

SZILÁGYI ORSOLYA

MI A NEVED?

Identitáskeresés a kolozsvári graffitikultúrában

A szó és az írott nyelv legkésőbb az 1970-es évek elején, a konceptuális művészettel legitimálta magát művészi formaként a nyugati művészetben. Ezzel szinte egy időben született meg a mai értelemben vett graffiti, melynek alapanyaga a szó, mindenekelőtt az alkotó neve lett. Bár a graffitik a legkevésbé sem tűnnek konceptuálisnak, értelmezésük során nem tekinthetünk el attól a jelenségtől, amit megtestesítenek. Tanulmányomban azt a gyakran felbukkanó, de alaposabban ki nem fejtett állítást vizsgálom meg közelebbről a kolozsvári graffitik segítségével, mely szerint a művésznevet megjelenítő graffiti lényegében önarckép. Ennek keretén belül igyekszem a kolozsvári graffitikultúrát egy a nemzetközi művészettörténetben meghonosodó, ám a hazai gyakorlatban teljességgel hiányzó szempontból elemezni.

A graffiti legelemibb formája a tag („címke”),¹ a writer (ál)nevének stilizált formája, a szignója. Mivel gyorsnak és könnyen reprodukálhatónak kell lennie, hogy minél több felületre minél rövidebb idő alatt felkerülhessen, eszköztára a minimálisra korlátozott, egyetlen szín, lehetőleg egyetlen vonal, minél kevesebb szótag. Az aláírás aktusát reprodukáló tag szolgál vizuális kiindulópontként a bonyolultabb formák számára is. A throw-up (körvonallal gyorsan felrajzolt, egy színnel kitöltött betűk) felnagyítja a betűformát, szétválasztja körvonallal és kitöltő színre, s bár a színek száma még mindig minimális, megnyílik az út az összetett kompozíciójú piece-ek felé. A piece mindig egy szóból (a writer nevéből vagy egy absztrakt fogalomból) indul ki, amiből komplex struktúrát te-



**A graffiti olyan
önarckép, amely
semmilyen módon nem
utal az alkotó testére.**

remt, igen gyakran a szó olvashatóságának rovására. A graffiti csúcsteljesítményeként számon tartott piece színskálája, formagazdagsága, a betűtípusok elmélyült elemzése, a háttérhasználat mind arra utal, hogy a graffiti hagyományos erényei, a gyorsaság és a reprodukálhatóság itt háttérbe szorulnak. Előtérbe lép a technika és a stílus, mely utóbbinak a graffitikultúrán belül átfogó jelentése van.

Az egyéni kifejezésmódon és a művészi formanyelven túl a graffiti stílusa egybefogja a művész mesterségbeli tudását, viszonyát a műfaj hagyományaihoz és szabályaihoz, helyét a graffitiközösségen belül. Lisa Gottlieb nem kevesebbet állít *Graffiti Art Styles* című, a graffitiművészet stílusait átfogóan elemző könyvében, mint hogy a stílus egy graffiti esetében maga a jelentés. Gottlieb egyedülálló vállalkozásában egy olyan rendszer, illetve munkamódszer kidolgozását tűzi ki célul, melynek segítségével a graffitik a normatív művészettörténet számára is áttekinthetőek lesznek.

Kiindulópontul a művészettörténetírás egyik klasszikus modelljét, Erwin Panofsky háromlépcsős ikonológiai elemzését használja. Az elsődlegesen a reneszánsz művészetre kifejlesztett módszer első két szintjét tükrözi vissza Gottlieb a graffitik absztrakt világának tanulmányozásakor. Az elsődleges vagy természetes képtárgyat (preikonografikus szint), vagyis a vonalstruktúrákból, színekből és tömegekből megalkotott, beazonosítandó motívumokat itt a betűk formája képezi. A másodlagos vagy konvencionális képtárgy (ikonográfiai leírás) szintjén Gottlieb két aspektust különít el: 1) a betűk egy szót formáznak, ebben az értelemben a kép tárgya a writer személyazonossága; 2) a betűformák és motívumok együttese olyan jelentést hordoz, amely az alkotó személyazonosságán túl egy adott stílusra utal („iconic style”), a graffitiművészetben pedig ez a stílus maga a jelentéshordozó.² Az ikonográfia képi nyelve nem szorítkozik a reneszánsz művekre, a graffiti ugyanúgy az ikonográfia képanyelvére alapozva kommunikálja a maga motívumait. A graffiti sajátos nyelvezete kifejezésmódjában tér el a megszokottól: míg a korábbi századok festészete szimbolikus tárgyakat használ, amikor sajátos témákat és fogalmakat akar kifejezni, a graffiti – nyelvezetéből adódóan – szimbolikus kifejezőeszközökkel éri el a célját.³

Vizsgáljuk meg közelebbről Gottlieb a graffiti tárgyára vonatkozó megállapítását, miszerint ez az alkotó identitása lenne, más szavakkal a graffiti úgy is értelmezhető mint önábrázolás. Egy graffiti lényegében önarckép, fogalmaz egy helyütt,⁴ a tag ugyanis éppúgy beazonosítja a writer személyét, mint a hagyományos portréfestészet az ábrázolás alanyát. Ezen megállapítással egy korábbi hagyományhoz kapcsolódik. Normann Mailer 1973-as, a graffiti bibliájának kikiáltott és sokat hivatkozott esszéjének címe, *The Faith of Graffiti* már tematizálja ezt a gondolatot: „The name is the faith of graffiti”⁵ – ez lehetne kinyilatkozásszerű összefoglalója Mailer a New York-i graffiti kezdeteit és jelentőségét kutató írásának.

A graffiti olyan önarckép, amely semmilyen módon nem utal az alkotó testére. A test fizikai manifesztációjának hiánya csupán látszólagos ellentmondás, hiszen a portré nem csupán a külső, látható jegyekhez való hűségen alapul. A látvány megörökítése sohasem lesz azonos az eredetijével, ezért a portréalkotó szándéka mindig egy lényeginek ítélt belső tartalom tárgyiasítása. Az utóbbi száz év művészetében a művész teste igen jelentős szerepet kapott, a legváltozatosabb formákban és műfajokban bukkant fel, a hagyományos portréfestészet határait újírta, eljutva a test, az arc, az én totális megsemmisítéséig. Ebben a folyamatban az egyik szélsőséget épp a graffitiművészet valósította meg.

Ezek a portrék már nem értelmezhetők a portré hagyományos interpretációs keretein belül. A graffitiművészek a portretizált testből, a fiziognómiából semmire nincs szüksége, csak a megnevezés érdekli. Ezt tekinthetjük akár a portréfestészet végső határának, hiszen ennél kisebb referencialitás esetén kérdésessé válna a mű-

faji behatárolás. A graffiti semmilyen módon nem utal a modell testére, nincs szó stilizálásról, sem a felismerhetetlenségig torzított, dekonstruált testről. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a graffitik motívumkészlete teljesen nélkülözné a figurális elemeket. Hagyományosan a graffiti ábrázoló elemei képregényfigurákból és karikatúrákból indulnak ki, az utcai életből merítik témájukat, és előnyben részesítik a portré műfaját, legyen szó a csapattagok portréjáról vagy önportréről. Az emlékezés, az emlékműállítás fontos mozzanata a graffitikultúrának; barátok, rokonok és elsősorban példaképek, mentorok gyakran szereplői a képeknek.

Az önábrázolás hagyományos módon az exhibicionizmussal, önmagunk megörökítésének vágyával, a hiúsággal fonódik egybe. A graffiti munkamódszere egy látszólag ezzel ellentétes alaphelyzet kialakulását eredményezi, hiszen az írott szöveg mint a vizuális művészet egyik formája a rejtőzés egyik formája is. A szavak azonban, különösen a nyilvános helyekre felírtak, igen alkalmasak identitásunk és meggyőződésünk közlésére. A graffitizó által választott név mindig több, mint a leleplezés félelméből felvett álnév: egyszerre *nom de plum* és *nom de guerre*,⁶ a képregényhős köpenye, az identitásteremtés heroikus mozzanata.

Kolozsvár későn, az 1990-es években csatlakozott a graffitimozgalomhoz, hasonlóan a volt kommunista blokk más országaiban lejátszódó térnyeréshez. Elsősorban tagekre és throw-upokra koncentráló kultúra, a komplex formák és figurális ábrázolások háttérbe szorulnak, ami egyet jelent a névre alapozott művek dominanciájával. Identitáskeresésükben számtalan elgondolást és koncepciót tükröznek, egy belvárosi murál pedig a legtokéletesebb illusztrációja lehetne a graffitit mint önarcképet tételező elméletnek.

A 4DZ Crew különféle tagekre specializálódott, és mindenekelőtt saját stílusának variálásával foglalkozik. A csapat munkáit a rendkívül kiegyensúlyozott komponálásmód jellemzi. A betűformák általában teljesen laposak, de kiugranak a felületről, a betűudvarok kicsik, a betűk kitöltésénél visszatérő díszítőelem a kettős csík. Általában a művek az amerikai klasszikus graffiti formavilágát idézik. Kísérleteznek a három karakter elhelyezési módjával is, néha szélsőségesen megnövelik a negatív tereket, vagy három különböző felületre szórják fel, például a Republica mozi főhomlokzati pilléreinek oldallapjaira. A lendületes és expresszív kalligráfia elsősorban DWOR tag-jeit jellemzi. A Gyár utcai aluljáró falain látható tagje egy sor olyan megoldást használ, amely már túllép a tag műfaji keretein: kalligrafikus díszítőelemek, árnyékolás, nyílmutívum, és érdemes megfigyelni az egyéni betűtípus formálására irányuló szándékot.

A 4DZ Crew tagjaihoz hasonlóan SIN-t is elsősorban a tagek érdeklik. Throw-upjainak jellegzetes díszítőmegoldása a körvonalak megtöbbszörözése és kilazítása. Minimalizmus jellemzi MPS buborék stílusú, udvar nélküli betűit is.

Bár tagje minimalista, piece-eiben rendkívüli kísérletező kedvet mutat SMOT, a humoros megoldásoktól (egy betű felcserélése egy egysejtűvel) a dekonstruktív ötletekig sok mindent kipróbál. Szögletes betűihez gyakran választ felhőszerű hátteret, a betűk kitöltésénél a geometrikus mintákat részesíti előnyben. A kitöltés következetes egy piece-en belül, bár kromatikailag eltéréseket mutathat.

A graffiti egyik legkedveltebb motívumának, a nyílnak sajátos interpretálását találjuk NAB munkáiban. A térbe csavart betűszárak nyilakká alakulnak, és a kompozíció középpontja felé gravitálnak, vagy épp a centrifugális erőktől kifelé tartanak. A mozgalmasságot komplementer színű díszítőnyilakkal hangsúlyozza, melyek rácsavarodnak a betűkre, illetve széttörik őket. Ugyanezt a dinamikus, mozgást érzékeltező kompozíciót nyílmutívum nélkül építi fel a R.E.N.S. Crew közös alkotásában. A betűket alkotóelemekre töri szét, és egy gravitációs középpont köré újraépíti őket – az olvashatóság rovására.

A graffiti mint önábrázolás példaértékű műve a 2005-ben készült Graff Zoo, KERO, KGES, ZW és STICK közös munkája Kolozsvár belvárosában, az Akadémiai Könyvtár falán. Ezen a graffitin talán közvetlenebbül vehetők szemügyre az eddigi kérdések tétjei. Műfajilag a Graff Zoo egy production, vagyis több művész piece-eit egyesíti egy közös háttér segítségével. A háttér általában csupán az egyesítést hivatott megoldani, a Graff Zoo esetében viszont a kompozíció szerves részévé válik. Alapötlete a fordított világ, egy olyan állatkert, ahol a ketrecekbe zárt graffitizőket sétálgató állatok szemlélik. Amiért teoretikus szempontból példaértékűnek neveztem ezt a művet: a Graff Zoo tálcán kínálja fel a név mint önarckép elméletét, hiszen a képen nem személyeket látunk elkülönítve, hanem a művészek piece-ként megjelenő nevét, hol barlangba, hol szűkös ketrecekbe, hol szigetre zárva. Mind a négy piece olvasható, háromdimenziós, igen mozgalmas betűformákból kialakított, színskálájában két színt és annak árnyalatait használja, minimális negatív térrel és gyakori átfedésekkel. A háromdimenziós stílusnak köszönhetően a piece-ek jól kitöltik a rendelkezésükre álló különböző minőségű tereket, illetve interakcióba léphetnek velük, amikor kitörnek a barlangból, vagy szétfeszítik a rácsokat. A nevek ketrecekbe zárása egyszerre szimbolikus és szatirikus, mivel a betűkonstrukciók zoomorfizáltak, STICK nyíllá alakuló betűszárait a vízbe lógatja, KGES kilép a barlangjából. A háttér egyenértékű a piece-ekkel, egységesíti a kompozíciót, és hasonló humoros megoldásokat vonultat fel.

A festészet történetében gyakran találkozunk olyan figurákkal, melyek a nézőt mintegy bevezetik a képbe, pillantásukkal, testtartásukkal a néző pillantását vezetik, és ezzel segítik a mű befogadását. Az útbaigazító pozíciójába helyezett szereplőt már Alberti is tanácsosnak véli beiktatni a műbe: „Helyesnek tartom továbbá, ha van valaki a történetben, aki figyelmeztet, és felhívja a figyelmünket arra, amit benne véghezvisznek, vagy kezével hív a látvány megtekintésére, vagy haragos arckifejezéssel és sötét tekintettel fenyeget, hogy ne menjünk a közelébe, vagy felhívja a figyelmet valamely veszélyre, esetleg csodálatos dologra, vagy arra hív, hogy sírjunk vagy ne vessünk vele együtt.”⁷ A Graff Zoo esetében parodisztikusan egy ló és lufikat vivő kicsinye tölti be ezt a szerepet, amint a jegyirodánál – elhelyezésük is követi a klasszikus példát, jobbról az első alakpár – beszélnek a mesterséges természeti tájba. A barlangot, fákat, bokrokat, kis szigetet összekötő útrendszert távoli tájak állatai népesítik be, zsiráf, medve, marabu, részeg víziló vagy épp egy fényképező majom. A látogatók figyelmét azonban szinte alig kötik le az állatkert látványosságai, a marabu és a medve festékszóró flakonokat vizsgálgat, a víziló részegen elnyúlva fekszik a földön, egyedül a fényképező majom viselkedne az elvárásoknak megfelelően, ha nem ülne az arcán torz vigyor. A gúnyosan fintorgó majom egy másik Alberti-féle figura a képben, egy kommentátor, aki a kép valódi témájára hívja fel a figyelmet: a taghez (illetve a művész nevére alapozott komplexebb graffitiműfajokhoz) mint önábrázoláshoz való ironikus viszonyulásra.

Amikor a graffitiművész kiválasztja a stílust, mely meghatározza a mű formavilágát és kifejezőeszközeit, csatlakozik bizonyos hagyományhoz, mely pozicionálja őt a graffitiközösségen belül. Az önazonosság meghatározása itt egy szűk emberi közösséghez való kötődésként írható le, legyen az baráti vagy alkotói közösség. Ugyanakkor a saját, autentikus személyiség megalkotása, az egyszeri és megismételhetetlen identitás kifejezésének romantikus vágya is szerephez jut. A Graff Zoo ironikusan tekint a romantikus identitáskeresésre, narcizmus és heroizmus helyett inkább egy játékos, szerepeit szabadon váltogató én-kép megalkotására törekszik. Innovatív gondolkodásmódja túllép a hagyományos graffiti felfogásán, a névjegyet megszállottan sokszorozó ideálon. Amit ennek helyébe léptet, az a kép öntörvénye, saját belső világa.

■ JEGYZETEK

1. A graffitikultúra műfajainak és fogalmainak visszaadására nem kínálkozik egységes és koherens magyar terminológia, egyetlen magyar nyelvű tanulmányuk sem sikerült eddig megkerülnie az angol fogalmakat és kifejezéseket. Mivel a fordítási kísérletek izoláltak maradtak, tanulmányomban az angol terminológiát használom.
2. Lisa Gottlieb: Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2008. 43–44.
3. Uo. 46–47.
4. Uo. 45.
5. Norman Mailer – Jon Naar: The Faith of Graffiti. HarperCollins Publishers, New York, 2009. 9.
6. Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art. (Ed. Ethel Seno) Taschen, Köln, 2010. 130.
7. Leon Battista Alberti: A festészetről. (Ford. Hajnóczi Gábor) Balassi Kiadó, Bp., 1977. 121.

■ IRODALOM

- Ganz, Nicholas: Graffiti. Öt kontinens utcaművészete. Cartaphilus, 2008.
- Gottlieb, Lisa: Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2008.
- Grody, Steve: Graffiti L.A.: Street Styles and Art. Abrams, New York, 2007.
- Mailer, Norman – Naar, Jon: The Faith of Graffiti. HarperCollins Publishers, New York, 2009.
- Revníc, Florin Alexandru: Cluj-Napoca, Street Art, Graffiti. Irregular, 2010.
- Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art. (Ed. Seno, Ethel) Taschen, Köln, 2010.

