

Hatalmi játszma a falakon, avagy az utcai művészet „alkímiája”¹

Power relations on the walls – the „alchemy” of street art

JÓVÉR VANDA

JÓVÉR Vanda: PhD hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Társadalom- és Gazdaságföldrajzi Tanszék; 1117 Budapest, Pázmány Péter sétány 1/c; vanda.jover@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6668-6082>

KULCSSZAVAK: utcai művészet; várospolitika; tértermelés

ABSZTRAKT: Az utcai művészet fél évszázadra visszatekintő története során a kezdeti deviáns megbélyegzéstől napjainkra a „kapós” városok elengedhetetlen kellékévé vált. A street art a graffitivel az 1970-es évek New Yorkjából indult útnak, majd lett a világ számos nagyvárosában a tudatos tértermelő gyakorlat hatékony eszköze. E tendenciák eredményeként került az utcai művészet vizsgálata egyes tudományterületek – például városkutatás, kulturális tanulmányok, művészettörténet, szociológia, pszichológia, kriminológia, valamint a kritikai megközelítésű földrajztudomány – területi vizsgálatainak spektrumába. Noha a téma hazánkban egyelőre kevésbé kutatott, a nemzetközi folyóiratok hasábjain számos street arttal foglalkozó tanulmány jelent meg az ezredfordulót követően, s részben már előtte is.

Az eltérő nézőpontokból közelítő vizsgálatok zöme az utcai művészetet – mindekelőtt Henri Lefebvre, Edward Soja és David Harvey munkássága nyomán – a városi tér termelését, észlelését és használatát leíró társadalomelméletek kontextusába illeszti. Az utcai művészetet a („kreatív”) városi ellenállás egy formájának tartó vélekedések teljesség igénye nélküli felsorakoztatását követően célozom, hogy a nemzetközi szakirodalom alapján árnyaltabb képet nyújtsak a kezdetektől kriminalizált graffiti tevékenységéről. Nem vitatom azt az általános vélekedést, miszerint nem minden esetben beszélhetünk átgondolt tiltakozásról. A továbbiakban szemléltetem, hogy miként vált a „jó” street art a tudatos hatalmi térformálás jövedelmező eszközeinek egyikévé, majd kitérek az utcai művészet azon formáira, melyek mindmáig hűek maradtak a tevékenység ellenálláshoz kötődő gyökereihez.

Vanda JÓVÉR: PhD student, Department of Social and Economic Geography, Eötvös Loránd University; Pázmány Péter sétány 1/c, H-1117 Budapest, Hungary; vanda.jover@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-6668-6082>

KEYWORDS: street art; urban policy; place-making

ABSTRACT: Labelled as deviant at first, street art has become an indispensable phenomenon of trendy cities over its half a century history. Originating in graffiti of New York in the 1970's, street art was associated with the discourse of fear and chaos by the media and the government. Law enforcement applied zero tolerance against graffiti writers to symbolically secure the power of local authorities.

Nowadays, different forms of high street art have become effective tools of deliberate place-making in large cities around the world. Today 'good' urban art belongs to the canon of fine arts, and means more profit for property owners in gentrified neighbourhoods. At the same time, 'bad' street art is still a crime and there is no 'proper' place for it within the city. Due to these trends,



several disciplines – including urban studies, cultural studies, art history, sociology, psychology, criminology and critical geography – have turned to the study of street art in their research agenda. While in Hungary research on street art has been limited, a number of studies have been published on the topic in international scientific journals since the 2000’s. Most of the above mentioned researches analyze street art in the context of social theories, describing the production, the perception and the usage of the urban spaces based on the concepts of Henri Lefebvre, Edward Soja and David Harvey.

This paper aims to provide a succinct summary of the literature that radically transformed relations between street art and power. The paper does not aim to present a synthesizing history of street art, nor the variety of its forms. It does not clarify the relationship between street art and graffiti. Neither does it clarify whether street art is the collecting definition of art forms on the streets or graffiti can be called as art. It discusses views on the city as a representation of power and as space of resistance, and presents the historical background and the changing role of street art – including graffiti and sticker art – in place-making. The analysis reveals the way an illegal, criminal activity has become a tool in urban policy, losing its original functions of spaces of resistance against commodification.

Bevezetés

Az utóbbi évtizedekben a „kreatív” utcai tiltakozás különböző formái egyes városok, városrészek elválaszthatatlan részévé váltak. A városban közlekedve más-más méretű, színű és mintájú graffitikbe, tagekbe (címkékbe), frappáns üzeneteket megfogalmazó stickerekbe (matricákba) ütközhetünk középületeken, utcátáblákon, konténereken vagy akár a közösségi közlekedés járművein. Városok szövetén belüli elterjedésük gyakran mutat hasonlóságot: külvárosi területeken, *rossz hírű* környékeken nagy valószínűséggel bukkan a járókelő a kommunikáció e formáira. Nem mellékes viszont, hogy a legtöbb városi felületen ily módon nyomot hagyni illegális, bizonyos esetekben büntetést vonhat maga után. Ahogyan az alkotás (egyes vélemények szerint inkább rombolás) iránti vágy utcai megnyilvánulásának megítélése eltérő, sőt egyenesen megosztó lehet, úgy számtalan indíttatás állhat annak a háttérben is, ha az ember mások számára is látható nyomot akar hagyni a városban. Legyen szó akár épületek falait beborító festményekről, akár közlekedési táblákat, lámpaoszlopokat, utcabútorokat ellepő matricákról, a street art (utcai művészet) globális városi jelenséggé nőtte ki magát.

Az utóbbi években e tendenciák eredményeként került az utcai művészet vizsgálata egyes tudományterületek (például a városkutatások, kulturális tanulmányok, művészettörténet, szociológia, pszichológia, kriminológia, valamint a kritikai megközelítésű földrajztudomány) területi kutatásainak spektrumába. Néhány fontos hazai munka (például Antus 2007; Bucs 2011; Hárdi 2015; Szilágyi 2011) említhető ugyan a témában, de az utcai művészet elsősorban a nemzetközi tudomány berkeiben vált kutatottá. Tanulmányom célja az 1970-es évektől kibontakozó graffitit – tágabb értelemben street artot – övező nemzetközi akadémiai diskurzus bemutatása a hatalom és az ellenállás kontextusában. Az utcai művészetet a („kreatív”) városi ellenállás egy formájának tartó vélekedések teljesség igénye nélküli felsorakoztatását követően, a tanulmány árnyaltabb képet nyújt a

kezdetektől kriminalizált graffiti tevékenységéről. Nem vitatja azt az általános vélekedést, miszerint nem minden esetben beszélhetünk átgondolt tiltakozásról. A továbbiakban szemlélteti, hogyan vált a „jó” street art a tudatos hatalmi térformálás jövedelmező eszközeinek egyikévé, majd kitér az utcai művészet azon formáira, melyek mindmáig hűek maradtak a tevékenység ellenálláshoz kötődő gyökereihez. Jelen tanulmánynak nem célja az utcai művészet szintetizáló, történeti bemutatása, sem a street art egyes formáinak fogalmi ismertetése, vagy a vitatott street art-graffiti rész-egész viszonyának tisztázása.

A város mint a hatalmi reprezentáció és az ellenállás tere

Az utóbbi években a kreatív tiltakozás és a városi ellenállás más formái is egyre gyakoribbá váltak. Nem kell messzire mennünk a sorozatos, hatalmas tömeget megmozgató tüntetések példáiért, hiszen a szemünk előtt zajlanak. Joseph Stiglitz (2012) szerint az elmúlt évek tiltakozáshullámainak volumene az 1848-as, illetve az 1968-as évek eseményeihez hasonlítható. Hogy van-e kézzelfogható összefüggés az egymástól távol eső városokban zajló tiltakozások között, nehéz volna biztosan állítani. (Érdeemes viszont elgondolkodni a közösségi média szerepén a városi tiltakozások mérete és gyakorisága kapcsán.)

Lebuhn (2014, 477.) vélekedése szerint a világ különböző pontjain formálódó társadalmi ellenállás okozói egyértelműen a „neoliberalizáció stratégiái, mindenekelőtt pedig az utóbbi évek brutális megszorításai”, amelyek más-más formában megnyilvánuló tiltakozásokra ösztönzik a társadalom érintett csoportjait. Ebben a tanulmányban a kreatív jelző használata az ellenállás kapcsán részben a tiltakozás szóban forgó formáinak „erőszak- nélküliségére” (*nonviolent resistance*) utal. Azok nézeteivel értek egyet (lásd például Zawawi et al. 2012), akik a passzív rezisztenciához rokonítják az utcai művészet egyes formáit (noha a kiváltott hatalmi reakciók gyakran nem mondhatók békésnek). Zieleniec (2016), aki tanulmányában a lefebvre-i (1974) térkonceptiót alapul véve értelmezi a graffitikészítést, egyenesen politikai kreativitásról, a városi tér *újraalkotásáról*, újraalkotásának igényéről ír.

De Certeau (1984) a hatalmi térfelosztás stratégiái ellen ható hétköznapi taktikákról megfogalmazott gondolatai szerint a cselekvő képes „fabrikáló kreativitásával” a központi ellenőrzés mechanizmusán lazítani. Sajátos fogalomhasználatával különbséget tesz a teret ellenőrzők stratégiái és az ellenőrzés alá vontak taktikái között. A taktika célja a lehető leghatékonyabb hatáskeltés a rajta kívül állók által írt szabályrendszerű közegben (lásd erről bővebben Berger 2008). Az utcai művészet bizonyos formái megfeleltethetők de Certeau „kreatív taktikáinak”, ahol a kreatív jelző maga a tiltakozás cselekedetének művészetéhez, irodalomhoz, filmhez, zenéhez köthető kreatív, alkotó mivoltát, itt ezek közül is elsősorban a vizuális érzékünkre ható minőségét jelenti (Hawkins 2015, 253.).

A kritikai földrajzosok által a hatalomgyakorlás kulcsfontosságú eszközeinek tekintett terek lehetőséget adnak arra, hogy bizonyos társadalmi csoportok véleményt nyilvánítsanak az őket irányító rendszerrel szemben. A politika számára is fontos jelentéstartalommal bíró közterek megtöltése nemtetszéssel főként a városi tereket érinti. A városok hosszú ideje a „hatalom és az uralkodás szimbolikus reprezentációiként szolgálnak” (Lebuhn 2014, 480.), legyen szó akár évszázadok óta büszkén álló várakról, parlamentekről, felhőkarcolókról, vagy letűnt korok dicső uralkodóiról, politikusairól szisztematikusan elnevezett közterekről, szobrokról, melyek emlékezetünk formálásának tudatosan használt eszközei.

A köztér jelentésébe a XVII. századtól, a modern államjogi keretek megteremtésével párhuzamosan fokozatosan beleivódott a kontroll jelenléte: a hatalom politikai céljainak megvalósítására, valamint marketing célokra hasznosítja a köztéri felületeket (Bernardoni 2013). A lakosság erre adott válaszaiként bizonyos közterek a hatalommal szembeni kritikus diskurzus tereivé (Lebuhn 2014). A városi köztér azok számára is csatornát kínál(hat) a politikai kommunikációhoz, akik kívül esnek a döntéshozáshoz közeli elit társadalmi rétegen, s ezáltal korlátozott a hozzáférésük a köztér „legális” formálásához, valamint használatához. A kommunikáció viszont nem állandó és nem egyenlő intenzitású a város különböző közterein. Vannak felületek, melyek a hatalom számára kiemelkedő fontossággal, szimbolikus jelentéssel bírnak. A kapitalizmus absztrakt terének analógiájára (Lefebvre 1974), Bernardoni (2013) szerint a város stratégiai szempontból fontos köztereinek értéke szorosan kötődik a csereértékhez. Ha a felületen nyomot hagyó egyén adott esetben egy stratégiai jelentőségű, állami kézben lévő, döntéshozáshoz vagy közfeladat ellátásához kapcsolódó épületet választ célpontjául, bizonyos értelemben véve használati jogot szerez egy olyan térhez, melynek csereértéke (köztér mivoltának ellenére) egyes tőkeformák szűkében számára megfizethetetlen. A hatalom szempontjából fontos terek a városi ellenállás taktikáiban is jelentőséggel bírnak. Ahogyan Cresswell (1996) fogalmaz: a tér és a hely eszközként szolgálnak a normatív világ felosztására, de alkalmat teremtenek ennek a normatív világnak a megkérdőjelezésére is.

A kreatív tiltakozás sok esetben nem pusztán egyéni, személyes vélemény kinyilvánítása, hanem széles tömegeket érintő, a hatalom által kikényszerített változásra adott válasz. A legszemléletesebb példák erre Banksy² Izrael és Palesztina közötti falra felvitt művei,³ amelyekkel megkérdőjelezi a fal tekintélyét és kérdőre vonja az azt létrehozó államot (Akın, Kıpçak 2016). Isin szerint (2009) ez a döntéshozói cselekvésre adott válaszreakció teszi a szubjektumot polgárrá. A vizuális formában kifejezett ellenreakció a köztereken felveszi a harcot a köztér politika által formált szimbólumrendszerével, amiben a megszerezhető hatalom mértéke szempontjából a helyválasztás kulcsfontosságú. A tiltakozásra lehetőséget adó tér Edward Soja (1996) – részben Lefebvre 1974-es „*La production de l'espace*” (Tértermelés) című munkáját továbbgondoló – elmélete alapján a har-

madik (Lefebvre-nél megélt) tér, mely az elsővel és a másodikkal ellentétben kívül esik a döntéshozók hatókörén (lásd erről bővebben Berger 2016; Berki 2015).

A véleménynyilvánítással az egyén jogot formál a köztér használatára, amelyre gyakran nem, vagy csak korlátozottan, feltételekhez kötve adódik lehetősége. A városi térhasználathoz való hozzáférés egyenlőtlensége elsősorban olyan folyamatok és intézkedések kapcsán mutatkozik meg, mint a közterek használatának korlátozása, bizonyos marginalizált csoportok – mint például a hajléktalanok, szexuális és nemi kisebbségek, fogyatékkal élők – kirekesztése, vagy az eredetileg ott lakók dzsentrifikáció miatti kiszorulása. Ezekkel a folyamatokkal a lakosságnak időről időre szembe kell néznie. Az egyenlőség iránti igény (legyen az akár a város használatához való jog egyenlősége iránti igény) magán a városon keresztül jut kifejezésre. Ez Harvey (2008) Lefebvre 1968-as „*Le droit à la ville*” koncepciójára rímelő *'Right to the City'* (városhoz való jog) című munkáját továbbgondolva, a *Right through the City* (város általi jog) elnevezést kapta Nicholls és Vermeulen (2012) bevándorlók jogszerzésének városhoz kötődő dimenzióiról írt tanulmányában. A városon „keresztül” történő politikai jogformálás legtöbbször nemcsak a városi problémákra szorítkozik, hiszen a nagyobb léptékű, regionális vagy akár globális jelentőséggel bíró konfliktusokra adott társadalmi reakció is a városi térre koncentrálódik.

A graffiti mint „veszélyes társadalmi kórság”⁴

A szó szerint értelmezett városon keresztüli vizuális tiltakozás története az 1970-es évek New Yorkjában kezdődött. A graffiti köztudatba kerülésének első említésre méltó mozzanata a Manhattan szerte felbukkanó TAKI 183 feliratok megjelenése volt. Miután a Times publikált egy írást a 183. utcában lakó, feltehetően görög származású kölyök tevékenységéről, nagyvárosok végeláthatatlan sora esett a *writerek* áldozatául. A hatalom és a média reakciója kezdettől fogva a zűrzavar és félelem diskurzusába illesztette a graffitit. Már az 1970-es évek sajtója hasonlóan vélekedett, mint napjaink uralkodó közvéleménye, vagyis hogy a graffiti „mocskos, ocsmányság, rendellenesség és örültség”, de mindenekeelőtt nem odaillő, idegen, „valami, ami rossz helyen van vagy rossz időben” (Cresswell 1992, 330, 332).

John Lindsay, a csödközeli New York akkori polgármestere, politikai programjában kiemelt prioritásként kezelte a graffiti elleni küzdelmet. Az 1972-es évben 10 millió dollárt szánt a felületek tisztítására a költségvetésből és mintegy 1 500 embert juttatott rács mögé rongálás vádjával. Cresswell (1992) szerint a polgármester elsősorban nem az épületállomány fizikai állapota miatt aggódott, sokkal inkább az aggasztotta, hogy New York a hatalom és a rend szimbólumaként meggyengül. A magán- vagy köztulajdonban lévő ingatlanok falainak „elcsúfítása”, még ha időlegesen is, de képes megkérdőjelezni a mindennapok észleléseit és cselekvéseit átszövő, látszólag szilárd térbeli-társadalmi normákat. Az

évtized sajtócikkei nyomán a graffiti fogalma elválaszthatatlanul összefonódott a gettó, a rossz környék, a züllöttség és a barbárság diskurzusával (Cresswell 1992).

Természetesen nem New York volt az egyetlen város, ahol a városvezetés az ehhez hasonló rendbontások látványos kriminalizálása mellett döntött. Az 1980-as években, főként James Q. Wilson és George Kelling 1982-ben publikált, betört ablakokról szóló elmélete nyomán alkalmazott „zéró tolerancia” elve a világ számos városában könyörtelen hajtóvadászathoz vezetett, illetve a rendfenntartó szervek állományának növelését és átalakítását eredményezte. Az elgondolás lényege abban áll, hogy a bűnözéssel szembeni harcot a lehető legkisebb kihágások szintjén kell felvenni, ez elejét veheti a súlyosabb bűncselekmények elkövetésének. Az új büntetőpolitika elsődleges célpontjai a „kicsiben dolgozó kábítószer-kereskedő, a prostituált, a koldus, a csavargó és a graffitigyártó”⁵ (Wacquant 2001, 21.). A *nyomor börtönei* című írásában Wacquant a zéró tolerancia elvének lényegét abban látja, hogy elsősorban azon polgárok életminőségének javítását célozza, „akik tudják, hogyan kell társaságban viselkedni”. Az 1980-as években létrejövő városi büntetőpolitikai szemlélet a bűneseteket a neoliberalizmus égisze alatt – elhomályosítva a társadalmi felelősség kérdését – az egyén és annak morális szegénysége számlájára írja. Egyes városok vezetése – mindenekelőtt a települések frekventált részein – a mai napig folyamatos küzdelmet folytat a graffitik falakról és közlekedési eszközökről történő eltávolításáért, ezzel egyfajta határt kialakítva a félelem és a biztonság konstruált terei, valamint a nyugalmat kiérdemlők és a „polgárnyugtalanító proletariátus” között.

A graffiti, de az utcai művészet egésze⁶ kapcsán is megoszlanak a vélemények arról, hogy valóban nevezhető-e tudatos tiltakozásnak, vagy pusztán öncélú magamutogatás, illetve hogy művészet vagy értelmetlen vandalizmus ilyen vagy olyan módon nyomot hagyni a városi felületeken. Cresswell (1996) szerint az egyes cselekvésekről alkotott értékítéletünk szorosan összefügg a cselekvés elkövetésének földrajzi közegével, vagyis hogy a (politika által formált) közvélemény szerint mi számít megengedhetőnek az adott helyen. Állítása beigazolódni látszik a graffitik esetében is: elegendő csak arra a bevett gyakorlatra gondolnunk, hogy magasabb presztízsű köztereken a graffitinek nincs maradása, hiszen a hatalmi kontroll erősségének látszatát szükséges megóvni. Rossz hírű szomszédságban viszont százával láthatók a falrajzok. Erről a tudatos térfelosztó gyakorlatról ír Mitchell és Kelly (2010) *A cselekvés művészetét* (de Certeau 1988) elemzési keretként alkalmazó belfasti esettanulmányában. A szerzőpáros a tudatos békeépítés (*peace-building*) stratégiáját vizsgálja: ennek lényege – még ha ez burkoltan kerül is megfogalmazásra – olyan „biztonságos” és kontrollálható terek létrehozása, ahol a „demokrácia” és a gazdasági fejlődés folyamatainak nincs korlátja. Érvelésükben a stratégia hatáskörén kívül eső, gyakran romlottsággal és kriminalitással megbélyegzett terek valójában a kreativitás terei, ahol a stratégiára válaszként bevetett taktikák érvényesülnek. Ezek közül a graffiti a leglátványosabb. Mindezek tükrében nem téves prekonceptió a graffiti gettóhoz történő társítása. Érde-

mes viszont megjegyezni, hogy az utóbbi évek várospolitikai nézetei némileg árnyalják ezt a kialakult képet.

Kezdetekben, az amerikai nagyvárosokban fiatal, *afroamerikai kölykök* voltak a falak rajzolói, akiknek munkalehetőség hiányában megélhetési nehézségekkel kellett küzdeniük (Seifert 2004). Ahogy járták a várost, megjelöltek bizonyos falakat, felhívva a figyelmet arra, hogy ők is a közösség részei. Schneider (2012a, 27.) szavait idézve a „tőkékben való szűkösség viszont helyhez kötöttséget” eredményez, ami egy ideig valóban azt jelentette, hogy térben koncentráltak a graffitik. Idővel viszont – szimbolikus tőke szerzésének reményében – a külvárosból induló és az egész várost átszelő metrókocsikat vették célba: ezzel a tiltakozás magasabb szintre emelkedett és az ellene folyó küzdelem egyre nagyobb méreteket öltött. A graffitikészítők tudatosan éltek a léptékváltás eszközével, ahogy Shepard Fairey is fogalmaz, „tetszett az elgondolás, hogy minél több matrica van kint, annál fontosabbnak tűnik, és minél fontosabbnak tűnik, annál több ember akarja tudni, hogy mi ez, (...) és vélt hatalomból valódi hatalomra tesz szert”.⁷ Ő maga is ezt a stratégiát követte. Kisméretű matricák kihelyezésével kezdte, hogy aztán több négyzetméteres plakátokon át egészen a párizsi Eiffel-toronyig jusson. A lépték hatalomgyakorlásban és ellenállásban egyaránt fontos szerepe mellett érvelt Neil Smith (1992) is, aki szintén egy kortárs művész, Krzysztof Wodicko egyik New York-i installációja kapcsán a léptékről mint a kontroll határait kijelölő eszközzel ír.

A már említett heves hatalmi válaszreakciók következtében kialakultak azok a helyek a városi szöveten belül, ahol rendszerint számíthat az odalátogató a falrajzok gyakori jelenlétére: ezek a kevésbé előkelő városrészek, valamint a városokba bevezető forgalmas közlekedési útvonalakat szegélyező felületek. Cresswell (1992, 334.) graffitikészítésre alkalmazott ironikus metaforája szerint „a betegség okait izolálni kell, a hordozóit pedig karanténba zárni”. Ezzel lehet fenntartani a „normativitás földrajzának diskurzusát”, ami előírja, hogy minek (és kinek) hol a „helye”. A hatalmi kontroll a külvárosi, leszakadó településrészekben lazulni látszik, egyrészt erősítve ezzel a meglévő városi egyenlőtlenségeket, másrészt pedig formálva tudatunkban a graffitiről, graffitikészítőkről és az ő „helyükről” kialakult képet.

A graffiti, majd később a street art (utcai művészet) és a hozzá kötődő utcai szubkultúra, a hip hop elsődleges célja kezdettől fogva a gettósodó városi terek megtöltése a közösség számára jelentéssel bíró tartalommal. „A graffiti (...) a kritikus és provokatív városi térhasználat kreatív megnyilvánulása” (Schneider 2012b, 7.), ami étellel és többletjelentéssel akarja felruházni a hatalom által meghatározott városi szimbólumrendszert. A városi felületek megjelölésének célja – rongálás és károkozás helyett – sokkal inkább a stratégiai fontosságú közterekhez kötődő szimbolikus tőkéből történő részesedés, illetve annak visszakövetelése. A szakirodalom gyakran használja a *'reclaim'* kifejezést, ha a város korai funkcióira gondolunk (lásd erről bővebben Zieleniec 2016). Ha egy graffiti

nem fogalmaz meg nyílt politikai üzenetet, akkor is értelmezhető politikai véleménynyilvánításként, a városi térben az uralkodó hatalom által létrehozott jelentéstartalom megváltoztatásaként. A falak nemcsak kommunikációs platformot teremtenek azok számára, akiknek nem jut szerep a városi folyamatok befolyásolásában, de lehetőséget is adnak arra, hogy az „elnémult”, uniformizált városi terrek személyes jelentést kapjanak, erősítve az odatartozás és az összetartozás érzését. Az effajta kommunikáció „marginalizált kisebbségek és elnyomott csoportok társadalmi mozgalmának kifejeződése” (Schneider 2012b, 161.). A rendszerint csoportokban dolgozó utcai művészeket eleinte csak a közös lakóhely kötötte össze, viszont a közösségi média terjedése – akár az utcai művészettel foglalkozó számtalan blog révén – segíti az egymástól távol eső helyeken tevékeny writerek hálózatosodását.

Az utcai művészet alkímiája

Hogy mi az utcai művészet, és hogy lehet-e művészetnek nevezni, megszületése óta vita tárgyát képezi. Az uralkodó közvélemény a graffitiket, stencileket, matricákat és különféle installációkat (melyek egyaránt képezhetik a street art vagy utcai művészet részét is) oda nem illőnek véli a városi szövetben. A kérdést, hogy lehet-e, esetleg kell-e művészetként tekinteni az ilyen alkotásokra, szubjektív jellegéből adódóan senki sem válaszolta meg egyértelműen a mai napig. A brazil származású utcai művész, NUNCA véleményét idézve: „bárki, aki tagadja, hogy ezeket az alkotásokat művészetnek lehet nevezni, csupán azért teszi, mert azt akarja, hogy a művészet egy bizonyos kulturális elit belügye maradjon” (Mattanza 2018, 186.).

A tevékenység művelői maguk is gyakran különbséget tesznek bizonyos graffitik, tagek, valamint más típusú alkotások művészeti értéke között. A graffiti megjelenése óta a nyilvános tér alakításának más formái is kialakultak. Schneider (2012a) szerint a művészet és firkálás közötti különbség az eszközhasználatban keresendő: a filcekkal és festékszórókkal szemben fokozatosan a grafikai szoftverek térhódítása jellemző. Az alkotó célja szempontjából pedig elkülöníthetők azok, akik pusztán minél nagyobb feltűnést akarnak kelteni, illetve azok – mint például Slinkachu –, akik gondolkodásra akarják készíteni a járókelőket.

Az utóbbi évek tendenciái alapján kialakulni látszik a „jó” és a „rossz” utcai művészet elkülönítése (Brighenti 2017). Ennek eredményeként a street art (vagyis a „jó” utcai művészet) egyre gyakrabban kerül galériák falai közé, ahol jelentős összegekért gyűjtők vásárolják fel az alkotásokat (mint például Banksy műveit). Ez a trend ugyanakkor alapjaiban vonja kétségbe az alkotások hitelességét. Az utcai művészet az eladható alkotások galériába kerülésével ott van, ahol lennie kell: ebben a formában pedig már nem a marginalizált csoportok taktikája, hanem azt

a hatalmi stratégiát erősíti, ami egy adott térben a „helyénvaló” meghatározására irányul (Creswell 1992).

Nem a street art utcáról galériák impozáns épületeibe kerülése volt az egyetlen változás, ami az eladható és az értéktelen utcai művészet közötti különbségtétel számlájára írható. Az elmúlt években növekvő számban akadnak városok, városrészek, ahol a helyi kormányzat támogatja, vagy szabad felületek kialakításával ösztönzi az utcai rajzok készítését. (Ilyen város például Berlin, az európai falrajzosok Mekkája.) Ezek a városok hasznot húznak a lakosság kreatív politikai aktivitásából, a street art bekerül a városi márképítés jövedelmező elemei közé (Evans 2016). „Az utcai művészet napjainkban a place-making és branding egy felfutóban lévő stratégiája, ez pedig elszakítja deviáns gyökereitől” (Evans 2016, 176.). Ilyen például Prágában a John Lennon neve előtt tisztelgő, viszonylag hosszú múltra visszatekintő ikonikus fal. Ez a létrejöttékor fennálló rendszer elleni tiltakozás jelképéből mára a város egyik leglátogatottabb turistalátványosságává vált, ahol eladásra kínálják a falrajzokból készített ajándéktárgyakat. Szemléletes példa egy, a madeirai Funchalhoz kötődő helyi kezdeményezés, az arte pORTas abErtas is. Itt egy romos belvárosi utca lakóházainak ajtóit utcai művészek festették ki a lakók hozzájárulásával. Ennek eredményeként ma – mintegy 10 év elteltével – éttermek, üzletek és ingatlanhirdetések sorakoznak a Rua Santa Maria teljes hosszán (1. ábra).

A korábban fennálló rendszert kritizáló utcai kultúra fogyasztási cikké válik (Schneider 2012b), annak ellenére, hogy egyik legfontosabb jellemzője a *kapitalizmus*, a *kommodifikáció* és a *konzumidiotizmus* ellenzése (Akin, Kıpçak 2016). Termé-

1. ábra: Ingatlanhirdetés a Rua Santa Marian (balra), és az utcában kifestett ajtók mását poszteren árusító plakát (jobbra) Funchalban

Own photographs from Funchal (2019), real estate advertisement on the Rua Santa Maria (on the left) and a poster showing purchasable copies of the painted doors



Forrás: a szerző felvétele

szetesen a városvezetés és a közvélemény nem üdvözli az utcai művészet minden formáját: különbséget tesz a kortárs művészet kánonjába emelt, eladható *high street art*, valamint a még mindig nemkívánatos graffiti között. Az egyre nagyobb vonzerőre szert tevő *'new public art'* (Deutsche 1996) – illeszkedve Florida (2003) kreatív városról szóló diskurzusához – jövedelmező üzletággá nőtte ki magát. Ahol megveti lábát az anyagi hasznot termelő utcai művészet, rövid időn belül megjelennek a modern művészeteket kedvelő *menő*, hiphoper fiatalok, akik időközben (talán még ők maguk sem realizálták) az általuk tagadni kívánt *mainstream* részévé váltak. Őket pedig szorosán követik az ingatlanbefektetők. Bain 2017-ben publikált cikkében ennek a folyamatnak az iskolapéldáját írja le a kanadai Hamilton egyik városrészében lezajlott átalakítás kapcsán, ahol maga a művészközösség vált ingatlanbefektetővé. A városrészt a profilváltást követően egyébiránt ellep-ték a dzsentrifikáció ellen tiltakozó molinók és matricák (2. ábra). Az utcai művészet így tehát a dzsentrifikáció olcsó és hatékony összetevőjévé, az ellenállás eszközeiből közkedvelt várospolitikai gyakorlattá fejlődött. Ez persze nem tekinthető általános tendenciának, sőt vannak, akik igyekeznek megakadályozni a piaci szféra profitszerzését. Ilyen gesztus volt Lutz Henke, berlini kurátor döntése, aki – látva a környéken mutatkozó ingatlanpiaci felívelést – eltávolíttatta a korábban általa festetett ikonikus murált.⁸

Az elfogadottság látszólagos növekedése nem jelenti viszont azt, hogy a graffiti műfaját megteremtő marginalizált csoportok nagyobb beleszólást is kapnak a városi döntéshozásba. Lombard szavaival élve: „a graffitivel szembeni poli-

2. ábra: Tiltakozás az érintett városrész művészeti negyedé alakítása ellen Hamiltonban
An installation critiquing the branding of the district as an arts district in Hamilton



Forrás: Bain 2017, 10.

tikai válaszok puhulásának látszata nem jelenti a kormányzás jelenlétének csökkenését, pusztán a neoliberais kormányzás hatásának jele a látszólagos engedékenység” (idézi Evans 2016, 172.). A lefebvre-i térkonceptiót továbbgondoló Soja (1996) térértelmezéséhez visszatérve, illetve Zieleniec (2016) gondolatára reagálva, aki szerint a graffiti a lefebvre-i 'cry and demand' megvalósulása, a falrajzok így módon az érintett városrészekben kikerülnek a harmadik térből és elmozdulnak a hatalom által dominált második tér felé.

Az utcai művészettel kapcsolatos másik vitatott kérdés, hogy az utcai rajzok készítése a kreativitás megnyilvánulásának vagy bűnözésnek tekintendő-e. A hatalom és a média által formált közvélemény szemében a graffiti hagyományosan illegális tevékenység: rongálás, amely számos országban – így Magyarországon is – szabadságvesztéssel büntethető (Btk. 371.). Az illegalitás alapja Bernardoni (2013) szerint abban áll, hogy a falfirkálás 'spatial misuse', vagyis a térrel történő visszaélés, mindenekelőtt morális szempontból (ahol a mértékadó normákat a fennálló hatalmi rendszer szabja). A károkozás és ennek kapcsán a büntetendőség mértékének megítélése szubjektív: a megrongált felület által képviselt szimbolikus tőke jelentősebb szempont, mint az épület által megtestesített gazdasági tőke, és az ebben keletkezett kár. Az illegalitás határait időről időre átrajzolva ítélnék az utcán alkotókat szabadságvesztésre, pénzbüntetésre, közmunkára, vagy emelik őket a magasba utcák, negyedek „felvirágoztatásáért”. Brighanti (2017) szerint a street art új szemszögű tükröt tart a jelen városai elé, melyben végre szépnak láthatják képüket a graffiti évtizedes csúfsága után.

Utcai művészet a várospolitikai fókuszán kívül

Az első TAKI 183 feliratok megjelenése óta nemcsak a graffiti megítélése, hanem maga a graffitikészítés is szerves változáson ment keresztül, mire kialakult a ma használt „utcai művészet” gyűjtőfogalom. „A graffiti e hibrid formája egy új generáció által meghatározott, akik matricák, stencilek, poszterek és szobrok segítségével hagynak nyomot. (...) Ez ma a legnagyobb ellenkulturális mozgalom.”⁹ A kreatív formában történő ellenállás az utóbbi években egyre gyakoribbá vált. Népszerűségével ellentétben ugyanakkor hatékonysága megkérdőjelezhető. A tiltakozás nem feltétlenül köztéri felületeken rögzített alkotás: lehet bármilyen performansz vagy mozgalom a figyelemfelhívás érdekében. Fontos viszont, hogy a célközönség számára érthető jelrendszert alkalmazzon. Az utcai művészet üzenete gyakran nem érthető az olyan befogadó számára, aki nem rendelkezik az adott kontextusban szükséges kulturális tőkével. Az üzenet közlésére választott nyelv meghatározó szerepén túl a korábbiakban említett lépték szerepe is kulcsfontosságú. A Fairey által készített falragaszokhoz hasonló művek már néhány évtizede feltehetően az utcai művészek palettáján, de méretükből adódóan – és többnyire

csékely értékük miatt – mégsem váltak a várospolitikai által melegen üdvözölt ’new public art’ meghatározó elemévé.

Salamon (2001) a stickerek lényegét abban látja, hogy komplex társadalmi és politikai kérdésekre reflektálnak néhány szavas, frappáns üzenetekkel, melyek rövidségüknek köszönhetően egy pillantás alatt megérthetők. A matricák ragasztása (például közlekedési táblákra, postaládákra, parkolóórákra stb.) a kreatív tiltakozás egyik formája. A graffitivel összevetve szókimondóbban közvetít üzeneteket, a stickerek megjelenéséből adódóan viszont kevésbé figyelemfelkeltő tevékenység (3. ábra). Erre jó példa az elmúlt évek hazai politikai közbeszédének termékeként felfogható mozgalom¹⁰ esete. Míg ugyanaz a jelentéstartalom graffiti formájában egy frekventált, stratégiai fontosságú (köz)tér, a Kossuth tér közepén heves reakciókat váltott ki, a szóban forgó üzenet a mai napig díszleg egy elhanyagolt, bár forgalmas közlekedési útvonal zajvédelmi berendezésén (Rákóczi híd, pesti hídfő), ahol nap mint nap emberek ezrei láthatják. Bár ezzel a tartalommal matricák is készültek, nehéz volna elképzelni, hogy az 1970-es évek New Yorkjához hasonló üldözést váltana ki felragasztásuk.

3. ábra: Matricák Pécsről (2018) és Budapestről (2019)
Own photographs; Pécs (2018) and Budapest (2019)



Forrás: a szerző felvétele

A matricák hagyományosan olyan felületekre kerülnek, amelyek a társadalom normatív működését szolgáló üzenetekhez köthetők. Castro (2018) ebbe a körbe főként a tiltásokat megfogalmazó utcatáblákat, feliratokat sorolja, melyek egyezményes (gyakran maszkulin és heteronormatív) jelekkel, betűtípussal, színnel utasítják az őket olvasókat a helyes viselkedésre. Ezzel az uniformizált, személytelen jelrendszerrel szállnak vitába az üzeneteket megfogalmazó táblák felületén a stickerek, amelyeknek elsősorban nem a jel eltakarása a céljuk, hanem a jelentés megkérdőjelezése, megmásítása vagy éppen kifigurázása. DosJotas¹¹ a New Yorkba látogatókat fogadó Szabadság szobor közelében elhelyezett, számta-

lan cselekvési formát tiltó üzenetet megfogalmazó táblák visszásságaira hívja fel a figyelmet manhattani mozgalmával – ugyan nem matricákkal, hanem saját készítésű tábláival (4. ábra).

4. ábra: DosJotas utcatáblái New Yorkból
A project named 'Don't even think' by DosJotas, New York (2014)



Forrás: <http://globalstreetart.com/dosjotas>

A graffitivel ellentétben a matricázás kialakulásának történetét nehéz rekonstruálni. Egyes források szerint, a matricázás a márkázásból eredeztethető: különböző, főként utcai viseletet kínáló ruházati márkák gyártottak kezdetben matricákat, melyeket az utcai szubkultúrák tagjai eleinte a saját holmijukon, később a városban is „terítettek”.¹² Megoszlanak a vélemények arról, hogy a márkaépítés vagy az utcai művészet alkalmazott-e korábban falragaszokat, ma viszont mindkét célra használják őket. Az utcai művészek matricái által közvetített jelentés mára rendkívül széles skálán mozog: utalhatnak pusztán az őket ragasztó személyre, de változatos formában fogalmazznak meg burkolt társadalomkritikát is. Maga a matrica készítése is többféle módon történhet: vannak olcsóbb, sokszorosított papírmaticák és kézzel készült egyedi, fóliaborítással rendelkezők is. Egy viszont közös bennük: Shepard Fairey szavaival élve: „ameddig a matricák felhelyezése gyorsabb, mint eltávolításuk, addig halmozódnak. A városok számára ez állandó harcot jelent”.¹³ A felragasztott matricák hosszú ideig látható nyomot hagynak maguk után, eltávolításuk nehezen lehetséges, ezzel szemben felhelyezésük néhány másodpercet vesz igénybe. Ebből fakad az utcai művészek matricázással szembeni legfontosabb kritikája is, miszerint a matricának közel sincs akkora értéke, mint a graffitinek, sőt az illető a lebukással járó kockázatot sem vállalja.

Nem csak az alkotói technikák változása nevezhető az utóbbi évek trendjének, de a taktika, a gyakorlat is, amivel a minta a felületre kerül. Az utcai művészek az előre elkészített, gyakran gépekkel sokszorosított műveiket a korábbihoz viszonyítva töredéknyi idő alatt képesek felhelyezni, jelentősen csökkentve ezzel

a lebukás, majd pedig az ezt követő esetleges büntetés kockázatát (Castro 2018). Kérdéses, hogy a matricázás tud-e a graffitihoz hasonló figyelmet keltetni, vagy hasonlóan heves reakciókat kiváltani a rendvédelmi szervek részéről. A graffiti esetében kezdetben alapvető cél volt a közterületet (a köztől) „örzök” figyelmének felhívása, fontos motiváció volt tehát a kreatív tiltakozás hívei között az illegális határának átlépése. Még ha csak csekély mértékben is, de ez egy, a fennálló hatalmi rendszerrel és annak erőszak-monopóliumával szembeni fricskának mondható. A matricák nyilvánvalóan kevésbé szembeötlők, mint a graffitik és a legalitáshoz való viszonyuk is sokkal képlékenyebb, mint a festékszórós alkotásoké. A matricákkal sokkal érthetőbben üzennek készítőik, mint a nagyfelületű, színes, a laikusok számára jelentéstartalommal nem rendelkező betűk halmazából álló munkákkal. Megjelenésükből adódóan, mondandójuk feltehetően az arra egyébként is fogékony csoportokhoz jut el, s mivel károkozásra is kevésbé alkalmasak, a rendfenntartás ingerküszöbét sem érik el. (Bár ez sem törvényszerű, Kölnben 2019 tavaszán másodjára indítottak *'Klebt euch nicht zu'* elnevezésű matricaellenes kampányt.) Ha a matricázás eltérő léptéke miatt alapvető változást nem is hoz a város politikai szimbólumrendszerében, kétségkívül része a városi kommunikációnak és tartalommal tölti meg a városi közterek kiüresedett felületeit – egyelőre a hatalmi kontroll érdeklődésén kívül.

Összegzés

A street art (utcai művészet) mintegy fél évszázados története során fokozatosan lépett az árucikké válás útjára és lett sok esetben üldözött tevékenységből a várospolitika kedvelt eszközévé. Kezdetben a graffiti lokálisan, rossz hírű környékeken, „izolálandó társadalmi kórságként” ütötte fel a fejét, majd vált az ellenállás eszközeiből globális városi divattá, művészeti ággá. Az utcai művészet értékelése szempontjából a hatalom rendfenntartó erők által közvetített hozzáállása meghatározó lehet az adott városban. A street art céljától és a közvetített üzenettől függően mozoghat a soja-i (1996) második és harmadik tér között. Az utcai művészek alkotásai megtörik a városi terek uniformitását, így könnyen befolyásolják a befogadó észlelését. E tulajdonságának köszönhetően vált a művészeti ág hatalmi ellenérdekből részben hatalmi érdekeket elősegítő térformáló eszközzé. A street art helyének kijelölésével (legyen az akár egy galéria épülete, akár egy szabad fal) létrejött a high street art, valamint a még mindig nem odaillő graffiti. Ezzel a megkülönböztetéssel az utcai művészet hozzájárulhat a városi egyenlőtlenségek kialakulásához és fennmaradásához. A kontroll látszólagos enyhülése nem jelent valódi lazulást a városi terek jelentéseit meghatározók szűk csoportjában, inkább csak dzsentrifikálódó városrészek sorát, profitszerzési lehetőségeket az ingatlanbefektetők számára. A street art maga pedig irányítottá válik és elveszti eredeti funkcióját, felerősítve azokat a tendenciákat, amelyek ellen tiltakozva eredetileg létrejött.

Jegyzetek

- 1 Az alkímia szót Jack Katz illusztrátor a város kapcsán annak leírására használta, ahogyan a szolgáltató szféra – tulajdonképpen kézzelfogható termék nélkül – profitál a város adta lehetőségekből; 'the trick of selling versions of the public to the public' (Brighenti 2017, 124.).
- 2 A leghíresebb utcai művész, akinek kilétét a mai napig homály fedi.
- 3 Banksy a politikai helyzetet kommentálva, a világ legnagyobb szabadtéri börtönének nevezte Palesztinát. <https://www.theguardian.com/world/2005/aug/05/israel.artsnews> (Letöltés: 2020.01.20.)
- 4 Cresswell (1992) a betegség metaforáját alkalmazta a graffiti földrajzi elemzéséhez.
- 5 William Bratton, New York-i rendőrpáncsnok szavai egy Fondation Heritage konferencián (Wacquant 2001).
- 6 Noha jelen tanulmánynak nem célja a vitatott street art-graffiti rész-egész viszonyának tisztázása, a szerző a szóhasználatával részben állást foglal a kérdésben. A tanulmányban a graffiti fogalma a street art előfutáraként, majd pedig a street art gyűjtőfogalom részeként, egyik formájaként jelenik meg.
- 7 Shepard Fairay szavai az *Exit Through The Gift Shop* című filmben.
- 8 Henke, L. (2014): *Why we painted over Berlin's most famous graffiti*. https://amp.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals?fbclid=IwAR2WnfbLgtM_nNI5abeedAO9IYVbd7MtRoqC3KLrSWWIK3q7UQeUJ7XTR8 (Letöltés: 2020.01.20.)
- 9 Idézet az *Exit Through The Gift Shop* című filmből.
- 10 Walker, S. (2019): *Hungary: pithy insults fly as anti-Orbán protesters resort to ridicule*. https://www.theguardian.com/world/2019/jan/21/hungary-pithy-insult-dogs-orban-as-anti-government-protesters-resort-to-ridicule?fbclid=IwAR17UVmz7_eUB1uj5FcSB5895-dal_XXn_k3MFLVlFDnUmvePK2aOlz7AyA (Letöltés: 2020.01.20.)
- 11 Madridi származású utcai művész.
- 12 Ellison, K. (2015): *Exploring pop culture's subversive sticker art culture*. <https://99designs.com/blog/design-history-movements/history-famous-sticker-art/> (Letöltés: 2020.01.20.)
- 13 Fairey, S. (2003): *Sticker Art*. <https://obeygiant.com/essays/sticker-art/> (Letöltés: 2020.01.20.)

Irodalom

- Akin, C., Kıpçak N. S. (2016): Art in the Age of Digital Reproduction. Reconsidering Benjamin's Aura in "Art of Banksy". *Journal of Communication and Computer*, 13., 153–158. <https://doi.org/10.17265/1548-7709/2016.04.001>
- Antus K. (2007): Gerillaművészet a Kulturális Fővárosban. *Acta Sociologica*, 1., 74–89.
- Bain, A. L. (2017): Artists as property owners and small-scale developers. *Urban Geography*, 39., 844–867. <https://doi.org/10.1080/02723638.2017.1405687>
- Berger V. (2008): A cselekvés művészete. In: Varga I. (szerk.): *Kötő-jelek 2007*. ELTE Szociológiai és Szociálpolitikai Intézet, Budapest, 11–28.
- Berger V. (2016): *A tér kategóriája a szociológia- és társadalomelméletekben*. PhD értekezés ELTE Társadalomtudományi Kar, Szociológia Doktori Iskola, Szociológia Doktori Program, Budapest
- Berki M. (2015): A térbeliség trialettikája. *Tér és Társadalom*, 2., 3–18. <https://doi.org/10.17649/TET.29.2.2658>
- Bernardon, M. (2013): *Walls and Graffiti. The Strategic Value of Urban Space*. Paper presented at the International RC21 Conference 2013, Berlin
- Brighenti, A. M. (2017): Expressive measures. An ecology of the public domain. In: Avramidis, K., Tsilimpounidi, M. (eds.): *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*. Routledge, London, 119–134.

- Bucs B. (2011): Street art, kommunikáció és Szeged. A Magyar Kétfarkú Kutya Párt tevékenységéről. *Korunk*, 2., 8–21.
- Castro, I. C. (2018): With, On and Against Street Signs On Art Made Out of Street Signs. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 1., 81–92. <https://doi.org/10.25765/sauc.v4i1.124>
- Certeau, M. (1984): *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, Berkeley
- Cresswell, T. (1992): The crucial 'where' of graffiti: a geographical analysis of reactions to graffiti in New York. *Environment and Planning D: Society and Space*, 3., 329–344. <https://doi.org/10.1068/d100329>
- Cresswell, T. (1996): *In Place / Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*. University of Minnesota Press, Minneapolis
- Deutsche, R. (1996): *Evictions. Art and Spatial Politics*. MIT Press, Cambridge, MA
- Ellison, K. (2015): *Exploring pop culture's subversive sticker art culture*. <https://99designs.com/blog/design-history-movements/history-famous-sticker-art/> (Letöltés: 2020.01.20.)
- Evans, G. (2016): Graffiti art and the city – from piece-making to place-making. In: Ross, J. I. (ed.): *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Routledge, New York, 168–182.
- Fairey, S. (2003): *Sticker Art*. <https://obeygiant.com/essays/sticker-art/> (Letöltés: 2020.01.20.)
- Florida, R. (2003): Cities and the Creative Class. *City & Community*, 1., 3–19. <https://doi.org/10.1111/1540-6040.00034>
- Global Street Art, Madrid-United States Minor Outlying Islands. Dosjotas. <http://globalstreetart.com/dosjotas> (Letöltés: 2020.01.20.)
- Hárdi I. (2015): A falfirkától az utcai művészetig – a graffiti pszichológiájáról. *Magyar Tudomány*, 7., 837–842.
- Harvey, D. (2008): The Right to the City. *New Left Review*, 53., 23–40.
- Hawkins, H. (2015): Creative geographic methods: knowing, representing, intervening. On composing place and page. *Cultural geographies*, 22., 247–268. <https://doi.org/10.1177/1474474015569995>
- Henke, L. (2014): *Why we painted over Berlin's most famous graffiti*. https://amp.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals?fbclid=IwAR2WnfbgtM_nN15abeedAO9iYVbd7MtRoqtC3KLSrWWIK3q7UQeUJ7XTR8 (Letöltés: 2020.01.20.)
- Inis, E. (2009): Citizenship in flux: The figure of the activist. *Subjectivity*, 29., 367–388. <https://doi.org/10.1057/sub.2009.25>
- Jones, S. (2005): *Spray can prankster tackles Israel's security barrier*. <https://www.theguardian.com/world/2005/aug/05/israel.artsnews> (Letöltés: 2020.01.20.)
- Lebuhn, H. (2014): Krise und Protest in den Städten. Occupy machte sich 2011 auf den Weg um die halbe Welt. *PROKLA. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft*, 177., 477–494. <https://doi.org/10.32387/prokla.v44i177.236>
- Lefebvre, H. (1968): The right to the city. In: Kofman, E. E., Lebas (szerk.): *Writing on cities*. Wiley-Blackwell, Cambridge 63–177.
- Lefebvre, H. (1974): *The Production of Space*. Wiley-Blackwell, Oxford
- Mitchell, A., Kelly L. (2010): 'Walking' with de Certeau in North Belfast: Agency and Resistance in a Conflicted City. Divided Cities/ Contested States Working Paper No. 17.
- Mattanza, A. (2018 [2017]): *Street art*. GABO, Budapest
- Nicholls, W., Vermeulen, F. (2012): Rights through the City. The Urban Basis of Immigrant Rights Struggles in Amsterdam and Paris. In: Smith, M. P., McQuarrie, M. (eds.): *Remaking Urban Citizenship. Organizations, Institutions, and the Right to the City*. Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey, 79–96. <https://doi.org/10.4324/9781315128436-5>
- Salamon, H. (2001): Political Bumper Stickers in Conemporary Israel: Folklore as an Emotional Battleground. *Journal of American Folklore*, 453., 277–308. <https://doi.org/10.1353/jaf.2001.0020>
- Schneider, K. (2012a): *Bomb the City and Claim the Streets. Graffiti als Form der Identitätssuche und des Persönlichkeitsausdrucks im urbanen Raum*. Universität Wien
- Schneider, K. (2012b): (Re)Claim the City – Writing als Raumeignungspraktik im urbanen Raum. In: Eisewicht, P., Grenz, T., Pfadenhauer, M. (eds.): *Techniken der Zugehörigkeit*. KIT Scientific Publishing, Karlsruhe, 147–170.

- Seifert, A. (2004): *Körper, Maschine, Tod – Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden
- Smith, N. (1992): Contours of a Spatialized Politics: Homeless Vehicles and the Production of Geographical Scale. *Social Text*, 33., 54–81.
<https://doi.org/10.2307/466434>
- Soja, E. (1996): *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell, Oxford
- Stiglitz, J. (2012): *Der Preis der Ungleichheit. Wie die Spaltung der Gesellschaft unsere Zukunft bedroht*. Siedler, München
- Szilágyi O. (2011): Mi a neved? – Identitáskeresés a kolozsvári graffitikultúrában. *Korunk*, 2., 3–7.
- Wacquant, L. (2001 [1999]): *A nyomor börtönei – A „zéró tolerancia” világméretű terjedése*. Helikon, Budapest
- Walker, S. (2019): *Hungary: pithy insults fly as anti-Orbán protesters resort to ridicule*. https://www.theguardian.com/world/2019/jan/21/hungary-pithy-insult-dogs-orban-as-anti-government-protesters-resort-to-ridiculefbclid=IwAR17UVmz7_eUB1UjI5FcSB589dal_XXn_k3MFLVlFDnUmvePK2aOlz7AyA (Letöltés: 2020.01.20.)
- Wilson J. Q., Kelling G. L. (1982): Broken Windows. The police and neighborhood safety. *Atlantic Monthly*, 3., 29–38.
- Zawawi, Z., Corijn, E., Van Heur, B. (2013): Public spaces in the occupied Palestinian territories. *GeoJournal*, 4., 743–758. <https://doi.org/10.1007/s10708-012-9463-9>
- Zieleniec, A. (2016): The right to write the city: Lefebvre and graffiti. *Urban Environment*, 10. <https://doi.org/10.7202/1040597ar>