
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

In memoriam

KEITH HARING

SEBŐK ZOLTÁN

1958-ban született a pennsylvaniai Kutztown nevű városkában. Húszéves korában New Yorkba költözött, s beiratkozott az ottani School of Visual Arts-ba. Közben rendszeresen látogatta az East Village-i underground klubokat, ahol az idő tájt épp felfutóban volt a punk és a new wave. Bekapcsolódott a COLAB csoport munkájába, mely munka főként jó nagy pincebulik szervezésében, sztriptíztáncosnők istápolásában, valamint pornó- és Warhol-filmek vetítésében csúcsonodott ki. Fennmaradt alkotóerejét abban az időben hűvös, lineáris-absztrakt képek festésébe és szójátékok gyártásába fektette be. Ilyen minőségben első ízben a Club 57-ben Frank Holiday oldalán mutatkozott be. A megnyitó részéről abból állt, hogy a rá eső teret ott helyben és feltűnően gyorsan töltötte ki. Vett egy tekercs olcsó papírt, leterítette a padlóra, és a közönség szeme láttára telerajzolta. A már begyakorolt absztrakt formákkal kezdte, majd hogy a jelenlevők is örömeiket leljék a dologban, a szigorú kubsok közé egy kis vidám figurációt is becsempészett: hurkás karú Popayt, hosszú fülű kutyákat, cikázó repülőtányérokat, önkielégítéssel foglalatoskodó inci-finci egérkéket stb. A váratlan stílusfordulat őt magát lepte meg a leginkább, arról nem is beszélve, hogy az emberek vihorászása az első komolyabb reakciónak számított arra, amit valaha is produkált. E kettős élmény hatására elhatározta, hogy ő ezentúl az emberek szórakoztatására szenteli fel magát. Hamarosan meg is találta a módját, hogyan. Egy alkalommal, amint a metrón utazott, megpillantotta azokat a fekete paneleket, melyeket különféle intézmények bérelnek reklámozásra. Az első papírkereskedésben vett egy csomag krétát, és nyomban munkához látott. A dolog annyira megtetszett neki, hogy ettől kezdve naponta néhány órát a föld alatt töltött el, s igyekezett lehetőleg minden szabad felületet a maga vidám marhaságaival benépesíteni.

Belecsöppent tehát a New York-i falfirkálók világába, amely világot a rendelkezésre álló dokumentumok – helyszíni riportok, fotók – alapján kénytelenek vagyunk csodálatosnak elképzelni. Ízelítőül íme egy hosszabb idézet Nor-

man Mailer A graffiti hite című riportjából: „...a graffitírók bizonyos értelemben különböztek a bűnözőktől, mert megélték a bűn stációit, hogy művészi tettet kövessenek el – micsoda kétszeres erőfeszítést jelent, hogy nemcsak festéket kell lopni, hanem a kívánt színárnyalatot is, nemcsak filctollat, hanem a legjobb és legszélesebb hegyűt is, ráadásul mindenből kétszeres mennyiséget, nehogy a remekmű kellős közepén fogjon ki a festék. És ismerni kell a zsaruk szokásait, a rendőr ugyanis megmotozza a fekete és portorikói kamaszt, aki kezében a papírzacskóval véletlenül rossz állomásra tévedt. A művész először kitalálja a festéket – értsd: ellopja –, aztán el kell döntenie, melyik metróbejáraton közlekedjék, és ha betér a vadászterületének lelket jelentő metróállomásra, még rejtkehelyet is kell keresnie, ahol néhány órára eldughatja holmiját. Mert ha kicsempészi a festéket az állomásról, elkapják. Még nehezebb feladat visszacsempészi a festéket. Ha hat-hét srác együtt lép be a metróállomásra (...), a rendőr biztosan megmotozza őket. Így inkább elrejtik a cuccot, lófrálnak az állomáson (...), de amikor a zsaruk eltűnnek, és közeledik a szerelvény, előkapják a rejtkehelyről a festéket és ruhájukba, a szakadt óriás-álsruha alá rejtik, beszállnak, és utaznak a végállomásig, ahol az elhagyott éjféli remizben találják meg természetadta vásznukat, a metrószerelvény fémlemezét, ami készen áll, hogy benne visszhangozzék New York minden fémének minden egója...”

Nem hiszem, hogy csupán Mailer írói vénája dramatizálta el a New York-i falfirkálók helyzetét, a helyzet valóban drámainak látszik. Paolo Bianchi közlése szerint a hetvenes évek közepén New Yorkban a falfirkák eltávolítása évente annyiba került, amennyit a város az úgynevezett magas kultúra – múzeumok, színházak, hangversenytermek – finanszírozására összesen fordított: mintegy tízmilliárd dollárba. Ez az összeg a párizsi Sigma hírügynökség közlése szerint 1983-ra 25 milliárd dollárra növekedett. Ezzel magyarázható az az éber rendőri felügyelet, amiről Mailer beszél, ugyanakkor ez termelte ki azt a hősi ideológiát is, amelyből a New York-i graffiti táplálkozott. A graffitírónak, pusztán azért, hogy tagjét, vagyis földalatti álnevének kicirkalmazott jelét valami föltűnő helyen otthagyhassa, le kellett győznie a sötétséget, a patkányokat és a rendőrkutyákat, az ellenséges bandákról nem is beszélve. Ráadásul lehetőleg olyan felületen kellett otthagynia, ahonnan életveszélyes letörölni, következképpen, ahova fölrajzolni is életveszélyes. Azzal, hogy Keith Haring 1980 táján lemerészkedett a graffitírók világába, mindezt vállalnia kellett. S még valamit, ami a graffiti lényege: az anonimitást, az azonosíthatatlanságot, lévén, hogy ezt a műfajt akkoriban csak addig lehetett szabadlábbon művelni, amíg a hatóságok rá nem jöttek, hogy ki műveli. Éppen ezért keveset tudunk föld alatti működéséről. Kiszivárgott róla, hogy kezdetben politikai föliratokkal látta el rajzait: elhíresztelte, hogy Reagan elnököt letartóztatta egy heroikus rendőr, a pápát meg legyilkolták az emberrablók. Olyan felületeket hódított

meg magának, amelyeket egyes cégek dollármilliókért béreltek ki reklámozásra, máskor meg sikerült képet festenie a Times Square-en egy olyan mozgó hirdetőtáblára, amely minden húsz percben tűnik fel néhány másodpercre.

New Yorkban a nyolcvanas évek elején a graffitit ilyen vakmerő módon természetesen nem sokáig lehetett büntetlenül művelni, úgyhogy Keith Haring többször is lebukott. Ennek köszönhetően egyre híresebbé vált, s a nem tudom, hanyadik büntetés helyett váratlanul nem újabb bírságot, hanem néhány társával együtt kiállítási lehetőséget kapott. Az sem mellékes, hogy kitől: első ízben attól a Tony Shafrazi nevű, galeristává vedlett iráni származású művésztől, aki szintén egy graffitikiációjával vált híressé: a hetvenes évek végén Picasso féltve őrzött Guernicájára sprayfestékekkel háromszor ráfújta a „hazugságok” szót.

Tony Shafrazi 1982-ben rendezte meg Keith Haring első komolyabb kiállítását, majd csakhamar más galeristák is követték példáját. A művészeti intézményrendszer olyan szédületes iramban integrálta az addig vandalizmusként kezelt műfajt, hogy már a rákövetkező évben az új festőiség legjelentősebb amerikai irányzataként emlegették. A tegnap még üldözött csorók alig egy év leforgása alatt világsztárokká váltak, s például Keith Haring 1984-ben már ott feszített a világ egyik legrangosabb képzőművészeti manifesztációján, a Velencei Biennálén, egy-egy ujjgyakorlatának ára pedig 25 000 dollár körül mozgott.

De nézzük, hogyan vélekedett minderről a kritika. Röviden szólva, különösen kezdetben, eléggé kritikátlanul. A bennfentesek számára még visszacsengett a filozófus Jean Baudrillard híressé vált megjegyzése, mely szerint „egyetlen autentikus tömegkommunikációs eszköz létezik, az pedig az utca, a graffiti élettere”. De egy apró, mégis sorsdöntő módosulással csengett vissza: elfelejtődött, hogy Baudrillard a graffiti *életterét* s nem annak rezervátumba csalogatott változatát tartotta autentikusnak. Különösen a korai kritikákra jellemző, hogy miközben szerzőik egy-egy kiállításról írtak, igazából a „vadon termő” utcai graffitire gondoltak. Ezzel magyarázható, hogy felváltva dicsérték annak műveletlen, barbár heroizmusát, obszcén humorát, drámai töltését, sőt, társadalmi értelemben vett felforgató erejét is. Magának Haringnek a stílusát természetesen a pop artból vezették le, s világát egyenesen A. R. Peckéhez hasonlították. Az előbbit akár el is lehet fogadni, hiszen Haring fő ihletői szemlátomást a tömegkommunikáció által ontott képregények és rajzfilmek voltak, az utóbbiról azonban még az amerikaiaknak is be kellett látniuk, hogy abszurdum: nincs ugyanis ebben a vidám, játékos narratív figurációban semmi abból a búsgermán melankóliából, ami Peck minden vásznáról szinte csöpög. De van valami más, ami tipikusan amerikai és mélységesen pop artos: teljes kritikátlanság, csillogó-villogó felszíniesség, abszolút közérthetőség, mindemögött pedig a közönség zavartalan szórakoztatásának már-már szakrálissá emelt igénye.

Amikor a graffiti bekerült a galériákba, sokan egyfajta fertőző vírust láttak

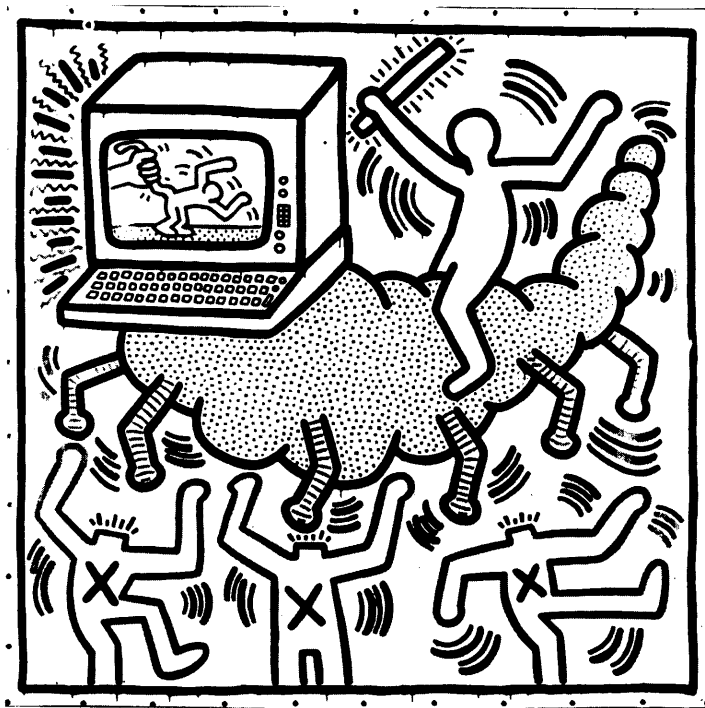
benne, ami majd kikezdi, destabilizálja a művészet jól bejáródott és igencsak üresen kongó rendszerét. Ez az elképzelés kezdetben magától Haringtól sem állt távol, Jean Baudrillard pedig valóságos filozófiai rendszerré duzzasztotta a szóban forgó reményt. Víruselméletének lényege, hogy mindenhol, ahol egy rendszer kapitalizálódik, főlhalmazódik és végsőkéig strukturálódik, ott a rendszer bukásának hordozói, a vírusok is automatikusan kitermelődnek: az informatikában a komputervírusok, a szexualitásban az AIDS, de Baudrillard szerint ugyanígy megvannak a maga vírusai a modern gazdaságnak, a politikának, a művészetnek is. Keith Haring azonban, aki ilyen destabilizáló vírusnak titulálta magát, nem tudta megfertőzni a művészet túlintegrált rendszerét. Ez a rendszer volt olyan immúnis, hogy őt is és társait is tökéletesen és pillanatok alatt semlegesítse. Még hozzá azzal a módszerrel semlegesítette, amit az újabb kori kultúrtörténetből nagyon jól ismerünk: nem perlekedett, nem hadakozott ellenségeivel, hanem szépen magához ölelte őket. Pusztán művészetté, ártalmatlan szobadísszé, jó befektetési forrássá tette mindazt, ami eredetileg valami egészen más, mindenesetre sokkal több volt.

Keith Haringet azonban az utóbbi időben a vírusokkal kapcsolatban egészen más nyomasztotta: az, hogy ő is AIDS-fertőzött lett. Amit nem sokkal halála előtt a *Rolling Stone* című lapnak nyilatkozott, akár Baudrillard víruselméletének alternatívájaként egy új, természetesen a művészetet is érintő teória kiindulópontjaként is felfogható: „Köztudott, hogy lehet mesterséges úton betegségetek előidézni. És ezt teszik is. Vannak olyan laboratóriumok, ahol vírusokat tenyésztnek ki háborús célokra. Lehet, hogy egy ilyen vírust már föl is használtak. Elsődleges célpontjuk a homoszexuálisok és a narkósok voltak. Tökéletes, kiirtásra való egyedek.”

De térjünk vissza Haring karrierjének csúcsához. A zágrábi *Start* című magazin közvetlenül az 1984-es Velencei Biennálé után hosszabb cikket közölt róla, melyben a szerző föltűnően nagy teret szentelt annak tagadására, hogy Haring máris megszélidült volna. Fő érve az volt, hogy világsztárként és milliomosként továbbra is lejár oda, ahonnan elindult, az aluljárókba, a metróba. Igaz, hogy tágas galériát vett, az is igaz, hogy három alkalmazottjával sem győz eleget tenni a gazdag úriemberek megrendelésének, de Haring továbbra is a régi: amit csinál, azt igenis az utca emberének csinálja, ugyanúgy, mint egykor.

Röviddel a cikk megjelenése után a párizsi Modern Művészetek Múzeuma megrendezte az amerikai graffiti és az azzal rokon francia szabad figuráció képviselőinek közös kiállítását. Ott voltam a megnyitón, amikor Keith Haring, Kenny Sharf, James Brown, Jean-Michel Basquiat, Robert Combas, Crash és Louis Jammes hozzáálltak a múzeum hófehér termeinek „kidekorálásához”. Zümmögtek a tv-kamerák, kattogtak a fényképezőgépek, feszülten figyelt az arénától kőtelkorklattal elválasztott közönség. Én közben nem is azt vizsgáltam, hogy mit produkálnak – azt később is meg lehet nézni –, hanem hogy miként

viselkednek a graffitiúrók ott, a vakító reflektorfényben. Vadul viselkedtek, különösen Haring. Senkire ügyet sem vetve, valami bámulatos sebességgel rőtta jellegzetes jeleit. Főleg a padlóra koncentrált. Amolyan Pollockosan meghajolt, s közben nemcsak hosszú kezei, hanem lábai is megállás nélkül dolgoztak. Előbb sematikusan odavetett néhány girbegörbe vonalat, majd folyamatosan szötte, fodrozta, sűrítette tovább az egészet. Apró, puha lépteivel olyan módszeresen táncolta végig a termet ide-oda, ide-oda – ráadásul órákon át –, akár az állatkertek ketrecbe zárt vadállatai. Amikor megtudtam, hogy elhunyt, első pillanatban nem munkái jutottak eszembe, melyek már ruhaminta formájában és a Music Television jóvoltából különben is unos-untalan szem előtt vannak, hanem épp ez a vadállatias, monoton, puha lépkedése. Valamiért föllapoztam Bóna László *Holtvilág* című könyvét, s ott találtam a következő mondatot: „A tigris a ketrecben nem tigris, mert a tigris a valóságban nincs ketrecben.”



Keith Haring alkotása