán épp ezért.

A graffiti és a gúny

A 17. századtól a felvilágosodás terjedése új eszméket hozott, bár a társadalom szerkezete nem változott, ahogy a művészeti és tudományos produktumok megítélése továbbra is alapvetően akadémikus elveken nyugodott. A felvilágosodás terméke volt a konvenciók, a régi szokások és babonák teljes felrúgása, ugyanakkor a misztikum, mint a természetfeletti iránti igény továbbra is jelen volt, annak ellenére, hogy a korszak az ész uralmát hirdette. E kettősség

³ <https://www.magnoliabox.com/products/the-interior-of-the-buurkerk-at-utrecht-1644-ba13700859>

⁴ <https://www.mutualart.com/Artwork/-La-Carriere-du-Roue-----Le-lever-du-ro/360DC674483662A4>

kiküszöbölésének eszközeként megszületett a gúny, amely a társadalomkritika eszközeként nemcsak a pamfletekben, az első ismert graffiti-gyűjteményben, egyes színdarabokban, hanem grafikában is megjelent. A tradicionális graffitik összegyűjtéséből keletkezett kiadványok egyszerre tartalmazták a mulandóságtól való megóvás gesztusát és ugyanannak a kigúnyolását. A graffiti korabeli megítélése erősen kötődött mindig is ahhoz a körülményhez, hogy az alsó néposztályok (szegényeinek) életéhez kapcsolt kifejezési módok közé tartozott., ami gyakran nevetség tárgya volt.

A 18. század első felében egy bizonyos Hurlothrumbo 1731-ben publikált egy graffiti-gyűjteményt, mely az illemhelyek falain található graffitikat gyűjtötte össze. A graffiti történetéről szóló írásokban ez az információ rendre úgy szerepel, hogy Hurlo-Thrumbo álnév alatt írt gyűjtemény. Ezzel szemben a név egy színházi kifejezés volt; az olyan abszurd burleszk megjelölésére szolgált, amitől leesik az ember álla. Az új látásmód nemcsak a kis prózai műfajokban jelent meg, hanem a színházi darabokban is. A gúnyolódás és az egyes társadalmi csoportok, eszmék, pellengérré állítása, kinevetése az irodalomtól és azok színre vitt változataitól már a felvilágosodást megelőzően időszakban sem volt idegen. A felvilágosodás közismert író, a francia Molière komédiái jól példázzák a gúny által képviselt társadalomkritika erejét.

A fentebb említett graffiti-gyűjtemény azonban Nagy-Britanniában jelent meg, így talán nem felesleges egy alig ismert angol színházi burleszk rövid bemutatása, ami a gyűjteményhez kapcsolódik, legalábbis feltételezhető szerzője miatt. A „*Hurlothrumbo*” tehát, egy színdarabnak is a címe volt, amit *Samuel Johnson (of Cheshire 1691-1773)* írt és saját korában hatalmas siker volt (Johnson 1729: 60). A darabot 1729/30-ban mutatták be a londoni Haymarket színházban és mintegy 30 előadást ért meg, egy-két évvel az ominózus graffiti-gyűjtemény megjelenése előtt. Tehát ebben az esetben a gyűjtemény szerkesztője használta fel a darab címét a könyv számára, ha csak nem maga a darab szerzője tette közzé a falfírka gyűjteményt.

A Haymarket egy kicsi londoni színház volt, ahol sok újszerű, különleges darabot adtak elő. Samuel Jonhson (Magotty or Fiddler ”Féreg vagy Hegedüs” Johnson)⁵ darabja a “*Hurlotrumbo, avagy a természetfeletti*” címet viselte, a cím nagyjából érzékeltette a darab

⁵ [https://alchetron.com/Samuel-Johnson-\(dramatist\)-1082163-W](https://alchetron.com/Samuel-Johnson-(dramatist)-1082163-W)

jellegét⁶. A groteszk, abszurd és meghökkentő előadást mindenki látni akarta. Maga a szerző is játszott a darabban Lord Flame szerepét alakítva sokoldalú képességeit csillogtatta: táncolt, zenélt és énekelt, s közben még gólyalábakon is járt. A darab ötlete valószínűleg Duke of Montagu-tól (Montagu II. hercege volt John Montagu) származott, akinek a házában gyakran megfordult Johnson, s az Ő biztatására írta meg az ominózus művet. A művészek a 18. században már nem a királyi udvarokba, hanem az arisztokrácia és a gazdag polgárság otthonai és a szalonokba bejáratosak voltak. Duke of Montague támogatta a színdarab színrevitelét, mivel maga is legnagyobb örömét abban lelte, ha írásaiban bolonddá tehetette az embereket. Johnson, az excentrikus fiatalember tehetséges táncos, zenész és író volt.⁷ Az előadás sikerét mi sem bizonyítja jobban, hogy a köznép és a magasabb körök is egyaránt látni kívánták és cikkek sora jelent meg róla.⁸ A darab hatását tanulmányozó Guffey professor szerint a színdarab felrúgott minden korabeli színházi konvenciót, minden elfogadott felfogásnak ellene ment, s végig a spontaneitás érzetét keltette.⁹ A “*hurlotrumbo*” nemcsak színházi fogalom lett, hanem jelzőként is alkalmazták az abszurd, nonszensz és meghökkentő megnyilvánulásokra.

A fentiek alapján feltételezhető, hogy Johnson (of Cheshire) személyesen, vagy baráti környezetéből valaki írta a fentebb említett graffiti gyűjteményt. A gyűjtemény címe “*Original Manuscripts written in Diamond by Persons of the first Rank and Figure in Great Britain*” címet viselte, amiből a könyvben megjelent szövegek ismerete nélkül is kiderül, hogy a gúny és a satíra eszközeivel operált. A színdarab sikere és az 1731-ben megjelent gyűjtemény a közfelfogás és az érdeklődés változását bizonyította.

A gúny általában a polgári származású művészek. Reakciója volt saját korukra, az avított hagyományokra, a polgárosodó társadalom sznobizmusára és az áltudományos gondolkodásra egyaránt. A grafika a 18-19. századi képzőművészetnek egyik olyan ága volt, ami leginkább megfelelt a kritika művészi kifejező eszközének. 1812-ben, az angol Thomas Rowlandson grafikus több sorozatot készített, amelynek hőse Dr. Syntax egy extravagáns tudálékos ember, akiben a művész korának jellegzetes tudóskodó alakját jelenítette meg az állandóan nevetséges helyzetekbe kerülő figurában. Johannes Stahl szerint Dr. Syntax graffitiket kutat, ami valóban

⁶ Samuel Johnson (of Cheshire) misztikus volt, a szellemekkel társalgott, élete utolsó szakaszát egy vidéki házban töltötte. Halála után a közeli erdőben temették el, ahol többen látták szellemét kísérteni. [https://alchetron.com/Samuel-Johnson-\(dramatist\)-1082163-W](https://alchetron.com/Samuel-Johnson-(dramatist)-1082163-W)

⁷ Barátai is lelkesen részt vettek a darab támogatásában; Amos Meredith Prológust, Byrom Epilógust írt a darabhoz, és a bemutatón végig lelkesen tapsoltak. A *Hurlotrumbo* nemcsak a burleszk címe volt, hanem egyik szereplőjét is így nevezték, akinek karakteréről többet sajnos nem tudunk. <https://books.google.hu/Hurlotrumbo>

⁸ 1798-ban, hatvan év múlva is írt róla a *Monthly Magazine*, amire olyan olvasók is reagáltak, akik annak idején látták a darabot <https://books.google.hu/Hurlotrumbo2>

⁹ http://www.aolib.com/reader_20535_3.htm

pár rajz alapján akár így is értelmezhető. (Stahl 2008 24-25) bár kijelentését nem támasztja alá írott forrással, csak egy képpel.¹⁰ A karikatúra a korszak kedvelt műfaja volt, s ha Dr. Syntax archeológusként graffitiket tanulmányozott, nevéből ítélve nyelvészeti értelemben tette. Rowlandson karikatúráiban a hangsúly nem a feliratokon, hanem a tudósok nevetségességén volt, tehát itt a graffiti ismét a rajzoló szándékának alátámasztásaként szerepelt.

A francia *Honoré Daumier*, akit elsősorban a műalkotások által kiváltott heves érzelmek érdekelték, ironikus megjelenítéseit elsősorban a csendéletekhez kapcsolta, mivel az ilyen tárgyú képeket nem állhatta (Gonda 2005: 102). Nem csak a nyárspolgárt, hanem a parlament tagjait, a politikusokat is gúnyolta az 1830-as években. Politikai gúnyrajzai miatt egy ideig börtönbe is került.

Jean-Ignace-Isidore Gérard, álnévén *Grandville* kiváló grafikus volt, aki angol elődjéhez hasonlóan vicclapokban (*Caricature*, *Charivari* etc.) publikált karikatúráival nagy hírnévre tett szert az 1820-as évek végétől. Grandville rajzain emberi testre az ábrázolni szándékolt jellemeknek és helyzetnek megfelelő- kifejező állatfejek kerültek (Grandville 1845). A Grandville-t Hogarth-hoz hasonlóan bosszantotta a régi képek túlértékelése és ezek másolása. A másoló festőket és tanítványaikat majomként ábrázolta. Egyik képén a majomfejű festő egy Raffaelot ábrázoló falon ülve régi képekről lábakat másol, mögötte pedig apró majom tanítványai és inasai ülnek. Az egyik 1844-ben megjelent könyvének "*Un autre monde*" (Másik világ) illusztrációi Ingres és Delacroix karikatúrák (Negri 2013: 20) a "*100 közmondás*" című könyvében (Grandville 1845). A művész úgy mutatja meg magát, amint éppen hevesen felrajzolja az aláírását egy falra. Ez a művészi aktus a graffiti és az aláírás kapcsolatának egy másik arcát mutatja, s egy olyan kiadványban jelent meg, amelyet Grandville a nagyközönség számára készített. Az illusztráció címe: "*A fehér fal a hülyék papírja*", tehát a graffitis körökben sokat idézett szólás, Grandville-től származik. A mester mellett, aki hátrafordul, mintha rajtakapták volna bohócsipkával a vállán, egy kisfiú írja fel ugyanarra a falra a nevét: "*Salomon*".

¹⁰ <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/the-tour-of-doctor-syntax-in-search-of-the-picturesque-a-poem>

A nagyvárosi graffiti „annektálása”

A városi folklór és a művészetek viszonya

A 17. században a művészek még a királyi udvarok és a nemesség köreiben szerezték dicsőségüket és javaikat, ez alól csak Hollandia volt kivétel. A 18. században az elismerés megszerzésének színtere az arisztokrácia és a gazdag polgárság szalonjaiba tevődött át, mindig oda, ahol az elismerés és az anyagi megbecsülés várható volt. A helyzet a 19. században már megváltozott, elhagyták a szalonokat és a cénacle-okhoz (rokon gondolkodású testvérületekhez, körökhöz) csatlakoztak. A művészek minél polgárabbak voltak, annál inkább hangsúlyozták az *“Épatez la bourgeoisie!”* jelszavát, és kialakították a *“bohém”* életformáját. A szegény, ám szabad szellemű, padlásszobában élő extravagáns művészek mindent megtettek, hogy alkotásaikkal felforgassák a polgári világlátást, és ha lehetséges, még sikeresek is legyenek. A felforgatási törekvések sikerei 1900 táján kezdtek beérni és a művészek hangoztatott elveik és a látszat ellenére sem akartak attól a műgyűjtők világtól túlságosan távol lenni (Wolfe 1984).

A művészet lassan elveszítette magától értetődőségét és nem volt képes megnyerni a nagyközönséget. A szalonfestészettel szemben a már a 19. század második felében a köztéri művészet elkezdett felértékelődni. A festők egy része is úgy vélte, hogy az állam köteles lenne a nagy épületeket (állomások, iskolák, postahivatalok stb.) freskókkal díszíteni, ily módon juttatni el a művészetet közérthető formában a társadalom nagy részéhez. A falfestészet régi hagyománya új, kollektivista formában éledt újra Oroszországban a forradalom után. Kifestették a hajókat, villamosokat, mert élő művészetet akartak, s ebben találkozott a propagandafestészet a konstruktivisták, futuristák avantgárd műhelyeiben kidolgozott formavilággal. A hagyományosabb, realistább, a nép számára érthetőbb festészet célja az volt, hogy a nép felismerje önmagát az alkotásokban. Ugyanez a gondolat fogalmazódott meg Mexikóban, ahol 1922-ben Diego Rivera már megvalósította a köztéri művészet eszméjét Mexikóváros Nemzeti Előkészítő Iskolájában, amely a murálok első műhelye lett. A közönség és a baloldali politika összetartozását jelölő riverasque, mint egy új művészeti-kritikai terminus jött létre, amely a mexikói festő munkásságát követte az 1930-as években a totalitárius és demokratikus országokban egyaránt. Olaszországban és Franciaországban is elterjedt a műtermen kívüli festészet mindenki által élvezhető formája, az elnevezése azonban változott: „új realizmusnak” nevezték, megkülönböztetve a szocialista realizmustól. A Wall Street-i Tőzsde összeomlása és az azt követő válság idején állami megrendelésre több száz munkanélküli festőnek adtak munkát a Federal Art Project keretében nagyvárosokban és

vidéken (Bignami 2013: 214-241). A New Deal idején a nemzeti összefogást igyekeztek erősíteni a murálok által ábrázolt hétköznapi jelenetek életszerű népi-nemzeti hagyományokat felelevenítő elbeszélő módjával. Különösen a posta épületei voltak frekventált helyszínek, amelyek minden kisvárosban megtalálhatók és a kormányzat és a nép közötti kommunikáció szimbolikus építményei voltak.

A 20. század elejének mozgalmi a köztéri falfirkák iránt is felébresztették az érdeklődést - melyeket maga a "nép" firkált a falakra - és a graffitit, mint a városi folklór egy darabja hirtelen érdekessé vált. 1900 körül készültek az első fotók az utcákon graffitikról Heinrich Zille, Man Ray, Wolfgang Schulze (Wols) és Brassai kezdték el a képi dokumentálást, ahogy a fotóval való játékot is. Jules Brassai (Halász Gyula)¹¹ a magyar származású francia fotós és újságíró, 1933-ban írt forradalmi cikkében (*"A barlangok falaitól az üzemek falaiig"*) a graffitit úgy jellemzi, mint olyan utcai művészetet, amelynek fő mozgatórugója az igazság, a pszichológiai szükséglet és a szigorú fegyelem. Cikkét a szürrealista párizsi lapban, a Minotaure-ben publikálta és a graffitit a *"rossz hírű utcák törvényen kívüli művészetének"* nevezte. Úgy mutatja be a graffiti fontosságát és az őszinteségét, mint ami referenciaérték a kortárs művészet számára. Brassai egy olyan kifejezést alkalmaz, ami akkoriban újdonság volt ugyan, de ma már elfogadott, ez a kifejezés pedig nem más, mint az *"utcai művészet"* (Brassai 1993). A házfalakon talált graffitiket azok ősi szimbólumrendszere miatt nagyon régi népművészetként értékelte, amely a társadalmak legmélyéről ad számot. Brassai az 1930-as évek óta foglalkozott a graffitik fotózásával, az első graffitis képeit 1934-ben szintén a Minotaure közölte.

Brassai munkamódszeréhez tartozott, hogy egy noteszban feljegyezte, hogy hol találta az egyes graffitiket, ezzel az volt a célja, hogy a rajzokon történt későbbi változásokat nyomon kövesse, és időnként ő maga is tovább alakította ezeket. Kollázsokat és falikárpitot is készített fotói alapján, mintegy érzékeltetve ezzel annak népművészeti jellegét (Vámos 2000: 43). Egész életén át fotózta a graffitiket, még a német megszállás alatt is. Ebben az időszakban szinte csak fotózott, mivel az írásbeli publikációk lehetőségei erősen beszűkültek. A Brassai által fotózott graffitikben még tovább éltek az ősi társadalomra jellemző szimbólumok: szem, szex, szív, halál, emberfejű madár, ördög stb. Könyvében fekete-fehér képeken látjuk ezeket a szimbólumokat, átfestett feliratokat, a málló vakolat által kirajzolt figurákat, vakolatba karcolt

¹¹ Brassai magyar származású, 1899-ben született Halász Gyula néven Brassóba, később 1932-ben szülővárosa nevét vette fel. Első fotóit Párizs utcáin készítette az 1920-as évek végén. Brassai a szürrealisták köréhez kapcsolódott, barátja volt Picasso, aki folyton a rajzolásra bízta, André Breton írásait és Dali szövegeit is illusztrálta. Brassai: *Graffiti*, Paris, 1993.

arcokat, amelyeken golyó vájta lyukak alkotják a szemeket és a száját (Brassai 1956, 1957, 1993). Barátja Picasso szintén graffitizett néha, ahogy Brassai is. Picasso segítségével sikerült egzisztenciáját a háború alatt fenntartania, mivel a festő fotózással bízta meg műtermében 1940 és 1945 között. Picasso ekkor már igen jómódú festő volt, aki már levetette a padlásszobák „szent szegénységét” és a legjobb helyeken varratta szmokingjait, sőt szarvasbőr kesztyűt, sétapálcát és kürtőkalapot hordott (Wolfe 1984: 23)! Picasso megjelenésével ekkor már nem a polgárokat pukkasztotta, hanem az „igazi” művészetet a padlásszobák szegénységével összekapcsoló festőket. Picassoval készült egyik beszélgetésében a festő többek között annak a véleményének adott hangot, hogy minden országnak más-más graffiti-je, amit az általa ismert olasz és spanyol graffitik láttán tapasztalt. Beszélgetéseik során meghirdették a graffiti anektálásának jogát (Brassai 1968, 1993: 137). Erről a kérdéstről nem indult el érvényes elméleti vita, noha a graffiti művészet által történő alávetésének joga vitatható.

A témával foglalkozó cikkében Grasskamp meglehetősen rossz véleménnyel volt minden utcai graffitit átalakító akciókról, és anektálásnak nevezte ezeket a gesztusokat. Véleménye szerint, ebben az eldologiasított és jellegzetességektől megfosztott világban a graffiti visszaadja „*az épületeknek aura minimumát*”. A művészet amikor a graffitit átalakítja, annak auráját sajátítja ki és a magáéként formálja újra, és ennek a folyamatnak a kezdete Brassai sötétkamrájának technikai trükkjeivel kezdődött (Grasskamp 1986: 99).

A művészettörténet Dubuffet-nek tulajdonítja az utca felfedezését, miközben Brassai sokkal hamarabb fedezte fel az utcát és a városi folklórnak ezt a formáját. Jean Dubuffet festészetet tanult, műveltsége az ókori és modern nyelvek, valamint a zene tanulmányozására is kiterjedt. Művészeti képzettségét nem a használta egy ideig a családi üzlet miatt, 1925-ben borkereskedést nyitott Le Havre-ban, ekkor Brassai már a párizsi utcákon fotózott. A német megszállás alatt borkereskedése virágzott, s csak 1942-től kezdett újra a művészettel foglalkozni. Jean Fautrier képein alkalmazott vegyes technikája hatására változtatott addigi festési stílusán és egy sűrű pasztát készített, amibe karcolásokat, és nyomokat tudott létrehozni.¹² Gyűjtötte az elmebetegek, a perifériára szorultak rajzait, a nyers művészet (art brut) érdekelte, az ösztönös, durva kifejezésmód, ami a képzetlen naiv művek sajátja. 1947-ben Párizsban galériát nyitott „*Foyer de l'art brut*” címmel, ahol az összegyűjtött műveket kiállította, a sajátjaival együtt. Művészeti stílusát is ez a gátlástalan kifejezésmód hatotta át, amire az utcai rajzok is hatottak, és a Brassai által fotózott párizsi graffitik. Dubuffet 1946 és 1949 között

¹² <https://baillygallery.com/artists/1308-jean-dubuffet/>

többször elutazott a francia gyarmati Algériába, ahol lenyűgözte a nomád törzsi társadalom állandó mozgása és létezésük mulandósága. Képeinek egy része a graffitik egyszerű, elnagyolt ábrázolás módját követve készült, vagy éppen graffitit ábrázolt,¹³ ezért tulajdonítják neki a graffitik művészeti értékének felfedezését. Brassai ugyan időben megelőzte a graffitik „*felfedezésében*”, de Dubuffet nagyobb elismertségre tett szert mivel túl lépett a graffiti pusztán anektálásán és egy olyan munka tárgyává tette, amely a kortárs festészet művészi problémáival foglalkozott. A párizsi iskolához tartozott, jól ismerte Pierre Matisse-t, aki a kortárs európai festészet kereskedője volt Amerikában, s aki elősegítette sikerét az amerikai műtárgy piacon. Az amerikai műkritikus Greenberg az 1940-es és '50-es évek meghatározó kritikusa volt a hidegháború amerikai művészeti életében. Greenberg elismerően írt Dubuffet munkáiról, s az egyik legeredetibb francia művésznek tartotta. A New York-i iskola művészei az avantgárdon belül próbáltak érvényesülni, ez megkönnyítette az európai festők amerikai fogadtatását.

Picasso, Brassai, Dubuffet és a Párizsban 1948-ban megalakult CoBrA¹⁴ csoport tagjai (Asger Jorn, Karel Appel, Dotremont, Corneille, Noiret, Constant) is számos graffitit készítettek. Brassai graffitis fotóinak anyagát 1957-ban, New York-ban egy kiállításon mutatta be (Brassai 1956, 1957), ekkor már Párizsból New Yorkba került át a képzőművészet központja, köszönhetően a II. világháború alatt Európából az Amerikai Egyesült Államokba emigráló művészeknek. Az európai migránsok azonban nemcsak a művészetüket, hanem a baloldali eszméket is magukkal vitték, ami már jóval kisebb megalégedést keltett az Államokban. A baloldali eszmékről célszerű volt elterelni a figyelmet, az új művészeti törekvések iránya e tekintetben ígéretesnek bizonyult és a CIA is áldását adta az új tervre; a művészetek szabad áramlására, mint hidegháborús eltérítő hadműveletre. György Péter úgy fogalmaz, hogy *“amikor Pollock a Partizan Review hasábjairól átkerült a Time címlapjára akkor épp a művészetszociológiai keretrendszer változott hosszú évtizedekre”* (2003: 15). A graffiti, mint a városi folklór vizuális megtestesülése és az absztrakt festészet közötti kapcsolat, ez utóbbi létrejötte óta nem szakadt meg. Még a szöveges falfirkák esetében is elmondható, hogy az írás gesztusa és a festészet közelsége bizonyos hasonlóságokban is megnyilvánul; a figuratív kötöttségektől eloldódásban és a spontaneitásban.

¹³ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492772>

¹⁴ A CoBrA mozaikszó, azoknak a városoknak a kezdőbetűiből áll össze ahonnan a festők érkeztek; Copenhága, Brüsszel, Amsterdam

Az amerikai graffiti anektálása

A művészet érdeklődése az utcai falfirkák iránt nem a második világháború után kezdődött, hanem már jóval korábban. A művészek kezdték gyűjteni, fotózni, diákon rögzíteni a graffitiket (Burhan Dogancy, Nikolaus Lang, Gordon Matta-Clark, Adolf Frohner), és fotóikból nem egy kiállítás született. Burhan Dogancy, aki sokáig Párizsban élt, az 1960-as években graffitiket és plakátfoszlányokat festett képein, az általa gyűjtött graffitikről készült dia-gyűjteményét több európai fővárosban kiállították. Nikolaus Lang elhagyott olasz vidékek parasztházain talált graffitiket dokumentálta az 1970-es években, ugyanebben az időszakban Gordon Matta-Clark a New York-i metró szerelvényei graffitijeit aprólékosan dokumentálta. Antoni Tapies graffitiket vitt át vászonra (Grasskamp 1986), Ben Vautier Berlinben ifjúkorában graffitizett, és még sorolhatnánk a példákat, hogy miként hatott a graffiti már az előtt a művészekre, hogy az amerikai graffiti virágkora beköszöntött volna.

Az amerikai graffiti első alakjai az 1960-as években kezdték választott neveiket a falakra írni, de ezek a graffitik már nem a mindenütt jelenlévő régi szimbólumokat jelenítették meg, hanem valami egészen mást. A graffiti már nem a kóborlás ihlette eseti falfirka volt, hanem tudatos, célzott tevékenység, amiben az amerikai nagyvárosok gettóinak fiataljai lelték örömeiket. A régi szimbólumok helyére a tagek, betűk és álnevek kerültek, amelyek bandákat és területeket jelöltek. Egy-egy ügyes graffitis hírnévre tehetett szert a negyedben, ahol mozgott, más egyebük nem is volt, mint a számukra referenciának számító csoport elismerése. A graffiti mozgalom szubkultúrává vált összekapcsolódva a rappel, a breakkel és egy sajátos életmóddal. Az 1970-es években a graffiti a tag-ek írásától a képek felé mozdult el. Ezeket a festményeket, sokkal inkább a képregények, mint a régi szimbólumok ihlették. A New York-i graffitisek közül talán Fab-5-Freddy és Futura 2000 voltak az elsők, akik már képeket festettek a metró kocsikra. A graffiti terjedését a hatóságok nem tudták megakadályozni hatalmi eszközökkel, bár az érintettek érezték a nyomást, tartottak is a rendőrségtől, de a többség folytatta a falak és metró kocsik festését. A hatóságok szelídebb módszerekkel is próbálkoztak, p. 1980-ban New York városa egy falfelületet ajánlott fel Dondi, Crash, Lee, Zephyr, Revolt és Tracy számára, akik a legtehetségesebb writerek voltak (Renard 1986).

Ebben az időszakban a művészeti szcéna szereplői is bekapcsolódtak és kísérletképpen próbálták megszelídíteni a fiatal graffitiseket azáltal, hogy meghívták őket művészeti galériákban kiállítani. Az első graffiti kiállítást 1978-ban Bronxban a *Stefan Eins* galériájában a *La Fashion Moda*-ban tartották. 1980 nyarán *Sam Esses* gyűjtő műtermet bérelt, ahol húszan dolgoztak vászonra, graffitisek és művészek egyaránt. A graffiti "megszelídítésének" szándéka

összekapcsolódott a galériák újdonságok iránti érdeklődésével. Először az alternatív galériák nyitottak a graffiti felé, akik a friss, életteli akciókat, képeket értékelték. A művészekkel való találkozás gyakorta a zene közvetítésével jött létre, pl. Futura 2000 a Clash együtteshez, Fab-5- Fred a Blondie-hoz kapcsolódott, Rammellzee pedig rap-en és a dél-bronxi Fashion Moda művészcsoporton keresztül kapcsolódott a kortárs művészeti szcénához. A graffiti az amerikai szubkultúrában összefonódott a rap-pel, hip-hop-pal és a breakkel. Az új zenei irányzatok mindig szélesebb rétegeket szólítottak meg, mint a vizuális újdonságok. Az ösztönművészeti jelleg a graffiti elismerését is segítette.

1981-ben pedig a Lower East Side-on a Fun Gallery-ben mutatta be Patti Astor a legjobbnak ítélt graffitisek (Dondi, Lee, Daze, Crash, stb.) munkáit. Patti Astor komoly szerepet játszott a New York-i underground művészek és a graffiti találkozásában, amikor kiállította Futura 2000, Fab-5-Fred, Kenny Scharf és Basquiat műveit. Tony Shafrazi megnyitotta Mercer Street-i galériáját, ami teret adott Keith Haring és Keny Scharf képeinek. 1983-ban a Sidney Janis Galéria „post-graffiti” kiállításán tűnik fel először az a kifejezés, amivel ma is illetik a graffiti műtermi változatát. A graffitisek a galériák mellett természetesen különböző klubokban is bemutatták festményeiket (Club 57, Mudd stb.) (Renard 1986: 104-105).

Az 1980-as évek közepére a graffiti és a művészet összeért, és ellentétben a korábbi időszakokkal a művészek nem csak festészetük tárgyává tették a graffitit, vagy fotózták, hanem a befogadták a graffiti-művészeket is. A képzőművészeti világ egyes szereplői a graffitiből indultak, s ez az indulás gyakran olyan meghatározó volt, hogy a graffiti ikonikus figuráivá váltak, s nevük összekapcsolódott a graffitinek azzal a korszakával, amikor az levette szubkulturális jellegzetességeit szintet lépett. Voltak azonban olyan képzett művészek is, akik művészi stílusukat a graffitizés során fejlesztették ki, például Basquiat és Keith Haring.

Basquiatot gyors művészi karrierje és rövid élete a graffiti ikonikus alakjává avatta. Jean Michel Basquiat valóban graffitisként kezdte, barátjával Al Diaz-zal 1976-77-ben telefűjták Manhattan falait a SAMO névvel. A SAMO (same old shit), a fekete szlengben „vén szarost” jelent, ahogy Sebők Zoltán írta¹⁵, de van egy másik interpretációja (is) ennek a tag-nek. Egy Al Diaz-zal készült interjúban a volt barát elbeszélése alapján Basquiat játékból próbált kitalálni egy vallást, amit a SAMO© névvel propagált.^{16, 17} A projekt 3-4 évig tartott, aztán véget ért a barátság és vele a graffitizés is. Az 1970-es évek végén Basquiat különböző zenekarokban

¹⁵ <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/basquiat-jean-michel-3750/>

¹⁶ https://www.interview.de/interviews/al-diaz-on-the-history-of-graffiti-samo-and-basquiat/Katja_Horvat

¹⁷ <https://al-diaz.com/category/graffiti/samo/Miami%20Mural/South%20Florida%20Post>

játszott, a Beat Bop címet viselő saját albumát a korai hip-hop klasszikusaként emlegették, de verseket is írt (Erdösi 2005: 62). 1980-ban figyeltek fel rá a Times Square Show-n, amikor a bejárat fölé írta: „Free Sex”, amit a kiállítók gyorsan letöröltek. Holly Solomon galériája közelében felírta a falra: *“Elég volt a papa dollárjaival játszott divatos művészeti radikalizmusból!”* (Renard 1986: 107). Ekkor még gyakorlatilag kartondobozban lakott, majd pár év alatt hihetetlen képzőművészeti karriert futott be. 1981-ben Annina Nosei megrendezi Basquiat első kiállítását New York-ban.¹⁸ 1960-ban született, de már 22 évesen 1982-ben New Yorkban, Los Angelesben, Zürichben, Rómában és Rotterdamban voltak kiállításai. Szerepelt az akkori Documentán, amin addig, ennyire fiatal művész még nem vett részt. Basquiat kirobbanó sikerét a képein átütő indulat és nyers erő okozta, ami hiányzott az akkori kortárs képzőművészetből, vagy legalábbis szórványosan volt jelen. Képeinek expresszív intenzitása magával ragadta a kritikusokat. Képeit gyakran Twombly és Dubuffet műveihez hasonlították, bár inkább az utóbbira emlékeztet heves “primitivizmusa” 1985-ben már sztár volt és gazdag ember. Jellemző volt Basquiatra, hogy Armani öltönyben festett, ezzel is kifejezve, hogy mit és mit nem jelentett számára a hirtelen jött gazdagsága.

A graffiti másik ikonikus figurája Keith Haring, aki művészi képzés után egyéni stílusát a graffitizés során alakította ki. Két évvel volt idősebb Basquiat-nál, New Yorkba tanulni érkezett a School of Visual Art-ba és pár év múlva magával ragadta a graffiti, s ennek a lendülete négy évig tartott. Haring eleve művészként kezdett firkálni, annak ellenére graffitizett, hogy művészi tevékenységét viszonylag hamar elismerték. 1981-ben New York-ban volt a kiállítása a Club 57-ben, majd évente három-négy különböző országokban; Hollandiában, Olaszországban, Japánban stb. Graffitijeit nem a metrószerelvényeken helyezte el, hanem az aluljárókban szabadon álló matt fekete papírral letakart reklámtáblákra fehér krétával. Haring nem akart konfliktusba keveredni illegális tevékenysége miatt, ezért nem konkurált más graffitisekkel, a rendőrök megjelenésekor pedig fehér kréta rajzait egyszerűen letörölte. Utazgatva a metrón, ha meglátott egy üres táblát rögtön leszállt és lefedte. Az üres fekete felületeken kísérletezte ki technikáját és jellegzetes figuráit. Sajátos figuráit egyetlen egybefüggő lendületes vonallal rajzolta meg vázlat és korrekció nélkül. Stílusának alapeleme a vonal és a véletlen, rajzait nem tervezte meg előre, ahogy éppen alakult a vonal kanyargása, úgy állt elő a kép az automatikus íráshoz hasonlóan (Paksi 2008: 28). Rajzai rejtélyes képi világuknak köszönhetőek hatásukat. Talán a “sugárzó bébi” piktogramja a legemblematikusabb

¹⁸ Basquiat életéről több film is készült, amatőr és profi mozifilm egyaránt. A „New York Beat / Downtown 81” Edo Bertoglio rendezésében, Glenn O’Brian forgatókönyve alapján készült. Basquiatról (*Basquiat* címmel) 1996-ban életrajzi filmet készített Julian Schnabel, valamint további dokumentumfilmek érhetők el az életéről.

műve.¹⁹ A képein gyakran megjelenő “radiating lines” a képregényből erednek és mozgást érzékeltetnek - nyilatkozza egy interjúban Julia Gruen - és valamiféle emberek, állatok, tárgyak között áramló átalakuló energia jelenik meg ezekben a vonalakban. Képei jelentés rétegeiben megjelenik véleménye az erőszakról, a rasszizmusról, drogfüggőségről, intoleranciáról, és a tömegmédiá rossz irányairól (Paksi 2008). A legfontosabb az volt számára, hogy a művészet a hétköznapi élet része legyen, eljusson a közönséghez. 1986-ban nyitotta meg a Pop Shop-ot, mivel az aluljárókból kezdték ellopkodni a képeit. A bolt nem hozott túl sok hasznot, mivel inkább művészeti ügyként, mint üzletként kezelte. Keith Haring a maga urbánus mitológiájával, tagja volt annak a New York-i művész társaságnak, amelynek tagjai a nyolcvanas években meghatározó szerepet töltek be a művészeti életben. Basquiathoz hasonlóan Andy Warhol barátságának sokat köszönhetett. Basquiatot és Haringet egyaránt a posztgraffiti művészek tartják a hozzáértők. A “brandesedést” ők sem kerülhették el, ami jól megfér a művészettel egy olyan világban, ahol emlékművet állítani valakinek annyi, mint jól eladható márkanevévé tenni. Basquiát és Haring figuráit ma is pólókon hordják az emberek. Barátjuk, Andy Warhol sorozatai jól példázzák ezt a vonalat, amikor ikonikus figurákat emelt át a képzőművészetbe a bulvár és a politika (Marlyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Mao Ce Tung, stb) színpadáról.

A graffiti önmegjelenítésével foglalkozó első film az 1982-ben készült *Wilde Style* (Ahearn 1982), amelyben a legjelentősebb New York-i graffitisek szerepeltek és elmondták, hogy számukra mit jelent, amit csinálnak. A galériák az 1980-as évektől beengedték falaik közé a graffitit. Felemelték a gettó firkászait, lehetőséget biztosítottak számukra, vagy lefölközték az utca legjobbjait, hogy azok új energiát vigyenek a művészetbe? Az anyagi javadalmazás és a magasabb körök elismerése csábító lehetőség volt. A graffiti közege az utca, vásznon elveszti eredeti jelentését, új kompozíciós problémák merülnek fel, a gyorsaság elveszti jelentőségét, a kontroll viszont felértékelődik. A Sidney Janis Galéria 1983-as posztgraffiti kiállítása láttán már megfogalmazódnak ezek a problémák. Az 1983-ban megjelent *Style Wars* c. film már foglalkozik azzal az ellentmondással, hogy a graffiti lázadó, szabad, utcai természete hogyan viszonyul a galériák világához. A vásznon kiállított graffiti elvesztve természetes közegét vajon nem a lényegét veszíti-e el? A galériában forgatott képkockákon megszólaló hölgy szomorúnak találta, hogy a graffiti képekre kerül a vonatok oldala helyett, mert ez így nem természetes. Hasonlóképpen látta a helyzetet az egyik kiskorú bomber is: “*Nem azért csinálom,*

¹⁹ <https://www.artnews.com/art-news/news/keith-haring-radiant-baby-auction-1234637218/>

hogy eljussak Párizsba, hanem hogy bombázzak!”. Egy másik szereplő is hasonlóan nyilatkozott a filmben: *“Graffiti bomber vagyok, nem graffiti művész”*.²⁰

A graffiti a művészeti világban pusztán stíluslemmé válik, s elveszti jelentőségét az új kontextusban. Gyakran nehezen találták meg egyéni stílusukat a vásznon a graffitisek; Fab-5-Freddy Warhol dobozokat másolt, Crash pedig úgy vélte, hogy Lichtenstein festészete hasonlít az övére, ezért kerülte a múzeumokat, hogy ne befolyásolják a képek (Renard 1986: 105). A művészeti szcena szereplői viszont semmit nem kockáztattak a graffiti beengedésével. A művészet gyakran fordul a second hand formákhoz, ha némi frissítésre van szüksége. Létrejött a posztgraffiti, a vászonra vitt “graffiti”, ami természetesen többé nem graffiti, hanem festmény. A posztgraffiti kifejezést Ganz nem ebben az eredeti 1980-as években keletkezett értelmében használja, hanem azt a tevékenységet nevezi így, ami napjainkban a nagyvárosok utcáin graffitizés címén történik. Az általa adott értelmezés a graffiti jelenség fejlődésének kései korszakát nevezi posztgraffitinek (Ganz 2008: 10). és nem a vászonra festett, galériákban kiállított graffitit. A posztgraffiti kifejezés használata napjainkban nem egyértelmű, mindkét jelentést tartalmazhatja.

A graffiti kiállítások rendszeressé váltak már az ezredfordulón és azután is. Általában kisebb galériákban, közösségi-kulturális központokban rendezték ezeket, míg nem a mérvadó intézmények, mint a londoni Tate Modern (Street art kiállítás 2008), vagy a párizsi Grand Palais (TAG kiállítás 2009), vagy a Fondation Cartier (2009) is beengedték falaik közé a graffitit. A Fondation által rendezett kiállítások általában egy-egy kulturális jelenség fejlődésének, átalakulásának bemutatását tűzte ki célként. Ilyen volt, *“Né dans la rue”* (Utcán született) kiállítás 2009-ben, amely azt a folyamatot dokumentálta, aminek során megérthető ennek a graffitinek az elterjedése. A nagy művészeti intézmények szerepvállalása a graffiti bemutatásában jelezte, hogy a megrendelőpiac is készen áll (Polyák 2010: 42). Nem minden writer ért egyet a graffiti galériák által történő anektálásával. Ezt a Sao Paolo-i pixadorok meglehetősen hevesen ki is mutatták, amikor megtámadták 2008-ban a város művészeti egyetemének diplomaosztóját, nem különben a *“Choque Cultural”* street art galériát és falait összefestették, ahogy a rajta lévő rajzokat és festményeket is. A városi gerillák akciójának emlékét Joao Weiner és Roberto Oliveira örökítették meg 2009-ben megjelent *“Pixo”* című filmjükben, amit ennek a speciális graffiti írásmódnak megismertetése és tiszteletére

²⁰ Chalfant, Henry-Silver, Tony: Style Wars 1983

készítettek.²¹ A film szereplői a Pixo-t nem tartják azonosnak a graffitivel formavilága mássága miatt.

Legjobban a kortárs Banksy példáján lehet érzékelteti azt a folyamatot, ahogy a megrendelői piac elkezdte értékelni a graffitit, vagy elegánsabb elnevezéssel a „street artot”. Banksy 2005-ben még múzeumokban festményekbe festett bele. Akcióiról így nyilatkozott: *“Ha graffitiként zárt térben is érvényesülni akarok, rájöttem, egyetlen lehetőségem, ha összefestem mások dolgait”* (Banksy 2005: 158). Pár év múlva már a házat is megvette egy gyűjtő, hogy az egyik falat - a rajta levő Banksy stencil miatt- elszállíthassa. A névtelenségét megőrző brit művész szellemes, kritikus graffitije mára ikonikussá váltak, de szerző taktikája és cselei arra irányulnak, hogy elválassa és távol tartsa a művészeti piactól graffitijeit, amelyek a pénzügyi világ paradox hatásai és a művészeti ritkaság értékük miatt így még értékesebbé váltak. 2018-ban a *“Girl With Ballon”* c. képért egy árverésen 1,2 millió eurót fizetett volna egy licitáló, majd a leütéskor a képkeretbe épített vágó szerkezet félig csíkokra vágta a képet. Azonnal hatástalanították, majd a félig feldarabolt kép 18,6 millió fontért kelt el.²² A kiállított és önmagát csíkokra vágó képe talán a legjobban fejezi ki alapállását a graffiti és az üzlet viszonyáról.

Összegzésként megállapítható, hogy a művészet és a graffiti egymáshoz kapcsolódása korántsem nevezhető egyértelműen a művészet részéről anektálásnak, mivel a folyamat ennél jóval összetettebb. A 16-19. század végéig a festményeken megjelenő falfirkák, graffitik, vagy éppen a firkálás gesztusát ábrázoló jelenetek funkciója még a képi szociális tartalom erősítésére, a valóság-hű ábrázolás bizonyítására szolgált. A karikatúrákon a graffiti felhasználása általában a társadalomkritika gúnyos, humoros kifejező eszköze volt. A koramodernitásban a falfirka az alsó néposztályok önkifejezéseként szimbóluma, amely a felhasználás, vagy alkalmazás által keletkeztetett különböző kontextusokban más-más jelentéssel bírt. A 20. században a fotóművészek által képeiken rögzített, az eredeti környezetükből kiemelt és keretezett graffitik esetében már valóban felmerül az anektálás szándéka. A fotósok által gyakran alkalmazott technikai manipulációt, az eredeti graffitiken végrehajtott változtatásokat nem menti a Picassonak tulajdonított szentencia, hogy *“Fotó nélkül nincs graffiti”*. A művészek egy része a 20. században már bizonyítottan graffitizett s ezért kevésbé tűnt problémásnak számukra a nyilvános helyeken látható graffitik művészethez csatolása. A 20. század közepétől számos

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>

²² <https://24.hu/kultura/2021/10/14/banksy-ledaralt-kep-arveres-rekord/>

művészt inspiráltak a graffitik úgy is, hogy olyan munkák tárgyává tették, amely a festészet művészeti problémáját tematizálta. Az amerikai graffiti mozgalom az 1970-es években egy szubkultúraként megszilárduló, de különböző kulturális szférákban helyét kereső jelenség, amelynek „elfogadottsága a hozzá kapcsolódó hip-hoppal együtt a képzőművészeti szcéna és a kibontakozóban lévő kultúripar kölcsönhatásában teremtődik meg” (Polyák 2010: 43). A galériák kinyújtották kezüket az utca felé, s graffitisek válogatott részét bevonták a saját köreikbe, megajándékozva őket a “művész” névvel. A graffiti utcai helyéről, teréből kiemelve akár képként, akár fotóként bekeretezve megváltozik és átalakul az a tartalom és a forma is, ami az eredeti környezetéhez kötődött. A graffiti vásznon, fotón vagy akár a virtuális online térben nem graffiti többé, hanem festmény, vagy graffitit ábrázoló kép.

Irodalom

Baird, J. A. - Taylor, C. (2016): Ancient graffiti. In Ross, J. I. (eds.): *Routledge handbook of graffiti and street art*. London: Routledge, 17-26.

Banksy (2005): *Wall and Piece*, London: Century.

Bignami, Silvia (2013): A köztéri művészet. In Negri, Antonello (szerk.): *Festők társasága*. Budapest: Holnap kiadó, 214-241.

Brassai (1956-1957): *Photos of graffiti scratchings on house facades in Paris were shown at MoMA, N.Y. 1956-57*.

Brassai (1968): *Beszélgetések Picassoval*. Budapest: Corvina Könyvkiadó.

Brassai (1993): *Graffiti*. Paris: Flammarion.

Briganti, Giuliano - Trezzani, Ludovica - Laureati, Laura (1983): *I Bamboccianti Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento Italian*. Roma: Ugo Bozzi Editore.

Chalfant, Henry-Silver, Tony: *Style Wars* 1983.

Erdősi, Anikó (2005): *Jean-Michel Basquiat a Brooklyn Múzeumban*. Art magazin (3): 3.

Ganz, Nicholas (2008): *Graffiti World: Street Art from Five Continents*. London: Thames & Hudson.

Garucci, Raphael (1856): *Graffiti de Pompéi: Inscriptions et gravures tracées au stylet*. Paris: Benjamin Duprat.

- Gonda, Zsuzsa (2005): *Kép a képben. Művész és közönség öt évszázad grafikusművészetében Burgkmairtól. Picassóig.* Budapest: Szépművészeti Múzeum.
- Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard (1845): *Cent Proverbes.* Paris: H. Fournier Éditeur.
- Grasskamp, Walter (1986): A kézírás árulkodó (Címszavak egy graffiti-esztétikához). In Kovács, Á. (szerk.): *Budapesti falfirkák.* Budapest: Műcsarnok - Országos Közművelődési Központ, 91-103.
- György, Péter (2003): A mongolok titkos története. In Havasréti, J. - K. Horváth, Zs. (szerk.): *Avantgárd: underground: alternatív.* Budapest - Pécs: Artpool Művészetkutató Központ - PTE Kommunikációs Tanszék, 11-22.
- Johnson, Samuel (1729): *Hurlotrumbo...* London: T. Wotton and J. Shuckburgh.
- Kovács Ákos (1986): *Budapesti falfirkák.* A Műcsarnok és az Országos Közművelődési Központ közös kiállítása és kiadása.
- Mattanza, Alessandra (2018): *Street Art. Híres művészek beszélnek vízióikról.* Budapest: Gabo Könyvkiadó.
- Negri, Antonello (2013): *Festők társasága.* Budapest: Holnap kiadó.
- Paksi Endre interjúja Julia Gruennel, a Keith Haring Alapítvány igazgatójával (2008). *Balkon* 2008(10): 27-29.
- Polyák, Levente (2010): Az utca felértékelődése. *Balkon* 2010(1): 42-43.
- Renard, Delphine (1986): Graffiti-írók, graffiti - művészek. In Kovács, Á. (szerk.): *Budapesti falfirkák.* Budapest: Műcsarnok - Országos Közművelődési Központ, 104-111.
- Rossi, Marco (2013): A modern művész képzése. In Negri, A. (szerk.): *Festők társasága.* Budapest: Holnap Kiadó, 33-58.
- Stahl, Johannes (2009): *Street art.* Potsdam: HF Ullmann.
- Vámos, Éva (2000): Majdnem mágia. Brassairól beszélget Alain Sayaggal a Magyarországon megrendezett kiállítás kapcsán. *Balkon*, 2000(12): 42-45.
- Wolfe, Tom (1984): *Festett malaszt.* Budapest: Európa Kiadó.