

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR  
PSZICHOLÓGIA DOKTORI ISKOLA  
SZEMÉLYISÉG- ÉS EGÉSZSÉGPSZICHOLÓGIA DOKTORI PROGRAM

**LÁTHATÓ ÉS LÁTHATATLAN A STREET ART  
ALKOTÁSBAN:**

**ELEMZÉS INTERPRETATÍV FENOMENOLÓGIAI  
ANALÍZIS ALKALMAZÁSÁVAL**



Doktori (PhD) értekezés

Takács Hilda

Témavezető: Prof. Dr. Kiss Enikő Csilla

Pécs, 2019

*„Nem kell a művészetet keresned, a művészet megtalál téged<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> „*You don't have to search for art. Art is gonna find you.*” (Mexikóváros – Street Art Tour, 2018)

## Tartalomjegyzék

<b>1</b>	<b>BEVEZETÉS</b> .....	<b>4</b>
1.1	A témaválasztás indoklása .....	4
1.2	A kutatás előzményei .....	5
1.3	A disszertáció felépítése.....	6
<b>2</b>	<b>ELMÉLET</b> .....	<b>8</b>
2.1	Exploráció a posztmodern városi térben .....	8
2.2	A művészet mint terápiás eszköz a városban .....	11
2.3	Városterápia az analitikus pszichológiai vonatkozásában .....	15
2.3.1	Az alkotófolyamat analitikus pszichológiai interpretációja .....	18
2.3.1.1	Alkotófolyamat egyéni és társadalmi kontextusban .....	18
2.3.1.2	Alkotófolyamat az „ősi” vonatkozásában .....	22
2.3.2	Esztétikai városrekonstrukció James Hillman elméletében .....	25
2.4	A városi művészet helye .....	29
2.4.1	A helyspecifikus művészet .....	30
2.4.2	Művészet a virtuális térben.....	32
2.5	Graffiti, street art és a rokon művészeti formák.....	35
2.5.1	Történeti és terminológiai kérdések .....	36
2.5.2	Graffiti és street art Barcelonában .....	42
2.5.3	A városi művészet egyéb formái .....	44
2.5.4	A participáción alapuló művészet dialógusa .....	46
2.5.5	A művészeti intervenció egy példája: reklámrombolás.....	48
2.6	A graffiti és street art alkotás pszichológiai háttértényezői .....	51
2.6.1	Motiváció serdülőkorban.....	52
2.6.2	Motiváció felnőttkorban .....	55
2.6.3	További motivációs megközelítések .....	56
2.7	A graffiti és street art alkotás mélylélektani megközelítései .....	58

2.7.1	Street art és az <i>anima mundi</i> .....	58
2.7.2	A street art alkotófolyamat mint misztikus tapasztalat: alkímiai interpretáció.....	62
<b>3</b>	<b>A KUTATÁS MÓDSZERTANÁNAK ELMÉLETI HÁTTERE .....</b>	<b>65</b>
3.1	A kvalitatív stratégia .....	65
3.1.1	Kultúrközi kvalitatív interjú .....	67
3.1.2	Az IPA a kvalitatív eljárások között.....	68
3.1.2.1	IPA az Egyesült Királyságtól Magyarorszáig.....	69
3.1.2.2	IPA: a módszer .....	70
3.1.2.3	Az interjúk elemzésének technikája.....	72
3.1.2.4	A módszer validitása és reliabilitása .....	73
<b>4</b>	<b>KUTATÁS.....</b>	<b>74</b>
4.1	A kutatás előzményei .....	74
4.2	A kutatás célja .....	74
4.3	A kutatás kérdései .....	75
4.4	Kutatási elrendezés.....	75
4.5	Nyelvi kérdések.....	77
4.6	A vizsgálatban résztvevő személyek.....	78
4.7	Általános észrevételek az interjú felvétele közben .....	79
4.8	Az interjúk feldolgozása .....	80
4.9	Eredmények.....	81
4.10	Az interjúelemzők értelmezései .....	113
<b>5</b>	<b>MEGVITATÁS.....</b>	<b>118</b>
<b>6</b>	<b>KORLÁTOK ÉS KITEKINTÉS .....</b>	<b>130</b>
<b>7</b>	<b>FELHASZNÁLT IRODALOM .....</b>	<b>132</b>
<b>8</b>	<b>TÁBLÁZATOK, ÁBRÁK ÉS KÉPEK LISTÁJA .....</b>	<b>143</b>
<b>9</b>	<b>MELLÉKLETEK.....</b>	<b>146</b>
<b>10</b>	<b>KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS .....</b>	<b>161</b>

# 1 BEVEZETÉS

## 1.1 A témaválasztás indoklása

A street art iránti személyes érdeklődésem hosszú időre tekint vissza, kutatni azonban néhány évvel ezelőtt kezdtem a területet. A kutatási téma felmerülésének közvetlen előzménye az volt, hogy 2014. január – július között a Balassi Intézet Campus Hungary ösztöndíj (B2/1F/8595) támogatásával az Universitat de Barcelona Facultat de Belles Arts-on folytattam kutatómunkát, Prof. Arola mentorálása alatt. A kint töltött idő alatt több kurzuson részt vettem művészet és szimbólumok, művészetelmélet és kortárs gondolkodás témában. Pszichológusként e szellemi közeg inspirálóan hatott, s ezzel egyidőben egyre inkább felkeltette érdeklődésem a városban nagy előfordulást mutató street art alkotások jelensége. Az utcán fellelhető művek megállásra és továbbgondolásra késztettek, mindez azonban eleinte csupán a személyes érdeklődés szintjén zajlott. Fotókat készítettem az alkotásokról, jegyeztem a művekben bekövetkezett változásokat (pl. lefestették vagy kiegészítették őket), könyveket olvastam a témában és mindeközben egyre több kérdés fogalmazódott meg bennem. Különösen az archaikus tartalmak megjelenítése fogott meg a posztmodern városi színen, ami a múlt és a jelen összekapcsoltságának érzését nyújtotta. Egy, a világ keletkezéséről szóló poszter alkotóját sikerült beazonosítanom, majd interneten fellelnem, így kezdődött meg levelezésem Món Morttal, aki mesélni kezdett a street art jelenségről. A művész személyes motivációjáról beszélt, a street art alkotófolyamatról osztotta meg élményeit, társai munkáját ajánlotta figyelmembe s mindemellett szakirodalmat javasolt a témában. Ez volt az első tapasztalatom egy „bennfentestől”, ami lendületet adott a téma jobb megismeréséhez. Az ösztöndíjidőszak lejárta után itthon folytattam a kutatást, mely egyre inkább tudományos megközelítést vett. Pszichológusként a street art alkotáslélektana fogott meg leginkább, így ebből az aspektusból tanulmányoztam a témát. Az elméleti kutatómunka mellett felmerült bennünk a további „bennfentes” hangok megszólaltatásának igénye a terület jobb megértésére. Erre a legjobb mintának a barcelonai street art művészek bizonyultak, minthogy az elméleti elképzelések is ebből a

kontextusból bontakoztak ki. Így határoztunk a Barcelonában végzett street art kutatás mellett.

## **1.2 A kutatás előzményei**

A street art alkotáslélektana egy friss, lényegében alig kutatott terület. A street art lendületes térnyerésének vagyunk ma tanúi, melynek során e műfaj az intézményesült művészet, a reklámipar és a tudományos élet színterén is egyre nagyobb helyet formál magának (Bodó, 2004). A tudományos megközelítéseket illetően elsősorban a társadalomtudományok, a művészetek és a kommunikáció területéről indultak vizsgálatok az utóbbi időben. Új keletű jelenség a jogi szakértők megjelenése a téma vonatkozásában, akik az alkotók szerzői jogának védelmében hivatottak egyre több esetben fellépni - ezáltal kerültek közel a street arthoz. A pszichológia viszonylag kevés megnyilvánulással kíséri e jelenséget, s amennyiben erre vállalkozik, elsősorban az alkotók motivációját kívánja vizsgálni (Bodó, 2004; Halsey és Young, 2009; Waclawek, 2011; Szilágyi, 2011; Hárdi 2015; Taylor, Pooley és Carragher, 2016; Schorr, 2018). Kutatásunkban a motivációt is érintjük, de ennél szélesebb a vizsgált jelenségek köre. Vizsgálatunkban a street art alkotás élményét, fenomenológiáját kívántuk feltárni az irányzat alkotóinak elbeszélései által. Célunk az volt, hogy feltérképezzük, milyen jelentéssel bír az alkotók számára a street art alkotás folyamata. Mivel a street artos szubkultúra tagjai hagyományosan „szájról szájra” terjesztik tapasztalataikat, a kvalitatív megközelítés, azon belül is az interjúzás tűnt a legideálisabb módszernek az autentikus információk feltárására. Az interjúk feldolgozására választott módszerünk az interpretatív fenomenológiai analízis (IPA) volt, amit Magyarországon az utóbbi néhány évben kezdtek el Rác és munkatársai (2016) használni. A módszert PhD dolgozatokhoz is ajánlják, ebben már vannak is hazai előzmények. Az IPA-t azért választottuk, mert filozófiai háttere illeszkedett ahhoz a szemlélethez, mellyel e téma jobb megismerésére vállalkoztunk. A háttérrel nyújtó pszichológiai szemléletet tekintve a jungi analitikus pszichológia megközelítésében íródott a munka, átfogja tehát a vizsgálatot egy mélylélektani keret. A street art mélylélektani megközelítésével kapcsolatban kevés a

szakirodalmi előzmény. Scandiucci (2014) brazil analitikus PhD disszertációja emelendő itt ki, mely az archetipikus pszichológia nézőpontjából elemzi az utcai alkotásokat. Jellemző azonban, hogy elsősorban a graffitizés kapcsán jelennek meg analitikus szemléletű írások. A dolgozatban ennek kiegészítésére vállalkozom: a street art alkotófolyamat felszínen látható és mélyben meghúzódó (láthatatlan) folyamatainak feltárását kísérem meg.

### **1.3 A disszertáció felépítése**

A disszertáció elméleti részét a posztmodern kor térélményeinek és társadalmi folyamatainak bemutatásával kezdjük. Az ezt követő fejezetben a művészetet mint terápiás eszközt jelenítjük meg, amely a korszpecifikus szükségletek reflektálásában játszik szerepet, s emellett egyfajta reparációs lehetőséget nyújt a városi szintéren. Ennek interpretálására az analitikus pszichológia megközelítéséhez folyamadunk: a következő részek a jungi társadalom- és művészetfelfogás főbb vonulatait ismertetik, majd Hillman városrekonstrukcióra irányuló elméletét mutatjuk be. E fejezetek után a street artot a kortárs művészeti folyamatokkal összefüggésben járjuk körül, a művészet helyének változó trendjeire fókuszálva. Ezután a graffiti, a street art és az egyéb rokon jelenségek definícióit közöljük, külön tárgyalva a barcelonai graffiti- és street art történetet. Kitérünk a public art kapcsán tárgyalt kortárs kommunikációelméleti megközelítésekre is, melyek a street art vonatkozásában is informatívnak bizonyulnak. Az elméleti részt a graffiti és street art pszichológiai háttértényezőinek és a mélylélektani megközelítés egy lehetséges perspektívájának bemutatása zárja.

A dolgozat következő fő része a kutatás elméleti hátterének bemutatása, melyben a kvalitatív technika és azon belül az IPA főbb ismérveit tekintjük át. A harmadik részben a 2016-ban Barcelonában végzett saját kutatás kerül ismertetésre. A vizsgálat prezentálása az IPA protokollban javasolt elrendezés szerint kapott helyet a dolgozatban. Az eredményeket a fő témák (master themes) és kibontakozó témák (emerging themes) leírásával és interpretációjával közöljük.

A dolgozatot a Megvitatás zárja, melyben egyrészt összegezzük eredményeinket, másrészt az IPA vizsgálatba be nem került interjúk anyagát is beemeljük a felmerülő témák kapcsán. Végül a Korlátok és kitekintés részben közöljük vizsgálatunk tanulságait, továbbgondolási lehetőségeit.

A dolgozat multidiszciplináris keretben íródott: a művészettörténet és - elmélet, kommunikációelmélet, művészetszociológia és pszichológia határterületeit érinti. E többoldalú megközelítést a téma elméleti háttérének prezentálásában azért láttuk fontosnak, mert a street art maga is számos területtel kapcsolatban áll, így e szemlélet a jelenség komplexitásának nagyobb fokú megragadásához segíthet hozzá. A kutatás láthatóan bár el is távolodik a pszichológiától, de vissza is tér hozzá. A pszichológiától eltérő témák iránti érdeklődést és kutatómunkát illetően Jungot idézzük (1995): *„Hogy miért érzi kényszerét a pszichológus, hogy egynémely vidéket megismerjen, és hogy ennek érdekében elhagyja biztonságosan körbebástyázott szakmai várát... a megismerés szeretetéből és az igazságkeresés vágyából”* (82.o.).



## 2 ELMÉLET

### 2.1 Exploráció a posztmodern városi térben

„Jól tudjuk, hogy a város zúgó tenger.” (Bachelard, 2011, 44.o.)

„Ahogy társadalmunk minden korábnál gyorsabban és komplexebb mintázatokban fejlődik, elfeledkezünk lelkünkről – belső növekedésünkről. Hisszük, hogy az evolúció csúcára jutottunk, de lehet, hogy amit tapasztalunk, tulajdonképpen nem más, mint involúció. Ezt tanúsíthatják a falakon lévő jelek, melyek mint a sérült civilizáció sebhelyei tűnnek fel.” (José Parlá – Klanten és mtsai, 2010, 219.o.)

A városban zajló folyamatok mind nagyobb érdeklődést jelentenek a kortárs ember számára. A város emlékek és vágyak hordozója, mondja Calvino (1981), s mint ilyen, képes megjeleníteni valami esszenciálisat a vele kapcsolatba kerülők életéből. Leaver (2006) leírása szerint a város konténer-funkcióval bír, s tartalmában maga a kollektív lélek kristályosodik ki. Hasonlóképp Dodds (2014) *Landscapes of the Body* c. konferencia előadásában a várost mint *kollektív bőrt* idézi fel, mely amellet, hogy egy protektív burok képzetét sejteti, különböző vágyak és traumák kifejezését teszi lehetővé. Champion (mediavelist.net, 2015) rámutat arra, hogy létezik egyfajta kíváncsiság azzal kapcsolatban, hogy hogyan is éreznek és gondolkodnak a kor emberei, mi foglalkoztatja őket, mitől félnek és miről álmodnak. Ennek tanulmányozása a korábbi korokra vonatkoztatva nagyobb fokú reflexiót enged meg, míg jelen korunk analízise a retrospektív szemléletet nélkülözve szükségszerűen korlátozott. A dolgozatban e korlátokat figyelembe véve kísérletet teszünk egy posztmodern városi jelenség – a street art alkotómunka - interpretációjára. Ehhez mindenekelőtt a kortárs városi élet különböző aspektusait járjuk körül.

Az embert eredendően erős spirituális kapcsolat fűzi fizikai környezetéhez: érzelmi viszonyulással bír felé, asszociációkat kapcsol hozzá, ezáltal válik „hely”-jé a „tér” (Canter, 1977). A hely közben visszahat a benne élőkre is: személyességével élő, „otthonos” közeget teremt, s nagyban befolyásolja a pszichés jóllétet (Huskinson, 2008).

Az otthonosság érzése, mondja Pintér (2014) egyedi, mindenkinél mást és mást jelent. Van az otthonosság érzésnek azonban egy általános jellemzője: „*amikor valami otthonos, akkor közöm van hozzá, sajátomnak érzem*” (86.o.). A tér helyé alakításának vágya így egyfajta otthonkereséssel is analóg, egy olyan hely megteremtési kísérletéről van szó, ami személyes jelentéssel bír.

Augé (1995) azt találta, hogy a helyhez való kötődési igény ellenére egyre növekszik az identitás nélküli ún. „*nemhelyek*” száma: „*az a tér, melynek se összefüggései, se története, s nem foglalkozik az önazonossággal sem, egy nem-hely (non-lieu) lesz*” (ford.: Bodó, 2004, 45. o.). Ami a városberendezkedést illeti, megállapítható, hogy a rendszerességnek mind inkább átadja helyét a rendszertelenség. A posztmodern városban töredezett, funkciótömörített térfoglalás (pl. bevásárlóközpontok felhalmozása) figyelhető meg, mely idegenként hat a város lakói számára (Izsák és Dúll, 2014). Az otthonosság kialakítását tekintve további kihívást jelentenek a globális társadalmi jelenségek. Az országok közötti fizikai határok könnyebb átjárhatóságával minden korábbinál szabadabban lehet mozogni a térben. A város terei ezáltal olyan helyekké válnak, ahol általánossá vált, hogy idegenek találkoznak egymással. A város ma alapvetően rendelkezik egy túltöltő (overloading) jelleggel is. Milgram (1970) kutatásai azt mutatták, hogy a városi ember jobban siet, kevesebb szemkontaktust tart a többiekkel és kevésbé mutat segítő viselkedést embertársai felé. Milgram szerint ez azzal magyarázható, hogy a környezet nagyszámú ingerrel árasztja el az egyént, mely ellen tudattalanul is védekezik azáltal, hogy kikapcsol bizonyos csatornákat túlterheltség esetén. Ez a társas odafigyelés, interakciók rovására megy. A személyközi kapcsolatokban e folyamat elmagányosodáshoz, elidegenedéshez, a mély kapcsolatok hiányához vezethet (Dúll, 2014).

A 20. sz.-ban már széles körben elterjedt az az elképzelés, hogy a város nem természetes (antitermészet), patogén jelleggel bír: különböző kórok, elmebetegség, devianciák kapcsolódnak hozzá. Zeisel (1993) felismeri, hogy a modern városokban olyan alapvető szükségletek nem teljesülnek, mint a *közösséghez való tartozás* vagy a *biztonságigény* (Dúll, 2014). E két szükséglet tulajdonképpen összeér, mondja Pikó (2003): a biztonságérzet az egyén és a közösség harmonikus együttéléséből fakad.

A posztmodern kor e hiányok betöltésére a fogyasztást ajánlja, mely a biztonság érzete mellett a racionális kontroll illúzióját adja (Pikó, 2003). Riesman (1968) kiemeli, hogy a fogyasztás paradox módon belső irányítottság helyett épp a *kívülről irányítottságot* erősíti, s az egyén viselkedését egyre inkább a másoknak való megfelelés és a rivalizálás jellemzi. Az önmegvalósítás e kornak egyik gyakran hangoztatott jelszava, ez azonban ma nem a szelf kibontakozását jelenti, hanem épp ennek ellentétét: az én megeremtését külső ideákra alapozva. A fogyasztás szükségessége bár látszólag racionális érveken alapul, ebben leginkább érzelmi – hangulati komponensek, irracionális elemek játszanak szerepet. Jelentősége is jórészt szimbolikusnak tekinthető: egy életérzést próbálunk megvásárolni, nem pedig egy tárgyat, s ettől önbizalmunk megerősítését várjuk (Pikó, 2003).

E folyamat láthatóan ideiglenes érzeteket nyújt (Pikó, 2003), s bár a birtokolt tárgyak bírhatnak a tartósság státuszával, az egyén számára hosszabb távon nem biztosítanak sem megerősítést, sem az érzékelt hiányok betöltését. Az észlelt városi problémák és társadalmi kérdések a környezet transzformációjának szükségességére hívják fel a figyelmet. A helyzet megoldására irányozott városi intervencióban számos terület képviselői (a teljesség igénye nélkül: művészetek, társadalomtudományok, környezetpszichológia, építészet, antropológia stb.) érdekeltek, mindemiatt megközelítése holisztikusan, transzdiszciplináris úton képzelhető el (Izsák és Düll, 2014). Ami a legfontosabb ugyanakkor, és amire az intervenciók is irányulnak, hogy a város élhetővé tétele tulajdonképpen mindenkinek a közös „ügye”.

## 2.2 A művészet mint terápiás eszköz a városban

*„...a nem hallatszó hangok felerősítésének és a láthatatlan dolgok felfedésének folyamatában a perifériák fizikai vagy társadalmi értelemben való láthatóvá tétele történhet meg. A művészet feladata a periférikus helyzetekben, hogy láthatóságot és hallhatóságot adjon ezeknek a helyzeteknek... A perifériák a városok tudattalanjai, amelyek arra várnak, hogy valaki a felszínre segítse őket” (Polyák, 2010, 46-47.o.).*

Polyák (2010) *Városterápiák* c. írásában leírja a város „hibás hardverként”, „beteg testként” való értelmezését, mely gyógyításra vár (43-44. o.). A szerző kiemeli ugyanakkor a városok képlékenységét, ami lehetővé teszi a különböző intervenciók stratégiák kibontakozását, mely a gyógyulást előmozdíthatja. Raban *lány város* fogalmával összhangban kivételesnek tartja a művészetek jelentőségét e beavatkozásban: *„Saját képünkre formáljuk őket [városokat], ők pedig minket alakítanak. Ebben az értelemben városban élni művészet, és a művészet szókincsére van szükségünk ahhoz, hogy leírassuk azt a sajátos kapcsolatot, amely az ember és az anyag között létezik a városi élet folytonos kreatív játékában.” (Raban, 1974, 11. o. - ford.: Polyák, 2010, 43.o.)*

A város transzformációja a tér egy olyan aspektusában valósulhat meg, melyet a város lakói közvetlenül érzékelnek, s amelyben kivételt mellőzve ki is nyilváníthatják véleményüket. E tér megismerésére Lefebvre és Soja (1996) posztmodern térelmélete nyújt fogódzókat (Soja, 1996). Soja (1996) *Thirdspace* c. könyvében a térbeliség három válfaját írja le: *érezkelt tér* (Első tér), *elgondolt tér* (Második tér), *megélt tér* (Harmadik tér). Az 1970-es évekig az érezkelt terek álltak a kutatások középpontjában. Ez a tér a mérhető, empirikusan vizsgálható tér, mely minden befogadó számára ugyanazt jelenti. A behaviorista fordulat eredményeképp azonban a geográfusok egyre inkább számításba kezdték venni az ún. mentális teret is, az érzékelhető mellett. Ez már a Második tér fogalmához vezet el, mely az egy adott földrajzi területtel kapcsolatos koncepciókat tartalmazza. E dimenzió megjelenít egy erőteljesen szubjektív komponenst. Az objektív és szubjektív nézőpont szembekerülésével ugyanakkor egy bináris oppozíció alakult ki. – ez a modernista elképzelés sajátja. A két pólus között nem volt átjárás: a tér materiális vagy immateriális természettel volt felruházott. Lefebvre és Soja az áthidalást egy

harmadik dimenzió bevezetésével képzeltek el, így született meg a megélt tér koncepciója, s vele együtt a trialektikus gondolkodás. A harmadik térfogalom nemcsak összességét nyújtja az előző kettőnek, hanem egyben több is azoknál. Ide tartozik egy „itt és most” élmény a térrel kapcsolatban, mely magába foglalja pl. az érzékelhető illatokat, ízeket, hangulatokat, stb. Soja az „ellenállás terének” is hívja ezt a dimenziót, minthogy ez az a tér, ahol lehetőség nyílik a vélemény kinyilvánítására, a hatalommal való szembeszállásra. Míg a Második tér a hatalom által konstruált és irányított (megmutatja mely területekhez van szabad hozzáférésünk és melyek elzárta tőlünk), a Harmadik térben mindenki hallathatja hangját - a szubkultúrák megjelenése is itt valósulhat meg. Egyben ez az a tér is, amely kontinuitást biztosít múlt, jelen és jövő között (Soja, 1996; Berki, 2014, 2015).

Az elhallgatott hangok érvényesüléséhez szükség van egy olyan területre, mely felett az állam cenzúrája kevésbé van jelen. Bodó (2004) *Bolyongás egy áldás nélküli térben* c. írásában Hakim Bey költő filozófus „*Ideiglenes Autonóm Zóna*” („*Temporary Autonomous Zone*”- TAZ) fogalmához köti a jelenséget. A TAZ, Bey szerint, az az autonóm és időszakosan felszabaduló majd eltűnő tér, mely az állam kontrollján kívül esik. Bey (1990) a jelenséget így definiálja: „*A TAZ gerilla hadművelet, mely miután felszabadított egy területet (a fizikai térben, az időben vagy a képzeletben), újra felszívódik, csak azért, hogy másutt/máskor újra létrehozza önmagát...Mivel az Állam a tartalom helyett a Látvánnyal törődik inkább, a TAZ jó ideig viszonylagos békében rejtőzködhet és „foglalhatja el” ezeket a tereket...Az Állam nem ismeri fel, mert a Történelemnek nincs rá definíciója.*” (Bey, 1990 - ford.: Bodó, 2004, 8.o.)

Ezek az állami kontroll által ellenőrizetlen „repedések” teret adnak arra, hogy a köztéri vizuális alkotások részt vegyenek a városi kommunikációban.<sup>2</sup> Bodó (2004) felismeri, hogy a kültéri művek megjelenése egy alternatív nyilvánosság létrejöttében játszanak szerepet. Emellett, mivel a hatalom az üzenetek tartalmát lényegében neglectálja, az alkotások a kultúra terében is autonómiát formálhatnak. Az állam autonómiája időben,

---

<sup>2</sup> Bodó (2004) a hazai viszonylatot tekintve megállapítja, hogy Magyarországon kevésbé rekonstruálhatók TAZ-ok, jelentős társadalmi diskurzust nem teremtenek.

térben és szellemileg is megfogyatkozik a TAZ-ok által – mondja a szerző. E folyamatot a térfelügyelő kamerák növekvő száma sem tudja teljesen korlátozni, hiszen e téren is „rések”, azaz olyan útvonalak találhatók, melyek megfigyelési övezeten kívül vannak (Bodó, 2004).

Bodó (2004) megfogalmazza, hogy a térnyerés célja nem a hatalom átvétele: nem a fennálló Rend leváltását kísérli meg, nem is egy alternatív Rend érvényre juttatását, hanem sokkal inkább egy alternatívát kíván felmutatni a Rend keretein belül. Tribble (2016) szerint az alternatív rend felismerése hozzásegítheti a befogadót ahhoz, hogy saját nézőpontját absztraktabban lássa, s felismerje, hogy megközelítése mindössze egy a sok közül. A művészi megformálás által a fennálló Rend és egyéb alternatív Rendek egyszerre láthatóvá válnak, ami reflexióra készíteti a befogadót (Tribble, 2016).

Bucs (2011) Niedermüller (1981) nyomán leírja, hogy a művészeti eszközökkel kivitelezett városi intervenció „*nem egységes rendszer, hanem hiátust kitöltő kötőanyag*” (18.o.). A szerző egyenesen a folklórjelenségek közé sorolja az utcai művészetet, idézve Niedermüller (1981) meghatározását, miszerint a folklór különbözik a hivatalos társadalmi tudattól, értékrendszertől, s társadalmi nyilvánosságához való hozzáférése is korlátozott.

Illusztrációként két street art alkotásról készült kép található alább, melyek egyben konkrét formában is kifejezik, hogyan nyer teret a városi architektúrának résein keresztül a kreatív alkotómunka. Az első képen Juliana Santacruz Herrera *yarn bombing*<sup>3</sup> munkája látható, mellyel a művész az utca „hibáit” kreatívan reparálja. A második képen Jan Vormann *dispatchwork* munkája hasonló koncepcióra épül, technikája viszont a műanyagból készült színes építészeti elemek felhasználása az épületek hiányosságainak pótlására.

---

<sup>3</sup> Yarn bombing: kötött vagy horgolt technikával készült alkotások elhelyezése közterületen.



1. kép: Juliana Santacruz Herrera. Yarn bombing.



2. kép: Jan Vormann. Dispatchwork.

Az esztétikai úton történő reparáló technikának terápiás hatása van a városra nézve. A társadalomban jelenlévő „hibák”, „hiányosságok” kreatív átdolgozást nyernek, ezáltal a város és a benne élők növekedését idézhetik elő.<sup>4</sup> A városi környezet kortárs rekonstrukciója lényegileg épít az affektív térpolitikára, s intenzív érzelmi élmények kiváltására törekedik. Ez megnyilvánul mind a kereskedelmi és politikai manipuláció eszközeként, mind az utcai művészet részeként, ami által érzelmileg töltött helyekké változnak át a városi terek (Polyák, 2010). Az esztétika területén *anesztéziának* nevezett jelenségről van itt szó, amivel kapcsolatban azonban Lévi-Strauss (1999) leírja, hogy bár csökkenti a fájdalmat és növeli a biztonságérzetet, csak a tüneteket oldja, anélkül, hogy az oki tényezők nyomába eredne. Azt láthatjuk azonban, hogy sok esetben az utcai művészeti alkotások túlhaladnak az esztétikai reakció kiváltásán és egy téma aktív feldolgozására sarkallnak. Az alkotás ezen aspektusait mutatja be a következő fejezet az analitikus pszichológia megközelítéséből.

### 2.3 Városterápia az analitikus pszichológiai vonatkozásában

*„Mostanában kezdünk el ráébredni arra, hogy valami baj van a világban és modern elfogultságunk az intellektus valamint a tudatos elme fontosságát illetően téves lehet. Egyszerűséget szeretnénk. Szenvedünk városainkban az egyszerű dolgok hiányától.”* (Jung, 1931 - Sabini, 2002, 8. o.)

„Városterápiás” megközelítésként a mélylélektani elméletek közül mindenekelőtt a pszichoanalízis említendő, mely az elfelejtett emlékek és elhallgattatott hangok felemelésén keresztül képzeletben el a város megújulásának folyamatát. S. Freud (1856-1939) a 19. századi archeológiai ismeretekkel hoz párhuzamot, s ennek kapcsán a felszín és a mély összefüggéseit járja körül. Erről Radnóti (2004) így ír: *„A tárgyaknak a föld alá kerülve pusztán természeti létük van, a föld fölött történetük... Ezért különbözik a föld fölött*

---

<sup>4</sup> E jelenség a 15. századbeli japán Kintsugi módszer pszichés mechanizmusával mutat analógiát. A ma már művészetterápiában is alkalmazott keleti technika törött kerámiák arany, ezüst és bronzporral, lakk segítségével történő rögzítését jelenti, mely azt az üzenetet hordozza, hogy a törések megerősíthetnek. (Elérhető: <https://esprit-kintsugi.com/en/lart-du-kintsugi-etape-par-etape/>)



*maradt rom is a kiásott épületektől. Elhagyott helyeken a rom visszaváltozik természetté... A föld alá került épületek és tárgyak óráját leállítják, és megtalálásukkor újraindítják. Amit eltemetnek, a fölé emlékjelet állítanak, ami betemetődik, az – legalábbis ideiglenesen – kiesik a kulturális emlékezetből. Ez adja a régészeti fölfedezés mélyebb értelemben vett szenzációját: egy történelmi világ hirtelen előbukkanása a semmiből”* (57.o.). Freud a régészeti folyamatban egy metaforát lát lélektani folyamatok magyarázatára. A modern patológiák kialakulását is analóg módon értelmezi: elképzelése szerint, ahogy a földalatti világ kiesik az emlékezetből, úgy szorul ki a tudattalan tartalom is a tudatos emlékezésből, betegséget idézve ezzel elő. Freud kifejti, hogy a lélek megőrzi a betemetett emlékeket is, melyek tovább élnek és hatást gyakorolnak (Radnóti, 2004).

C. G. Jung (1875-1961) társadalomlélektannal kapcsolatos írásaiban a környezet patológiázó hatását a természeti elemektől és archaikus értékektől való eltávolodására vezeti vissza. Az analitikus pszichológia eszmerendszerének központi aspektusa a tudattalan kollektív tapasztalattal való eleven kapcsolat fenntartása. Jung az *Archaikus ember* c. 1933-as esszéjében ír a modern ember archaikus oldaláról, ami mindinkább megnyilvánulni törekszik az elnyomás ellenében is. Ez az archaikus rész minden civilizált egyén lelkének mélyrétegében ott van. Lévy-Bruhl *Representation collectives*-nek nevezte azt az a priori létrendet, mely a szellemével, boszorkányéval mutat rokonságot. E létrend magyarázatai az élet jelenségeiről prelogikusak a modern ember számára. Míg a mai ember a racionalitás jegyében a kauzalitás törvénye mentén gondolkodik, azaz minden jelenség számára észlelhető okkal bír, a primitív ember olyan mágikus mozzanatot látott az események mögött, amelyet ma természetfölöttinek érzékelünk. Tulajdonképpen egyik megközelítés sem áll felette a másiknak, mindössze eltérő kiindulópontok és tapasztalati szerveződés alapján alakultak ki (Lévy-Bruhl, 1971; Jung, 1993a).

Jung kifejti, hogy a rossz érzések a láthatatlan és irracionális dolgok irányába azzal magyarázhatóak, hogy nem telt el még sok idő, mióta az emberiség maga mögött hagyta a babonák és lidércnyomások frusztrációt okozó miliójét. A tudat a racionalitás mentén indult fejlődésnek, amiben módfelett megerősödött, s ezzel előrehaladt, azonban az irracionális elnyomás alá került. A dolgok kauzális alakulása így magyarázatra lelt,

fennmaradt viszont ötven százalék, mely a véletlen önkény műve, s racionális ítéletalkotással nem megérthető. A természeti népek magyarázata fogódzókát nyújt e jelenségek jobb megértésére. Az őslakosok felismerték, hogy szokatlan események térben és időben egyszerre történnek, s ezekre fontos odafigyelni. Erre azért is volt szükségük, mert ki voltak szolgáltatva a véletlen események sokaságának és végzetes lehetett, ha elmulasztották a jelzéseket (Jung, 1993a).

Jung hangsúlyozza, hogy a lélek (soul) eredendően össze van kötve a természettel, a civilizáció hatására azonban ez az egység bomlásnak indult. Az ész segítségével által „*legyőztük a természetet*”- mondja Jung (1993b, 101.o.). A svájci pszichiáter több írásában megemlíti, hogy korábban a természet a Nagy Anya koncepciójával mutatott rokonságot, az archetípusos nőiség pszichés tendenciáival, mely az idő folyamán jelentősen háttérbe szorult. Az elszakadás következtében az ember folytonosan küzd önmaga meghatározásával. Rendre azt hangoztatja, hogy mi az, amitől különbözik, semmint azt, milyen is ő valójában. Így kerülhet éles határvonal ember és állat közé, a közös genetikai örökség ellenére is (Sabini, 2002). Az egyén vonakodik elfogadni azt, hogy benne is él az állati minőség, s ezért inkább tudattalanjába számúzi azt. Minél messzebbre úzi azonban ezt az állatot, annál állatibbá válik ereje benne (Jung, 2010).

Jung egy 1923-ban tartott beszédében elmondja, hogy az emberi lélek négy aspektusa került jelentős elnyomás alá: a természeti, az állati, a kreatív és az ősi (Sabini, 2008). Henderson (1990) a psziché hisztorikus rétegének azonosítására bevezeti az ún. *kulturális tudattalan* fogalmát, mely elképzelése szerint a jungi *kollektív tudattalan* (lásd részletesebben később) és a manifeszt kulturális mintázatok közötti régiót jelenti. Henderson leírja, hogy amennyiben e kulturális rétegből törnek fel álmok vagy víziók, az etnológia segíthet az amplifikációban és a megértésben. Jung egy 1950-es interjúban hangsúlyozza, hogy az individuációnak mind felfelé a transzperszonális felé, mind lefelé, az ősi irányába el kell mozdulnia. Henderson e folyamat érzékeltetésére megkülönbözteti a szelf-et az ősi szelf-től, melyek mint mágnes húzzák a tudatot hol felfelé, hol pedig lefelé (1990). Sabini (2008) az archaikus szelf működését tanulmányozva felismeri, hogy bár intellektuálisan elfogadjuk az evolúció emberiségre gyakorolt hatását, *érzelmileg* erre nem került sor.

A természeti gyökerektől való eltávolodás nemcsak az egyén lelki életére hatott, egész kultúrákon érezteti hatását. Ma a legtöbb nyugati kultúrában a természet materialisztikus aspektusa dominál, azaz a jelenség „száraz, durva, intellektuálisan felfogható” oldalára helyeznek hangsúlyt (Sabini, 2002, 2.o.), ami mind a közvetlen környezethez, mind a másokhoz való kapcsolódást elnehezíti. E folyamat a személytelenségnek kedvez, monotóniát, unalmat szül a közvetlen környezetben. A historikus tapasztalatoktól és természeti értékektől való eltávolodás a környezetben elhelyezett művészeti alkotásokon látható nyomot hagy. A következő fejezetek azt mutatják be, hogyan fejeződik ki az egyéni alkotófolyamatokon keresztül az elnyomás alá került kollektív tapasztalat.

### **2.3.1 Az alkotófolyamat analitikus pszichológiai interpretációja**

A művészetpszichológián belül vitatott a jungi szemléletmód, főképp, mert „*átlép az empirikus-tudományos érvelés határain*” (Schuster, 2005, 140.o.), s a személyfölötti hatását hangsúlyozza a műalkotás létrejöttében, háttérbe helyezve a személyes oki tényezőket (lásd Kőváry, 2012). Az alábbi alfejezetek előbb az alkotófolyamat társadalmi kontextusban értelmezett jelenségét vizsgálják, majd ezután szélesebb perspektíva mutatja be az alkotónak az ősi tudással való kapcsolatát. A fejezetet az archetipikus pszichológia képviselőjének, James Hillman-nek elmélete zárja, aki a város reparációját neoplatonista alapon nyugvó esztétikai modellbe pozicionálva képzelel el.

#### **2.3.1.1 Alkotófolyamat egyéni és társadalmi kontextusban**

Az alkotás folyamata kétes megítélással nézhet szembe az olyan társadalmi berendezkedésekben, ahol a konvencionalitás és az autoritásnak való megfelelés kiemelt jelentőséggel bír. Neumann (1959) leírja, hogy a művész a paternalisztikus kultúrával szinte állandó konfliktusban áll, s ezáltal stigmatizációnak van kitéve. Taylor (1973) megfogalmazza, hogy általános jelenség, hogy társadalmilag kedvezőtlen megítélés alá esik az alkotó személyiség: „*Társadalmunk...mindig olyan egyéneknek kedvezett, akik gyorsan döntenek, akik lehetőség szerint tartózkodnak attól, hogy „vad” képzelőerőről*

*tegyenek bizonyoságot, s esetleg középserű, de megbízható és szolid termékeket igyekeztek előállítani....ez éppenséggel ellentéte az alkotóképességnek ” (231. o.).* Hogy miért vállalja a művész ezt a társadalmilag kétes értékű szerepet? Jung úgy véli, e szerep adott, s a művésznak nincs igazán ebbe beleszólása (lásd később részletesebben). Maga a művészeti tevékenység az analitikus pszichológia felfogásában a személyiség kibontakozásának egyik eszköze is, s Jung ezt tekinti a folyamat egyik alapvető kiindulópontjának, mely majd végső soron társadalmi változásokhoz vezet. Jung szerint a kreatív alkotómunka az ellentétek egymáshoz közelítését valósítja meg, ami az *individuáció* folyamatának lényegi aspektusa. A Jung által bevezetett individuáció fogalma a teljesség felé irányuló törekvést írja le. Jung e folyamatot így definiálja: „*egyéni lényé (individuummá) válni, abban az értelemben, ahogyan az egyéniséget egy legbensőbb, végső, összehasonlíthatatlanul egyedi jellegünknek felfogjuk: önmagunk lényegévé válni*” (Jacobi, 2009, 137.o.). E folyamat közben a tudattalan tartalmak mozgósítása lehetővé teszi, hogy feloldódjon az ellentétpárok közti feszültség, és az egyensúlyát veszített psziché helyreálljon, utat találva a központig, a belső magig, a *Selbst*-ig (Jacobi, 2009).

Jung szerint az individuáció és a kollektivitás egymással ellentétes fogalmak. Az individuáció ezáltal folytonosan büntudati érzések forrása. Nincs azonban egyén, aki a kollektív normáknak kifogástalanul megfelelne, mivel hogy minden egyes egyén kivétele a szabálynak (Jung, 2010). Az analitikus pszichológia megközelítéséből a *normalitás* is egy relatív fogalom, kimenetele annak függvénye, miként tudja harmonizálni az egyén külső és belső világát. Kulcsfontosságú tehát, hogyan tudja az egyén adaptálni belső igényeit a külvilág szükségleteihez. Jung megkülönbözteti az *alkalmazkodást* az *adaptációtól*: míg előbbi az adott idő és hely elvárásaihoz való igazodást fedi, az adaptáció univerzálisabb törvényeket tart szem előtt (Myers, 2013).

Jung azt találta, hogy az egyéni tudattalan felszabadítása érdekes módon épp a kollektivitást segíti elő, míg a kollektív tudattalannal való érintkezés az individuációban bír kiemelkedő szereppel. E két folyamat egymástól elválaszthatatlan, egyik következik a másikból (Samuels, 1986; Myers, 2013). A (személyes és kollektív) tudattalan tartalmakkal való kapcsolat kialakulása egyrészt a tudat egyoldalúságát kompenzálja,

másrészt magát a tudatot is formálja. von Franz (1995) leírja, hogy kisgyermekkorban még elevenen él az egyéni tudat, a formális oktatás során viszont a konvencionális tudat kerül előtérbe, s ezáltal a kollektív tudat erősödése tapasztalható. Ennek következtében már iskolás gyerekeknél megfigyelhető, hogy nehezen fejeznek ki saját véleményét, azt mondják, amit a szülők, barátok mondanak, amit az újságban olvastak. Az egyén később, bár azt gondolhatja, hogy tudatos, többnyire kollektív szinten, egyéni tudatról alig tud. A kollektív tudatba be van zárva az egyéni tudat. Ennek következtében az mind a tudattalannal, mind a realitással konfrontálódásra ítéltetett. Az egyén e kialakult helyzetben választhat, hogy a „*horda mentalitást*” hordozza (Trosclair, é.n.) vagy egyéni útjára lép.<sup>5</sup>

Staples (2008) jungi analitikus *Guilt With a Twist: The Promethean Way* c. könyvében kifejti az individuáció okozta büntudati érzések dinamikáját, majd azt a kreatív alkotófolyamathoz köti. A büntudat érzése az autoritással való konfliktus eredményeképp születik<sup>6</sup>, s a konvencionális élet fenntartását szolgálja. A konvencionális élet – a kulturálisan/vallás által kijelölt normák követése - ugyanakkor mind az individuáció megvalósulásával, mind a társadalom előrehaladásával szembemegy.

Staples (2008) leírja, hogy a kreatív alkotófolyamat egyrészt az önállóságot erősítheti. Mivel a kreativitás során belső ellentétek egyesülnek – ezek korábban az *árnyékszemélyiség*<sup>7</sup> részei voltak – kevesebb a projekció, ami a másiktól való függést eredményezi. Másrészt az intimitásra való képesség növekedik a *szelf* megnyilvánulásának következményeként. Staples (2008) szerint mind a kapcsolatok kialakításnak, mind az alkotásnak a szelf kifejeződése a kulcsa. A kapcsolat és az alkotás minősége pedig az intimitásra való képesség függvénye, ami az érzelmek megismerésén

---

<sup>5</sup> Jung (1966) úgy véli, nem az a cél, hogy mindenki individualizálódjon, sokkal inkább az egyéni sors követése a cél.

<sup>6</sup> Staples (2008) megkülönbözteti az autoritással szemben érzett büntudatot az Istennel szemben elkövetett bűn érzésétől; gyermekkorban még e kettő egybeesik, minthogy a szülők a gyermek első istenképei.

<sup>7</sup> Az árnyék „a személyiségnek a tudatos psziché által kiszorított, rejtett, elfojtott és kedvezőtlen (vagy gonosz) vonatkozása” (Jaffé, 1993,116.o.).

és elfogadásán alapul.<sup>8</sup> Az egyéni fejlődés szükségszerűen a kollektív szintéren is érezteti hatását: társadalmi változásokkal is együtt jár: „... *ha akár egyetlen ember is az individuációnak szenteli magát, ez gyakran pozitív befolyással lesz a környezetében élő emberekre. Olyan ez, mint a szikra gyújtó hatása*” (von Franz, 1993, 222.o.).

A büntudatot viselni kell, mondja Staples, enélkül elképzelhetetlen az individuáció és a társadalmi fejlődés. Az „outsiderek” jellemzően ezt az utat választják, a „kerítésen kívülre” merészkednek, vállalva a kockázatot. Egy mitológiai párhuzamot alapul véve a szerző Prométeusz példáját hozza fel, aki ellopta az istenektől a tüzet, hogy az emberek rendelkezésére bocsássa azt. Bár Prométeusz bünt követett el, amiért szenvednie is kellett, az emberiség számára nélkülözhetetlen volt tette (Staples, 2008).

A művészet individuációban és kollektív előrehaladásban betöltött szerepét lényegi a posztmodern kor sajátosságainak vonatkozásában is vizsgálni. Korábban szót ejtettünk a korra jellemző kortárs társadalmi jelenségekről, melyek a stabil identitás és jelentések hiányát hozzák a pszichológiai fragmentáltság mint „pszicho-kulturális norma” kontextusában (Bassil-Morozow és Anslow, 2014, 6 o.). Értelemszerűen e korszpecifikus háttér az individuációs törekvéseket is befolyásolja: ma mind nagyobb igény van a stabilitás és egységérzet megélésére. Erre a fogyasztói kultúra nem nyújt érdemi segítséget, lévén, hogy a manipuláció eszközeivel választási lehetőségek sokaságát kínálja, miközben elbizonytalanítja az egyént saját indíttatású választásaiban. Megfelelő szerepmodellek sem állnak rendelkezésre az individuálódáshoz, az egyén iránymutatás nélkül halad előre. Az identitás ebből kifolyólag fluid, efemerális minőséggel töltődik fel, mely folyamatos újradefiniálás által nyer formát. A bourdieu-i *habitus* - azaz bevésődött kollektív szokások, készségek és diszpozíciók - hiányában, az individuáció nem nyer kellő támogatást. Leértékelődik a közösség, a tradíció, a rítusok szerepe, melyek az identitás kialakításának lényeges aspektusát jelentik. Ezzel párhuzamosan felértékelődik a tárgyak és azok gyűjtésének szerepe, melyek a tartósság illúzióját nyújthatják (Bassil-Morozow és Anslow, 2014). Baudrillard (1987) már több évtizeddel ezelőtt

---

<sup>8</sup> Megemlíti a szerző olyan hivatásokat is - üzleti világban, jog területén, stb. – ahol épp a szelf elrejtése bír lényegi előnyökkel.

megfogalmazta a dolgokhoz való viszonyulásunk gyökeres megváltozását: „oda...mindaz, ami a lélek rezdüléseinek és a dolgok jelenlétének 'természetes' összhangját jelentette...Ma már nem az alkalmazkodás vagy az intimitás jelenti az értéket, hanem az információ, az invenció, a kontroll, az objektív üzenetek vételére való állandó készenlét” (118. o.). A dolgokhoz való viszony megváltozása mellett a kapcsolati működés is változást mutat: a kapcsolatok egyre inkább tárgyiasulnak, ami a kontroll gyakorlásának nárcisztikus illúzióját adja (Bassil-Morozow és Anslow, 2014). Az objektifikáló interperszonális kapcsolatok a közösségi élményeket is befolyásolják: egyre nehezebb megélni a *kollektív identitást*, mely még egy individuális társadalomban is alapvető szükséglet (Pikó, 2003). Felmerül a kérdés, hogyan lehet e változások mellett a hagyományok, tradicionális rítusok megőrzésére is törekedni, melyek az ismerősség érzését és a kontinuitást biztosítanák? Hogyan lehetne a folytonosan változóban megtalálni az állandót?

### **2.3.1.2 Alkotófolyamat az „ősi” vonatkozásában**

Jung úgy vélte, a művész kivételes érzékenységet mutat a közös ősi tartalmak megjelenítésére a modern kor ellenirányú törekvései ellenére is. Elméletének egyik központi koncepciója a *kollektív tudattalan*, melyről leírja, hogy „*tartalmi soha nem voltak tudatosak, és ezért soha nem az egyén tett szert rájuk, hanem teljes mértékben örökölte őket*” (2011, 51.o.). Jung megfogalmazása szerint e szféra az emberiség történelmi kortól, társadalmi vagy etnikai hovatartozástól független, általános emberi helyzetekre vonatkozó konstruktumait foglalja magába. Az *archetípus* fogalma szorosan összefonódik a kollektív tudattalanéval, annak kikristályozódott formáit írja le (Jung, 2011). Az archetípusok azoknak a tapasztalatoknak felelnek meg, melyeket az emberek ősidők óta felhalmoztak. Az archetípusos képek minden kultúrában azonos tematikával bírnak, továbbá minden mitológiában, vallásos hagyományban, misztériumban megtalálhatók (Jacobi, 2009). Az archetípusok megélése azonban nem minden esetben pozitív, a tudattalan inváziója pszichózist is indukálhat. Létezik viszont az ősi képeknek

egy tápláló, alkotó ereje, ami a vitalitás egyik biztos hordozója. Ez az aspektus az, ami a művész kreatív tevékenységét leginkább áramlásban tartja (Schuster, 2005).

Az archetipusok *szimbólumokba* sűrítve nyernek kifejezést, így e tartalmakon keresztül lehet kapcsolatba lépni velük. A szimbólum a pszichén belül jelenlévő ellentétek összeháttáására tett „*természetes kísérlet*” – mondja Jung (1993b, 100.o.). A szimbolikus kifejezőmód által az egyén egész tömegekre hatást tud gyakorolni, feltéve, ha valódi szimbólumokat használ. E jelenség irracionális és kiszámíthatatlan: „*A tudattalan befolyásolására tett egyetlen szándékos kísérlet sem vezetett eddig számottevő eredményre, és úgy tűnik, a tömeg tudattalanja éppúgy megőrzi autonómiáját, mint az egyéni tudattalan*” (von Franz, 1993, 218.o.). A szimbólumok két típusát írja le Jung (1993c): „*természetes*” és a „*kulturális*” szimbólumok. Előbbiek a psziché tudattalan régiójából erednek és az archetipikus képek variációit képesek megjeleníteni. Utóbbiak az „örök igazságok”-ra mutatnak rá, miután hosszas fejlődési folyamat következtében a civilizált társadalmak kollektív képeivé váltak.

Az archetipikus helyzet felelevenítése erőteljes emocionális reakciót válthat ki az alkotóból. Ilyenkor mintha valami magával sodorná, mintha egy emberfeletti hatalom uralma alá kerülne. Egy ilyen pillanatban nem különállónak érzékeli magát, hiszen az emberiség közös hangján szól. Jung az archetipusok felszabadításában gyógyító erőket vélt felfedezni:

„*Aki ősi képekkel beszél, az ezer hangon szól, amit meghatároz, azt megragadja és uralja, majd fölemeli az egyszerűből és mulandóból az öröklét szférájába, az egyéni sorsot az emberiség sorsává teszi, és ezzel előhívja azokat a segítő erőket is, amelyek az emberiség számára mindig is lehetővé tették, hogy minden csapásból megmenekedjen, és a leghosszabb éjszakát is átvészelve*” (Jung, 1998, 104.o.).

Az alkotó folyamattal azonosuló művész gyakran önként enged a tudattalan készletének, de előfordul az is, hogy egyfajta kényszerként hat rá a tudattalan impulzus. Nadalian iráni természetművész saját művészetéről így nyilatkozik: „*Nem én választottam azt, hogy a természettel dolgozzak; a természet választott engem, megigézett és megtanított arra, hogy jelenítsek meg valamit, ami úgy tűnt végérvényesen elveszett*” (Grande, 2007, 43.o.). Verschueren (2015) belga művész elmondja egy interjúban, hogy



ez az élmény nemcsak pozitív lehet, elégedetlenséget is elő tud mozdítani a tudattalan indíttatás által vezérelt mű megszületése: „*Sokat vitatkoztam hallgatókkal, akik egy olyan irányba mentek el, mely végül teljesen váratlan útra vitte őket. Gyakran ezt problémának érzik, mert úgy gondolják, hogy nem ők alkották a művet, hanem a mű alkotta meg magát... sokuk számára igen nehéz elfogadni azt, amit nem értenek, amit nem ők maguk döntöttek el*” (Grande, 2015, 15-16.o.).

Az alkotó folyamat, Jung elképzelése szerint az archetípus nem tudatos átélése és transzformálása egészen a mű befejezéséig. Az *ösképet* bizonyos módon le kell fordítania az alkotónak a ma használatos nyelvre, hogy az érthetővé váljon a másik számára. A fordítás hosszas személyes megmunkálás eredménye. A művész ezen tevékenysége a korszellem neveléséhez jelentősen hozzájárul: a korszellem hiányzó formáit jeleníti meg. Az alkotó az adott időben kimondhatatlant artikulálja képen, írásban vagy cselekedetben, kielégítve egy általános szükségletet, legyen az jó vagy rossz (Jung, 1995). Ennek érdekében visszavonul a jelen kielégítetlen állapotából, hogy feltárja azt az ösképet, amely a jelen korszellem egyoldalúságát leginkább kompenzálni tudja (Jung, 1998). A művész személyisége ehhez kiváló lehetőséget nyújt: „*a művész viszonylagos nonkonformizmusa igazi előny, mert megengedi, hogy távol maradjon a nagy utaktól, vágyai után járhat, és rálehet arra, ami a többieknek hiányzott, anélkül, hogy tudták volna. Éppen úgy, ahogy az egyéneknél a tudatos beállítottság egyoldalúságát a tudattalan reakciók az önszabályozás útján kijavítják, úgy jeleníti meg a művész a népek és korok életében a szellemi önszabályozás folyamatát*” (Jung, 1995, 80.o.).

Neumann (1959) *Art and Time* c. esszéjében hasonlóképp leírja, hogy az alkotó a kor által meghatározott *kulturális kánonhoz* képest egy mellékúton jár; önként vállalja, hogy megkérdőjelezi a fennálló értékrendet, hogy ezáltal az egyoldalúságot kompenzálja: „*a művészen dolgoznak kora szükségletei, anélkül, hogy erre ő igényt tartana, vagy legalább is megértené ennek jelentőségét...egy autonóm erő... foglyul ejti, anélkül, hogy tekintetbe venné az ő életét, boldogságát, egészségét*” (98.o.). E kreatív impulzus elsősorban a faj előrehaladását és érdekét szolgálja, s csak ezután a művészt. A művész e megközelítésből kifejezetten szenved kora nehézségeitől, mígnem rátalál arra a formára mellyel korának problémáit orvosolná.

Jaffé (1993) Jean Bazaine francia festő szavait idézi a művészek a korról való különös kapcsolatának leírására: „*Senki sem úgy fest, ahogy neki tetszik. Amit a festő tehet, az az, hogy minden erejével akarja azt a képet, amelyre kora képes*” (252.o.). Kandinszkij továbbmegy e kérdésben és a művészeti kifejezés korlátjának egyenesen a korszak határait látja: „*Minden korszaknak megvan a maga saját művészi szabadsága, és még a legragyogóbb zseni sem lépheti át ennek a szabadságnak a határát*” (253.o.). Az analitikus pszichológia a művész legfontosabb célját abban látja, hogy kifejezi látomásait az emberről, s a világ szellemi oldaláról. A kollektív szemlélet áll a középpontban, ami egyedi az maga az ábrázolási mód és a stílus, amelyet a művész használ ennek kifejezésére.

### **2.3.2 Esztétikai városrekonstrukció James Hillman elméletében**

Az alkotófolyamat analitikus szemléletű intrapszichés mechanizmusának leírása után kifelé tekintünk és a városi környezet esztétikai reparációjának James Hillman (1926-2011) által leírt elméletét tekintjük át. Hillman az ún. *archetipikus pszichológia* kapcsán ismert a poszt-jungianusok között. Az amerikai pszichológus a megnevezést 1970-ben használta először s vele a nyugati gondolkodást egy szélesebb kontextusba ágyazva kívánta értelmezni. Az analitikus pszichológiával összehasonlítva Hillman az archetipusokat helyezte előtérbe, s magát a terápiás kontextust is egy archetipikus helyzetként észlelte (Hillman, 1975; Samuels, 1986). Hillman az analitikus pszichológia nyomdokain halad, ugyanakkor az introspektív viszonyulás hangsúlyozása mellett és olykor helyett a környezet analíziséhez folyamodik. Felismeri, hogy az intra- és interperszonális folyamatokkal túlinvolválódva kevés figyelem jut az externális tényezőkre, így a közvetlen környezet jelenségeire. Mind a freudi és a jungi megközelítést korlátozónak találja abban a tekintetben, hogy az egyéni változástól várja a civilizáció átalakulását (vö. individualizáció hatása a kollektivitásra). Úgy véli, e megközelítések ignorálták az *öt érzék* jelentőségét, melyek a környezeti dolgokhoz való kötődést mozdítják elő (Hillman, 1983). Merskin (2010) a hillmani elmélettel összhangban a mélylélektani természetfelfogás kapcsán megfogalmazza, hogy ma az állatok leginkább

álmok, szimbólumok formájában jelennek meg előttünk, ahelyett, hogy kifelé tekintve észrevennénk azokat a maguk élő, reális voltában. Hillman (2006) kifejezi, hogy a jelenleg domináló szubjektívizáló szemléletmód mellett azt is előbb észreveszi az egyén mit projektál a külvilágra, mint amit a külvilág projektál őrá. Mindazonáltal már egy *pszichés járvány* terjedéséről beszél és rámutat, hogy az egyén nem izolálhatja magát e környezeti patológia hatásától, amelynek maga is részese.

Hillman egy 1983-as interjújában a modern társadalom maniform tendenciáit emeli ki, amit a tevékenységek, a fogyasztás, a technológia, a kommunikáció hajszolása, valamint az utazás minden korábbinál nagyobb fokú lendületre kapása jellemez. A mániás viselkedés mindezzel szemben negatívnak tünteti fel a várakozás és reflexió lassúságát, melyet már a depresszió hatáskörébe sorol. Hillman hangsúlyozza e mély állapotok fontosságát is, s hogy a patologizálás tendenciája szükségszerű a lélekkel való kapcsolat kialakításához. A városi élet patológiája kapcsán megemlíti még, hogy a mai épületek anorexiás képet mutatnak, az üzletek paranoid beállítottságot, s ezek együttesen képviselik ma a *pszichés realitást*, mely az egyén lelki működésében szerepet játszik (2006).

Az archetipikus pszichológia képviselője mérsékletre int a természet túlidealizálásában is: „*Meg kell nyitni az elménk a lélek lehetőségeire mindenhol; nem zárhatunk ki dolgokat és nem szerethetjük csak a természetet*” (Hillman, 1983, 132.o.). Úgy véli, az egyén hajlamos a Rousseau-i „vissza a természethez” jelszót hangoztatni, s amennyire lehet távolodni a város patologizáló miliójétől. A természet mint isten-általi jelenítődik meg, szemben az ember által létrehozott városi berendezkedéssel. Gyakori elképzelés, hogy míg a természet az érintetlenség és tisztaság minőségével bír, a város szennyezett, korrupt, bűnözéssel teli.

Hillman elméletének egyik központi fogalma az *anima mundi*, azaz *világ lélek*, mely a neoplatonista nézetekkel összhangban, az egyéni lélekkel elválaszthatatlan egységet alkot. Az *anima mundi*hoz az *esztétikai reakción* keresztül vezet az út. Az ókori görög szemléletmódot viszi tovább, amikor ezen esztétikai tapasztalat középpontjába magát a szívet helyezi, amely felfog és elképzel. A percepció a görög *aisthesis* szóból származik, aminek eredeti jelentése belélegzés, a világ bevétele, egyfajta aha-élmény, melyet

gyakran a sokk és rácsodálkozás érzése kíséri. Az esztétikai érzékelés a dolgok fenomenológiai jelenlétének megtapasztalása, így a mélységé, komplexitásé, relációké, történetké, amelyek mind a képzeletet táplálják. Ez az esztétikai tapasztalat az egyedire való odafigyelésre tanít, amelynek társadalmi hatásai is ismertek: lassabb életformát alakít ki, mérsékli a fogyasztást, serkenti a minőségre való odafigyelést a mennyiségi preferenciák helyett. A művészetek terén hangsúlyozza a pop art *anima mundi*val való összefüggésének hatását: még egy sör vagy egy utcai jeltábla is egy olyan megjelenítéssel bír, mely beszél nézőjéhez (Hillman, 1983, 2006).

Hillman (2006) elképzelése szerint az objektumok, s beleértve a város épületei és egyéb konstrukciói ugyanolyan figyelmet igényelnek az egyéni psziché vonatkozásában, mint a természet elemei, így a fák, vagy a folyók. Az épületeknek ugyanakkor számos írásában patologizáló hatást tulajdonít. Huskinson (2015) Hillman kiadatlan feljegyzéseit tanulmányozva azt találja, hogy ezen írásokban az épületek, mint lelketlen helyek jelennek meg, melyek az ego megerősítését szolgálják, s neurotikus védekező mechanizmusokkal tartják magukat távol a tágabb realitástól. E realitás formáló hatást fejtene ki az épületekre és egészséges fejlődésüket szolgálná. Az ego-t reprezentáló épület funkcionális és rendezett, de steril, inspirációt nem nyújtó épületfalakkal bír. Hillman (1983) egyenesen terrornak nevezi azt a kondíciót, amelyben a város, ami egykor jelentős történelmi kihívásoknak volt kitéve ma újnak és töretlennek látszik, mintha mi sem történt volna. Elképzelése szerint kettős jelzések érkeznek a városokból: az egykori destrukciók tudattalan érzetei és a fejlett, megújult arculatot mutató kép ellentmondásossága keveredik egy szemléletben. A mai épületek a hillmani elmélet szerint azt az üzenetet hordozzák, hogy a művészet a művészek hatáskörébe, a lélek az egyházi személyek fennhatóságába tartozik, s mindeközben a képzelet jelentősége leértékelődik a realitásnak tekintett külső világhoz képest.

Vannak azonban olyan épületek is, melyek az ego-n túlhaladva az *anima mundi* megtestesítését teszik lehetővé. Ezek azok az épületek, melyek esztétikai reakciók kiváltását viszik végbe, legyen akár „szép” vagy „csúnya” az inger. Hillman (2015) Plotinusra alapozva kifejti, hogy a „csúnyának” éppúgy jelentősége van: heves esztétikai reakciót kiváltva arra készíti, hogy kiábránduljunk és elforduljunk tőle, keresve a

„szépet”. A cél a „szép” és a „csúnya” egyesítése lenne, mely a ’fenséges’ megtapasztalását jelentené és a mélyebb érzésekkel való kapcsolat kialakítását.

Hillman (2006, 2015) amellet érvel, hogy a „szép” esztétikai minősége el van nyomva a városban. Amikor azonban megjelenik, élvezetet vált ki, s megállásra késztet. Minden mozgás leáll, hogy a lélek befogadóvá válhasson és a meglepődés, a „wow - élmény” magával ragadja. Ez az élmény az, mondja a szerző, ami szeretetet generál, s lehetővé teszi, hogy törődést, odafigyelést mutassunk azzal szemben, ami körülvesz. A városi életminőség és kapcsolatok e megközelítésből az esztétikai élményen keresztül lennének reparálhatók.

## 2.4 A városi művészet helye

*„Bárhol legyen is egy mű kiállítva, a hely rányomja a bélyegét és megjelöli, attól függetlenül, hogy a mű közvetlenül – tudatosan vagy öntudatlanul – a múzeum számára készült-e vagy sem;”* (Buren, 2012, 359.o. )

A városi térben helyet kapó alkotómunka bár rendkívül aktuális jelenség, a kortárs művészetnek vitatott része. Osborne (2013) lényegesnek tartja annak a félreértésnek az eloszlását, hogy minden jelen korban született mű a kortárs művészetbe lenne sorolható. Az angol szerző hangsúlyozza a „kortárs” szó kritikai és szelektív jellegét, s hogy szükséges, hogy e jelző a korban *jelentőségteljes* műveket illesse csak. Osborne (2013) felveti azt is, hogy maga a kortársiasság is tulajdonképpen egy fikció, hiszen mindmáig nem zárult le a korszak, s így a reflexió lehetőségét is korlátozza.

A definíciós törekvések problematikussága mellett kiemelendő itt a kortárs művészet néhány olyan aspektusa, ami a későbbiekben definiált street art jelenségének megértéséhez vezethet hozzá. Tatai (2005) megközelítése szerint kortársnak nevezhető a művészet, mely a kurrens szociális, művészeti, filozófiai stb. kérdésekre reflektál. Míg a modernista megközelítés szerint a művészet független az eszméktől, társadalomtól, más művészetektől, addig a kortárs művészet élénk kapcsolatot tart fenn antropológiával, pszichológiával, szociológiával, a feminista diskurzussal s hatnak rá a gender és a posztkolonialista tanulmányok. A kortárs művészet nemcsak más tudományágak felé, de egy szélesebb nézőközönség irányába is nyit. Ennek hatására a magasművészet egyre kevésbé különül el a populáris kultúrától. A művészet immár nem csak egy differenciált művelt osztály (cultivated class) sajátja, hanem bárki számára hozzáférhetővé válik. Kérdés, visszautalva Osborne (2013) megjegyzésére, mit tekinthetünk „jelentőségteljes”-nek, s egyáltalán mit tekinthetünk művészetnek, ami művészetfilozófiai kérdések egy sorát veti fel (Danto, 2003, 2013). Az alkotások szemlélőit illetően azzal a dilemmával állunk szemben, vajon mitől számít a néző vagy akár a street art kapcsán gyakorta emlegetett „járókelő” befogadónak. A művészet demokratizálódása e nézőpontból viszonylagos és támadható. Az e kérdésben való állásfoglalás azonban nem is célja az elsősorban pszichológiai szemléletű dolgozatnak. Kitérnénk viszont a művészet helyének

megváltozására, ami valóban elmozdulást hozott a művész – mű – befogadó hármásának relációjában, s a megélhető térélményekben egyaránt. Muzeológiai anyagnak tekinthető művek ma szinte bárhol elérhetővé válnak, beleértve az utcákat, házfalakat - megkérdőjelezve a múzeum fizikai határait (Prior, 2012).

#### **2.4.1 A helyspecifikus művészet**

A múzeumot kritizáló hangok a konceptualizmus légkörében kezdtek felerősödni, hangoztatva, hogy a múzeum kiemeli a műveket azok hagyományos összefüggéseiből és a hatalom eszközeivel bírálja el őket. Az ún. *helyspecifikus* („site specific”) alkotások az 1950-es években kezdtek elterjedni (lásd Allan Kaprownál) (Anglani, Martini és Princi, 2009), s az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején vált meghatározóvá. Ezen alkotási forma fő karakterisztikuma, hogy szoros kapcsolatot alakított ki a hellyel, amellyel együtt és amelytől elválaszthatatlanul alkotott lényegi egységet (Kwon, 2012). A helyspecifikus mű nem helyezhető át, az áthelyezéssel a mű maga is megszűnik létezni (Serra, 1990). A kortárs helyspecifikus művek kilépnek a galéria és múzeum teréből, s megjelennek utcákon, hotelekben, lakótelepeken stb. továbbhaladva a média tereibe, így a rádióba, tv-be, folyóiratokba, s az internet világába. Ezen expanzív térnyeréssel párhuzamosan a helyspecifikus művészetek más tudományágakkal kooperálva közérdekű témák feldolgozására tesznek merész kísérletet (Kwon, 2012).

Ilyen közérdekű téma a természeti környezet, melynek művészi feldolgozása a helyspecifikus munkamód által friss lendületet kapott és *land artként* (természetművészetként) vonult be a köztudatba. A land art különböző megnevezésekkel terjedt el az 1960-as évek óta.<sup>9</sup> Európában az elmúlt kb. 20 évben lett széles körben elterjedt e fogalomkör, előtte, a mozgalom indulásakor szinte csak művészi körökben volt

---

<sup>9</sup> Land Art (60-as évek), Art in the Land (Sofist, 70-es évek), Art and Nature (Grande, 80-as évek), Art in Nature (Fagone, 90-es évek), Nature Art (Yatoo csoport, 90-es évek). A műfajnak számos egyéb megnevezése él még, így az elsősorban Észak-Amerikában használatos eco art, vagy environmental art, earth art, stb (Erőss, 2010).

használatos (Eröss, 2010).<sup>10</sup> Eröss (2010) leírása alapján e művészeti ág alkotója „*az adott környezetben fellelhető természetes anyagokat használja, melyek általában múlandóak, lebomlanak, így maga a mű is efemer jellegű. Az idő ezáltal konkrét formában jelenik meg a műben, hiszen már az alkotás pillanatában bele van kódolva egy bizonyos élettartam... Az anyagmegmunkálás során az alkotó főleg a kézműves technikákra szorítkozik... kerüli a gép megmunkálást*” (12.o.). A hely megválasztását s a terek elfoglalását gyakran a gyarmatosítások folyamataival állítják párhuzamba. Ezt követi az alkotómunka, mely szintén eltér a megelőző korokban jellemző természeti témák feldolgozásától. A korábbi természetábrázoláshoz képest, mely lekeretezte a természetélményt, az alkotók most magában a tájban folytatják tevékenységüket, nyitottsággal és tisztelettel fordulva környezetük felé (Eröss, 2010). Ezen beavatkozás felhívja a figyelmet a „*természet képviselte költői értékekre a mai társadalomban*” (Anglani, Martini és Princi, 2009, 183. o.).



3. kép: Robert Smithson: Spiral Jetty.

---

<sup>10</sup> Magyarországon az Ernst Múzeum *Természetesen c.* kiállításának katalógusában olvasható először a természetművészet szó, Keserü (1994) írásában (Eröss, 2010).



A műalkotások helyhez kötöttsége –még a land art esetében is- idővel feloldódik, s az *áthelyezhetőség* és a *mobilitás* új szempontokká válnak, melyek mellett a helyspecifikusság már csak mint stiláris kérdés van jelen. A művész egyre inkább visszanyeri autoritását, s az 1990-es évekre már az eredeti szerzőség az, ami az autenticitást biztosítja, nem pedig a művészet helye. Az intézményi érdeklődés fellendül a helyspecifikus alkotásokat létrehozó művészek iránt, akik egyre több megbízásra kapnak felkérést. A műalkotásokkal egyidőben a művész is egyre mobilisabbá válik; utazóként, kalandorként lép fel, miközben (helyspecifikus) *projektek* megvalósításán dolgozik (Kwon, 2012). Foster (1996) a művész pszeudo-etnográfusként betöltött szerepét emeli ki, hangsúlyozva a két terület azon hasonlóságát, hogy elhallgattatott történetek marginális hangok által való megszólaltatására vállalkozik.

A helyspecifikusság a *helyi identitás* kialakulását is elősegítheti, amely az aktuális nomád gyakorlatokkal – többszörös identitásokkal és jelentésekkel - párhuzamosan, azokat kiegészítve mind nagyobb jelentőségre tesz szert. A helyek egyediségének hangsúlyozása egy posztmodern reakció a korra jellemző globális homogenitás, valamint elidegenedés és fragmentáció hatásaira (Kwon, 2012). Lefebvre (1991) ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „*nem születhet (termelődhét) új tér a különbségek hangsúlyozása nélkül*” (52.o.). A helyspecifikus művészet ma a mobilizálás és egyediség (specifikusság) között mediál, miközben *kapcsolatspecifikus relációkat* (relational specificity) állít fel. A kapcsolati érzékenység a fragmentumok egymás mellettségét (közelségét/távolságát) hivatott láttatni, lehetővé téve, hogy a tűnékeny egyben maradandó is maradjon (Kwon, 2012). Meyer (1996) egy ún. „*funkcionális helyről*” beszél, amelyet az intertextualitás s egy kvázi nomád narratíva jellemez, mely a művész által megalkotott fragmentált cselekvések és események sorozatából tevődik össze. A virtuális terek e fragmentáltságot tovább fokozzák, s egyfajta átjárhatóságot építenek ki a különböző térélmények között.

#### **2.4.2 Művészet a virtuális térben**

A virtuális tér a kortárs művész és a közönség egyik kiemelt „találkozási helye” (Blanché, 2015). A művész pillanatok alatt nézők sokaságához tudja eljuttatni munkáját, sőt

azonnali visszajelzésre is szert tehet. Az online térben való megosztás különösen az efemerális munkáknál jelentős, ahol a múlandóság kompenzálásaként jelenik meg az alkotásról készült kép. Fisher (2012) kritikus a művek virtuális megosztásával szemben, ami véleménye szerint a kortárs alkotások esszenciáját veszi el. Úgy véli, az élményt érzéki viszonyok együttese (ritmusok, rezgések, tapintás, szaglás, emlékezet, súly, csend, zaj, stb.) befolyásolja, s ily módon a reprodukció tulajdonképpen értelmét veszti. Fisherrel egyetértve a virtuális tér távolító tendenciái mellett érvelünk, ugyanakkor a művészet egyik aktuális közegéről van szó, így röviden kitérünk ennek ismérveire is.

A virtuális tér megjelenése a tér-idő dimenzióról való gondolkodást jelentősen átalakította. Az új kommunikációs színtér fellépésével a fizikai tér kiterjedésének „megfogyatkozását”, s az idő kronologikus „előtt-után” rendjének megbomlását észlelhetjük. A tér-idő felfogás ezen új jelensége kaotikus helyzetet teremtett (Eckhardt, 2016). Eckhardt (2016) szerint ehhez az állapothoz a kommunikáció viszonylagos korlátlansága is lényegileg hozzájárult. A virtuális tér segítségével kommunikálhatunk anélkül, hogy egy földrajzilag közös térben lennénk, személyesen találkoznánk (Löv, 2001 idézi Izsák, 2014). Az sem követelmény, hogy egy és ugyanazon időben történjen a találkozás, az internet ugyanis archiválja azt, amit az egyik fél megoszt, hogy a másik fél egy számára alkalmas pillanatban igény szerint erre reagálni tudjon. Az „itt és most” helyett tehát az e-világ a „bárhol és bármikor” érzését nyújtja, ami tájékozási nehézségek elé állítja a posztmodern embert.

A virtuális tér megjelenésével a „párbeszéd” minőségileg és mennyiségileg is átalakultak. Kommunikációs sajátosságok kezdtek el kibontakozni téma, stílus és hangnem tekintetében. Mindeközben a köz- és magánszféra közötti határok elmosódni látszanak, s a kétirányú kommunikáció lehetősége lehetővé teszi bárki számára a megnyilvánulást (Heller, 2001). E jelenséget Bodó (2004) találóan „many to many” kommunikációnak nevezi. Pléh (2009) hozzáteszi, hogy egy új gondolkodási mód is kialakulóban van, ami sokkal inkább képi jellegű és kevésbé lineáris, mint korábban (Bucs, 2011). Hajdu (2016) szintén egy ikonikus fordulatot vél felfedezni a kortárs művészetben, mely a képi világ felelevenedésében nyilvánul meg az írásos művek korábbi dominanciája mellett.

Bodó (2004) az internet és a városi művészet világa között párhuzamokat írt le a kommunikációs lehetőségeket illetően: széles körben megnyilvánulási felületet biztosítanak, általában képi megformálás kíséri, így nyelvileg kevésbé kötött; anonimitásra és pszeudonimitásra tesznek lehetőséget, ami által a beazonosíthatóság esélye redukálódik. Eckhardt (2016) felismeri, hogy a szimbolikus megnyilvánulások és az esztétikai megjelenítések egy közös kódot jelenthetnek a virtuális és a fizikai térben egyaránt.

A két tér (virtuális és fizikai) tulajdonképpen nem különül el olyan élesen egymástól, sőt összekapcsolásuk olykor művészeti projektek megvalósításának részét képezi. Nadalian iráni művész például archaikus motívumokat, természeti kultúrához köthető szimbólumokat vés folyó parti kövekre, majd a 21. századi virtuális térben jelenít meg fényképet műveiről. Az online térben való megjelenítés által a művész arra inspirálja befogadóját, hogy felkeresse köveit a természetben is. A primitív és a high tech szintézise valósul meg ily módon – olvasható a művész internetes oldalán.<sup>11</sup> Nadalian ún. *folyóművészete* (river art) példa arra, hogyan jelenítődik meg a tér – és időbeli kontinuitás a művészet által akár virtuális eszközök segítségével.

---

<sup>11</sup> <http://www.nadalian.com/>



4. kép: Nadalian: Hidden treasures.

## 2.5 Graffiti, street art és a rokon művészeti formák<sup>12</sup>

*„Annak ellenére, hogy sokan állítják, a graffiti semmiképp sem a művészet legalja....ez a ma létező legőszintébb kifejezési forma.” (Banksy, 2012)*

*„Folyamatosan a szabadságot kerestem, így elkerültem a konvencionális alapokat, mint amilyen a vászon vagy a papír. A valóság pillanatát akartam megélni, el akartam tűnni a kontextusban.” (C 215- Mattanza, 2018, 72. o.)*

A kortárs művészet széles körben vitatott jelenségei a graffiti, a street art és a rokonságot mutató egyéb alkotási formák. Megosztóak a vélemények már azzal kapcsolatban is, hogy a művészet fogalma alá sorolandóak-e e műfajok. A graffiti alkotója jellemzően nem tekinti magát művésznek, s a szakirodalom is leginkább 'taggelő', vagy 'writer'

---

<sup>12</sup> Egyéb rokonítható megnevezések: relational practice, community-based art, experimental communities, littoral arts, new genre public art, issue-based art, stb (Hock, 2005; Bálint, 2008a).

megnevezéssel illeti őt (Pușcașiu, 2017). Mivel azonban a klasszikus graffiti határai mind jobban egybemosódnak más műfajokkal, a graffitisek nem művészként való elhatárolása is értelmét veszti. A street art fogalmánál némiképp más a helyzet, hiszen elnevezése már önmagában hordozza a művészként való definiálást. Az látható ugyanakkor, hogy az alkotók kevésbé mutatnak igényt a kategorizálásra és a tudomány definiáló törekvéseire. Az Os Gemeos néven ismert brazil formáció ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „*Minket nem érdekel, hogy amit csinálunk az graffiti vagy művészet. Mi csak jól akarjuk érezni magunkat... Ugyanazt csináljuk az utcán, mint a galériában, karaktereket festünk és élvezzük ezt*” (Klanten és mtsai., 2010, 174.o.). Az urbánus művészet különböző formái mindeközben dinamikusan változó jelenségek, melynek teljességében való megragadásáról le kell, hogy mondjunk. Manco (2004) megfogalmazza, hogy amennyiben enciklopédikus leírásra törekszünk, azzal kell szembesülnünk, hogy mire „megszárad a tinta”, némiképp már elavult mondanivalónk (9.o.). Parlá (2010) kubai származású művész Phase 2 nyilatkozatával érzékelteti, hogyan próbálunk megragadni egy megragadhatatlan jelenséget: „*Graffitinek nevezni valamit olyan, mint egy üstökös meteoritnak hívni.*” Az alkotó magyarázatként hozzáteszi, hogy míg a meteorit egy egyszeri becsapódásként van jelen, az üstökös folyamatos mozgásban van (Klanten és mtsai., 2010, 219. o.).

A graffiti, street art műfajának nemcsak a művészeti kánonnal való viszonya kérdőjeleződik meg folytonosan. További problémát jelent az is, hogy e fogalmakat a szakirodalom gyakran egymással felcserélhetőnek tartja, s az tapasztalható, hogy a művészek ebben sem tesznek lényegi megkülönböztetést (Pușcașiu, 2017). A két jelenség bár jelentősen egybecsúszott az idők folyamán, megértésükhöz elengedhetetlen a pontosabb deskripció. Jelen fogalmi áttekintés a graffiti és a street art, továbbá az ezen irányzatokkal rokonságot mutató főbb műfajokat mutatja be.

### **2.5.1 Történeti és terminológiai kérdések**

A graffiti a görög *'graphien'* szóból származik, jelentése, 'írás' (Pușcașiu, 2017). Később az olasz *'graffito'* ('karcolás', 'karmolás') szó viszi tovább a jelentést. A Kortárs Magyar

Művészeti Lexikon szerint innen eredeztetik a ma használt graffiti szót, ami idővel a karcolóeszközökkel való alkotás helyett egyre inkább a filctollal és sprayfestékekkel létrehozott műveket jelöli meg a falakon (Fitz, 1999). A Reisnerhez köthető definíció szerint: „*utcai falakra festékszóró spray-vel vagy más módon készített képek gyűjtőfogalma*” (idézi Hárdi, 2015, 837.o.). A Művészeti Szótár leírása alapján a graffiti hagyományosan a firkalás ősi ösztönéhez kötik (Végh, 1997), s összefüggésbe hozzák a barlangrajzokkal (Baird és Taylor, 2016; Baird és Taylor, 2011), valamint az ókori Egyiptom „szubverzív” népművészetével is (Fitz, 1999). A képzőművészettel a graffiti csak a 20. század második felében került kapcsolatba (Fitz, 1999).

A mai értelemben használt graffiti jelensége az 1960-as években kezdődött Philadelphiában, majd onnan terjedt tovább az 1970-es években, New Yorkban. Taki 183, Julio 204, vagy Cornbread az egyik első writerek voltak, akik metró aluljárókban és különböző falfelületeken festettek. New York nagy társadalmi diverzitásával kitűnő terepnek bizonyult ebben az időben az egyenlőtlen erőviszonyok és a szegénység elleni harcra (Ganz 2004). Ezt a feldolgozott tematika is tükrözte: gyakran egy kisebbségi társadalmi csoport konfliktusai jelenítődtek meg, melyek másképp nem kerülhettek volna köztudatba (Hárdi, 2015). Mérföldkőnek számít a graffitifestészet történetében Otterness 1980-ban megrendezett *Times Square Show*—ja, amely egy elhagyott szórakozóhelyen kialakított tárlat volt. E show bár ellenement a graffitisek eredeti intézményellenes céljának, utcaművészek egy sorának nyújtott kiállítási lehetőséget. Az itt kiállított műveknél már felismerhető a magaskultúra és a populáris kultúra szintézisének megvalósulása (lásd rajzfilm jelenetek művészi feldolgozása) (Anglani, Martini és Princi, 2009).

Négy klasszikus forma dominált a korai graffiti palettán: tag<sup>13</sup>, piece<sup>14</sup>, character<sup>15</sup>, throw-up<sup>16</sup> (Novak, 2017). Kezdetben a graffitisek saját – vagy álnevüket írták, festették vagy vésték fel különböző felületekre, majd a tag-ek kezdtek dominálni. A tagek egyre nagyobbá váltak és kész művek (piece) voltak láthatók a vasúti vagonokon. A vasúti kocsik felfestése közkedvelt volt, mert terjesztette a writer alkotását s vele együtt híret (fame). New Yorkban 1986-ban korlátozó intézkedéseket tettek a vasúti festések visszaszorítására, ám a mozgalom nem állt meg, a writerek továbbvitték a graffiti híret Európába. Az 1980-as évekre Európa legtöbb nagyvárosában már ismert volt a graffitizés. Ez köszönhető az Amerikában fellendülő hip-hop kultúrának is, ami egyértelműen a nyugat-európai térnyerés előmozdítója volt. Ázsiába és Dél-Amerikába később jutott el a mozgalom, jelenleg azonban már itt is, különösen Dél- Amerikában, virágzást mutat a jelenség (Ganz, 2004).

Novak (2017) *Historical dissemination of graffiti art* c. tanulmányában leírja, hogy a graffiti Európába való áramlása három csatornán keresztül történt: galéria kiállítások, média, és az interperszonális kapcsolatok. A kiállításokat tekintve a szerző beszámol számos európai nagyvárosban megtartott rendezvényről, mely futótűzként terjesztette az akkor még underground irányzatot. 1982-ben Castleman munkája nyomán megjelent az egyik első jelentős mű a témáról: a *Getting up, Subway Graffiti in New York* c. könyv fiatal graffiti művészekkel felvett interjúkat és történeteket tartalmazott. 1984-ben pedig Cooper és Chalfant *Subway Art* c. könyve lendítette tovább a mozgalmat. A filmművészet is már az 1980-as évek reagált a graffiti világra: 1982-ben a *Wild Style*, 1983-ban a *Style Wars*, majd 1984-ben a *Beat Street* népszerűsítette a műfajt. E filmek egy egész graffiti nemzedéket inspiráltak alkotásra (Versteeg, 2018; Novak, 2017). A fotográfia szintén kiemelkedő média a graffiti terjesztésében. Az első fanzin magazin, az *International*

---

<sup>13</sup> Tag: az alkotó nevének/művésznevének közterületre való felfestése stilizált formában.

<sup>14</sup> Piece: megjelenésében komplexebb alkotás, mint a tag; a mű fogalmát fedi, a writer nagyobb szakértelmét kívánja meg.

<sup>15</sup> Character: valamely karakter ábrázolása áll a fókuszban.

<sup>16</sup> Throw-up: a tagnél összetettebb forma, általában buborékszerű betűk sora egy színű kontúrral és egy másik szín kitöltésével.

*Graffiti Times*, már internacionális alkotásokat tartalmazott. Az 1980-as években megjelenő nemzetközi folyóiratok (pl. *Bomber Magazine* – Hollandia, *Aerosol Art Magazine* – Egyesült Királyság) interjúkat, tanulmányokat és graffiti művek reprintjeit tárta az olvasó felé. Emellett video magazinok is megjelentek, pl. az 1989-ben induló *VideoGraf*, mely a graffiti művek alkotásának folyamatát, interjúkat közölt felvétel formájában. Novak (2017) szerint a harmadik csatorna, mely elvezette a graffitit Európába, az informális kapcsolódás. A writerek sokszor szóbeszédben adták tovább ismereteiket a graffitizésről, fotókat mutattak egymásnak, történeteket meséltek. Novak (2017) megállapítja, hogy a graffiti kultúra története nem mutat szervezetséget, s a róla alkotott kép nagyban támaszkodik a writerek élőszóban átadott tudására.

A graffitisek közönsége jellemzően maguk a graffitisek, ami abból adódik, hogy ők bírnak megfelelő kompetenciával ahhoz, hogy felmérjék a művek értékét. Az általános közönség így kívülálló szerepben van, amelyet tovább erősítenek a graffiti bandák kívülről érthetetlen bandaháborúi. Egyfajta bizalmatlanság érzékelhető e perspektívából a mozgalom felé - a közvélemény és az autoritás részéről is. Hozzáadódik e helyzethez, hogy a fiatalok gyakran nem tudják fedezni a festés költségeit, így bolti lopás árán tudnak eszközt teremteni hobbijukhoz. Elmondható azonban, hogy a graffitisek nagyrészt magában az önkifejezésben érdekeltek és azért mennek ki rendre gyakorolni, hogy ezáltal fejlődjenek. A kortárs graffiti csoportosulások nem köthetők szociális osztályhoz, vagy iskolázottsági szinthez és megnyilvánulásukban sem antiszociális tendenciák dominálnak (Pușcașiu, 2017).

Megkülönböztetendő a graffititől a *poszt-graffiti* terminusa, amely egy a graffititől némileg eltérő sajátosságokat viselő irányzat megnevezése. A poszt-graffitit stilisztikai, technikai és materiális innovációi különböztetik meg a graffititől elsősorban, s jellemző rá, hogy a klasszikus graffititől eltávolodva a művészi intervenciók irányába mutat elmozdulást. Míg a graffiti a fiatal férfiak körében mutat népszerűséget, a poszt-graffiti már a férfiak idősebb korosztályát és a nőket is bevonja (Wacławek, 2011). Borhes (2018) tanulmányában kísérletet tesz a poszt-graffiti jelenségének megragadására annak stilisztikai diverzitása és inkohereus megnyilvánulása ellenére. Két időszakot különít el a mozgalom történetében. New Yorkban 1983-ban indult meg egyfajta távolodás a



tradicionális graffiti világtól, s alkotók egy csoportja vászonra kezdett festeni, galériában állította ki művét. Ezáltal már egy szélesebb nézőközönség került bevonásra. Borhes (2018) Keith Haring és Jean-Michel Basquiat műveit is a poszt-graffitihez sorolja. E mozgalom, mondja a szerző, egy irányváltás prekurzora is volt: az illegálistól a legális, a kinttől a bent felé. Párizsban 2003-ban jelent meg egy poszt-graffiti csoportosulás, amely szembement a hip-hophoz kötött hagyományos műfaji sajátosságokkal, de a megjelenő street art „trendi” előretörésével sem tudott azonosulni. Stilisztikailag egy absztraktabb, az olvashatóságot ezért sokszor nélkülöző betűkonstrukció megalkotása jellemző a poszt-graffitisekre, ez megkülönbözteti mind a graffiti, mind a street art sajátosságaitól (Borhes, 2018).

A *street art* a graffitiből (poszt-graffitiből) alakult ki, s mint ilyen annak főbb jellegzetességeit is magán viseli: illegális, a közterületek újraértelmezését kívánja keresztülvinni. Technikailag nagyobb diverzitás jellemzi: karakterekkel, logókkal, szimbólumokkal stb. jelöli meg a tereket, különböző médiumok – olaj- és akrilfesték, kréta, rajzszen, matrica, poszter, stencil, mozaik, stb. - alkalmazásával (Wacławek, 2011). A street art gyakran a terek megszépítését célozza meg, ami a graffiti kapcsán ritkán mondható el. E műfaj már egy szélesebb közönséget szólít meg: a graffiti zártkörűségével szembemelve mindenkihez szól. A street art alkotások gyakran a humor, a szellemesség és a meglepetés eszközeivel élnek, ezáltal értelmezhetőbbek és nyitottabbak az interpretációra. Ily módon egy affektív kapcsolódás érhető tetten a közönség részéről, ami korábban a graffittikkel szemben még nem volt észlelhető. A street art iránti érdeklődés fokozódni kezdett, és rövid időn belül felkeltette a galériák és nagyvállalatok figyelmét is. Ezáltal az irányzat képviselőinek egy új dilemma elé kellett nézniük: hogyan viszonyuljanak az intézményesült művészet és a piac érdeklődéséhez (Pușcașiu, 2017).

A street art fogalmát Manco (2014) *Street logos* c. könyvében az 1980-as évekhez köti, amikor is az urbánus környezetben létrehozott művészet a hip-hop stílustól elszakadva van már jelen. E meghatározás a poszt-graffitihez is köthető már, ami elhomályosítja a kategóriák között meghúzható határokat. Stahl (2016) a street art megjelenését korábbra helyezi, Sommer 1975-ben megjelent *Street Art* c. könyvéhez köti. Megjegyezi azonban, hogy a fogalmat még korábban is használták falfestések megnevezésére. Ezek a

falfestések Stahl (2016) leírása szerint megbízások voltak és általában etnikai kisebbségek vágyálmait fejezték ki. A szerző fontosnak tartja még ezen túl kiemelni a műfaj helyspecifikusságát.

Sugár interpretációja szerint a street art művész egy renitens „időjárórhöz” hasonlítható: *„feladata, hogy olyan dolgokat vegyen észre és 'szituáljon újra', avagy rekontextualizáljon művészetként, amelyek akkor és abban a pillanatban nem passzolnak a művészet semmiféle érvényes definíciójához. A művész így egy művészetelméleti időjárórré válik, akinek a feladata azonban nem az anomáliák eltüntetése, hanem éppen ellenkezőleg, azok dokumentálása, vagy éppen anomáliák teremtése”* (Hornyk, 2016, 34.o.). Sugár PST (public art – street art –taktikus média) fogalmi modelljében a street art jelenségek középpontjába a *„figyelem érzékenyítését”* helyezi. A *nyomhagyás* gesztusát is kiemeli e tevékenységekben, konstatálva azt is, hogy jogi értelemben a public art legális, a street art azonban illegálisnak minősül – annak ellenére, hogy e két aktivitás egymástól nehezen elválasztható. A street art (és public art) alkotók gyakran vagy egy hatalmi visszaélést vagy egy kisebbségi megnyilvánulást erősítenek, indítatást tekintve megerősítve, hogy itt már egy közösségi cél játszik jelentős szerepet (Szakács, 2016).

Schacter (2016) *Street Art is a period* c. tanulmányában fordulatot hoz a mozgalomról való gondolkodásban. A brit antropológus leírja, hogy a street art jelensége 1998 és 2008 között mutatott egységességet, s ez a periódus tekinthető szűkebb értelemben a street art időszakának. Schacter megjegyzi, hogy 1998 előtt már voltak street art alkotások, azonban ez az év volt az, amikor művészek sokasága kiábrándult a graffiti korlátozó világából és új utak után kezdett keresni.

2008 után a mozgalom egyre elterjedtebbé vált világszerte, s elkezdett közeledést mutatni a kereskedelmi és a hatalmi szervek felé. Ma a street art megjelenik az intézményesedett művészet részeként is, illetve mind gyakrabban mutatnak előfordulást a legális falak e megnevezés alatt. A street art fesztiválok egy viszonylag olcsó módját jelentik a kultúra képviselőinek a különböző Kreatív Várost megcélzó várostervezésben. Schacter (2016) mindemiatt e korszakot külön terminussal jelölné: felveti a Neo-Muralizmus megnevezés lehetőségét. E korszak street artja már nem asszimilálódik környezetébe, hanem sokszor a dominancia igényével lép fel, intézményesült és autonómiájából is vészett. A street

artósok feszegetik a műfaj kereteit, s különböző helyeket foglalnak el a maguk számára az utca és a stúdió, az önállóság és az intézmény, azaz a kint és a bent között. A szerző felismeri, hogy e művészek a falakon kívül és belül is állnak, s bentről a kintre, kintről a bentre reflektálnak. Schacter (2016) a Neo-Muralizmus elnevezést pontosítja a kint-bent közötti alkotólétre való reflektálás céljából, s felveti az Intermurális Művészet fogalmának használatát (művészet a falakon kívül és belül).

## 2.5.2 Graffiti és street art Barcelonában

A street art története Barcelonában egy egyedi mintázatot mutat. Ennek bemutatása két dokumentumfilm, a *Las calles hablan* ([*Az utcák beszélnek*- saját ford.], Donlon, Muratori és Knauer, 2013) és a *Barcelona Rise and Fall* ([*Barcelona felemelkedése és bukása* – saját ford.], Gordo Hostau és López Lacalle, 2014) anyagára épít.

Spanyolországban a graffiti megjelenése a Franco halála (1975. november 20.) utáni érához köthető, mely a diktatúra végét és egyben a felszabadulás érzését hozta az emberek számára. A graffitisek egyre nagyobb számban jelentek meg az utcákon, szenvedélyüknek hódolva. Az 1980-as években a párizsi utcaművészet ihlette meg különösen a graffitiseket, majd a 90-es években az MTV zenecsatorna hatása kiemelkedő az amerikai hip-hop kultúra és a pezsgő new yorki graffiti élet közvetítésén keresztül (Donlon, Muratori és Knauer, 2013; Gordo Hostau és López Lacalle, 2014).

A *Style Wars* c. dokumentumfilm hatására graffitisek bandák („crew”) alakultak Barcelonában - így például a *Trepax*, a *Los Rinos* vagy a *Rock City*. Egy új generáció lépett fel, akik írtak, festettek, break táncoltak az utcán (Kapi, 2014; Xupet, 2014). Aztán a spanyol rap zene újabb lendületet adott a mozgalomnak és „a graffiti kirobbant” (Kapi, 2014, 7:41). 1992-ben jelent meg az ún. *Game Over Magazine*, Moockie-val való kezdeményezésüknek köszönhetően, mely az első graffitiről szóló magazin volt Spanyolországban. Egy évvel később Jordi Rubio a Felton festékcégtől különös észrevételt tett: egy festékeket áruló üzletük kiemelt forgalommal bír. Az üzlet alkalmazottja volt Moockie is, aki elmondta Rubionak, hogy a jelenség a graffiti mozgalom terjedésével magyarázható, fiatalok sokasága áramlik ugyanis hozzájuk, hogy

spray-t vegyen. Kapival együttműködve bemutatták nemrég induló magazinjukat Rubionak, majd egy graffitire specializálódott üzlet tervét körvonalazták. Egy év múlva (1993) megnyílt az első *Montana Colors* üzlet<sup>17</sup>, a hip-hop és a graffitizés érdeklőjeire fókuszálva, ahol a spray elérhető, negyedáron megvásárolhatóvá vált. Ennek következtében a bolt vonzani kezdte a graffitiseket a világ minden tájáról, markánsan fellendült a graffiti-élet, melynek Európában Barcelona lett az egyik központja. A mozgalom interkulturális együttműködései ezáltal jelentősen megerősödtek, az alkotások színvonala ugrásszerűen megemelkedett, s Barcelonában a graffiti néhány éven belül „*Aranykorába*” („*Golden Age*”) lépett (Gordo Hostau és López Lacalle, 2014).

A graffiti „Aranykora” 2000-ben kezdődött meg a katalán fővárosban. Innentől fogva a mozgalom már tulajdonképpen túlnőtt a „graffitizésen” és sokkal inkább street art-ként definiált (Pez, 2014) - a művészeti aspektus hangsúlyozására. A street art Pez (2014) szerint egyfajta életmódot kezdett el implikálni, ami továbbterjedve globális mozgalommá alakult. Mindeközben nagymértékű engedékenység volt tapasztalható a kormány részéről ekkor; ha a rendőrség bele is futott egy éppen az alkotás folyamatában lévő bandába vagy egyénbe, a tevékenység szankciókat nem vont maga után. Kapi (2014) egy fontos társadalmi következményre hívja fel a figyelmet: akkor „*mindenki számára volt hely*” (21:08). Ebben a légkörben a művészek egyre többet kísérleteztek, mondja Pez (2014), és egyre inkább távolodtak az „*old-school graffititől*”. Csökkent a rap zene hatása az irányzatra, a műalkotással töltött idő viszont nőtt, „*művészet volt, a művészetért kedvéért*” (Dixon, 2014, 20:56). Az alkotások folyamatosan cserélődtek a falakon, újabb és újabb művek fedték a régieket. A művek sorsa kiszámíthatatlan volt, sok esetben csak gyorsan elkészített fényképek őrizték jelenlétüket (Sixe, 2014). A street art virágzása és rohamos terjedése a városban azonban egyre inkább magára hívta a kormány figyelmét (Gordo Hostau és López Lacalle, 2014).

2006-ban Barcelona város közege döntést hozott arról, hogy a street art bűncselekménynek minősül. Az alkotók eleinte kételkedve fogadták a hírt, festettek, ragasztottak, fújtak ugyanúgy, ahogy eddig. A tevékenység azonban ezúttal nem maradt

---

<sup>17</sup> Montana Colors Weboldala: <http://www.montanacolors.com/webapp/historia>.

büntetlenül: súlyos bírságot szabtak ki azokra, akiket tetten érték. Egyfajta zero-tolerancia lépett életbe, mondja Dr. Case (2014), Barcelonában festeni sokkal nehezebb lett, mint más városokban. Egyre kevesebb művész látogatott ennek hatására Barcelonába a street art miatt. Sokan az illegalitás ellenére sem mondtak le a street artról, viszont alternatív utakat kellett keresniük a megvalósításhoz. Így például murálok helyett gyors megoldásokhoz folyamodtak, nőtt a tagek, graffitik előfordulása, és emelkedett azoknak az alkotóknak a száma is, akik éjszaka fogtak munkába, hogy kerüljék a feltűnést. Közkedvelt hely volt (s az ma is) a festésre az üzletek redőnyzete, mely az üzlettulajdonos engedélyével szabad felület volt az alkotásra (Gordo Hostau és López Lacalle, 2014).

Ma a mozgalom hivatalos és nemhivatalos körökben is „illegális”-nak minősül Barcelonában. Ezzel az utcán alkotó művészek tevékenysége bár nem állt meg, jelentősen átalakult. A korlátokkal való szembenézés szerves részévé vált a műfajnak, amelyben az alkotási tervek megvalósítása érdekében folyamatosan monitorozni kell a környezet feltételeit, a rendőrség (cenzor) jelenlétét.

### **2.5.3 A városi művészet egyéb formái**

A graffiti – poszt-graffiti – street art hármass fogalmi lehorgonyozása és „helyspecifikus” történeti áttekintése után megemlíthető néhány további terminológiai kategória, mely gyakran felmerül a műfaj kapcsán. Az ún. *urban art* (városi művészet) a 19. század második felében kezdett elterjedni Európa-szerte, s kezdetben leginkább az ipari forradalom utáni urbánus környezet rekonstrukciójára irányult. A fogalom ezután számos jelentésbővülésen esett át, mígnem a graffiti és street art jelenségéhez kezdett kapcsolódni. Bengtsen 2006-ra datálja ennek időpontját, amikor az Egyesült Királyságban tartott *Spank the Monkey* c. kiállítás során az urban artot összefüggésbe hozták a graffitivel és street arttal (Neves, 2016). Ez a megnevezés közös nevezőre hozta a két műfajt az intézményesült művészet kontextusából szemlélve. Ugyanakkor konszenzus nem alakult ki a definíciót illetően, s számos különböző megközelítés kezdett egymással párhuzamosan terjedni, ami tovább homályosította a graffiti és street art urban art címszó alatt való elhelyezésének lehetőségét (Neves, 2016).

Valjakka (2016) egy hierarchikus sorrendet állapít meg a különböző megnevezéseket illetően. Az általa elképzelt rendszer alulról felfelé, az alacsonyabbtól a magasabb pozícióig a következő: graffiti – street art – urban art - public art – kortárs szépművészet. E pozicionálás a marginalitás és a mainstream két pólusa közötti fokozatokat azonosítja. Míg a graffiti főként a „kívülállók” lenyomata, az azt követő művészeti formák egyre inkább intézményi jóváhagyással szentesítettek, társadalmilag is elfogadottak. A szingapúri kutató leírja, hogy nemcsak a művészeti kánon irányába történik közeledés, hanem a nem-művészeti területek felé is. Számos művész projektnek, intervenciónak, eseménynek („happening”), stb. nevezi tevékenységét (lásd alább) utalva a mindennapi élettel való kapcsolatukra (Valjakka, 2016).

*A public art és az ún. társadalmilag elkötelezett művészet az 1980-as- 90-es években kezdett kibontakozni. A társadalmilag elkötelezett művészet egy tágabb értelemben vett megnevezés: társadalmi kérdések feldolgozását állítja középpontjába, cselekvésen, aktív beavatkozáson alapuló irányzat. A public art elnevezés a nyilvános szférában való alkotómunkára utal, ám idővel a galériákhoz is egyre közelebb került (Bálint, 2008b). Hock (2005) a társadalmi megfontolású művek térnyerését a művészeteken belül így írja le: „A művészet eleinte csak önnön hagyományos kereteinek feloldására törekedett a művészetet a mindennapi élethez közelítve, majd innen tért át fokozatosan a társadalmi felelősség felvállalásához” (99.o.).*

A kortárs művészeti alkotás egyre gyakrabban jelenik meg egy projekt részeként, mely egy művészettörténeti paradigma megnyilvánulása is. A mű projekt-jellegének hangsúlyozása a művészeti diskurzusban a konceptuális művészethez köthető. A projekt a mű alkotási folyamatára és annak dokumentumaira (fotók, videók, feljegyzések) helyezi a hangsúlyt, melynek során az ötlet, a megvalósítás és a koncepció bír kiemelkedő jelentőséggel. Az 1960-as -70-es években a projektek még többnyire meg nem valósított terveket jelentettek, a 90-es évekre viszont megjelentek az összetett, nagy volumenű, több szereplő bevonásával készült munkák. E műveknél az esztétika kevésbé jelentős szempont. Az alkotások többnyire nem-materiális jellegűek, piacon kevésbé értékesíthetők, s általában valamilyen aktuális kérdéskört dolgoznak fel a változtatás igényével (Tatai, 2005).

A társadalmi kérdésekben szerepet vállaló művészek az intervenció eszközével lépnek fel. Tatai (2005) leírása szerint: „*Az intervenciót olyan konceptuális művészek választják, akik inkább a társadalmi kommunikációt helyezik előtérbe – távol a művészet önvizsgáló attitűdjétől, a művészetet az emberek közötti párbeszéd egy formájának tartják... Minden kommunikációs csatornát felhasználnak: városi köztereket, utakat, napilapokat, és folyóiratokat is*” (35.o.).

Az intervencióknak egy szűkebb halmaza a *részvételi művészet*, mely a társadalmi csoportok széles körének aktív bevonására törekszik, társadalmi problémák felismerésére és megoldására sarkall. A részvételi művészet kommunikációs sajátosságai az utóbbi időben fokozott figyelmet nyertek. A street arttal való átfedések és célkitűzésbeli hasonlóságok következtében ennek bemutatására kerül sor a következő részben.

#### **2.5.4 A participáción alapuló művészet dialógusa**

A *részvételi művészet* („*participatory art*”) vagy *részvételre épülő művészet* („*participation based art*”) a dialogikus művész-befogadó kapcsolatnak az utóbbi két évtizedben elterjedő megnevezései – leginkább a nemzetközi művészeti diskurzusban. A részvételi alkotói munka a művész másokkal, elsősorban nem művészekkel végzett tevékenységét takarja, melyben a résztvevők cselekvése a műbe épülve jelenik meg (Bálint, 2015). Bishop (2006) brit művészetkritikus, aki a részvételi művészet fogalmának elterjedéséhez jelentősen hozzájárult, *Participation* c. szöveggyűjteményében hangsúlyozza, hogy a részvételen és együttműködésen alapuló művészet az avantgárd és neoavantgárd tradíciókhoz köthető, melyek a művészet közösségi szerepét emelték ki, s elutasították az individualista művészetfelfogást. A közösségi alkotásoknak három univerzális jellemzőjét írta le: 1. aktiváció (néző aktivizálása), 2. szerzőség (a kezdeményező művész és az aktív befogadó szerzősége), 3. közösség ( a mű mint folyamat hatása a közösségre). A participáción alapuló művészet megítélése, mondja Bishop (2006), egyrészt etikai/morális, társadalomtudományi, másrészt esztétikai megközelítés szerint történik (utóbbi általában véve kevésbé hangsúlyos). A szerző a művészeti alkotással való participációnak kiemeli a társadalmi

vonatkozását: „*a participációs gyakorlatok kreatív energiája újra emberivé teszi a kapitalizmus elnyomó instrumentalizmusa révén érzéketlenedett és széttöredezett társadalmat – de legalábbis visszafordítja annak elidegenedettségét*” (Bálint, 2008a, 47.o.; Bálint, 2015).

Az ezredforduló művészeti projektjeinek értelmezéséhez Bálint (2008a,b; 2015) két elmélet megközelítését emeli ki, ezeket mutatjuk be röviden a következőkben. Hutchinson (2002) *Four Stages of Public Art* c. esszéjében leírja azt a négy fokozatot, mely az alkotónak a közösséghez való közeledésében érzékelhető. A szerző az antropológus tevékenységéhez hasonlítja a public art alkotóját (vö. Foster pszeudo-etnográfus analógiája), aki szintén egy „egzotikus” terepre téved, amikor a közösséghez kíván kapcsolódni. Az első fázisban az alkotó elkülönül a csoporttól, s a művész tulajdonképp ráerőszakolja munkáját az általa egységesnek tekintett közönségre. A második fázisban az alkotó már a közösségi életben pozicionálja magát, „belülálló” lesz, s ezáltal reflexívebb viszonyulást mutat. Ugyanakkor nem a publikum megszólítása van előtérben, hanem annak „elhallgattatása”. A harmadik szakaszban dialogikus a kapcsolat, a két fél között kölcsönös kapcsolódás alakul ki. A negyedik fázis, melyet némileg kidolgozatlanul említ Hutchinson, az elmélet és a gyakorlat egysége, ahol a cselekvés mint önátalakító folyamat merül fel. A public art hasonlóképpen magát a művészet fogalmát alakítja át, s hogy egyáltalán mi az, ami ebbe a fogalomkörbe beletartozik (Hock, 2005).

Kester (1999) művészettörténész egy „*párbeszéd-esztétikáról*” beszél a public art kapcsán, amely felbontja a hagyományos művész, mű és befogadója közti viszonyt és egy dialogikus kapcsolatot létesít ehelyett. Ez lehetővé teszi a befogadó megnyilvánulását, ami aztán majd a mű részévé válik. Ez a dialogikus viszony Hutchinson harmadik szakaszával analóg, hasonlóan az alkotó és befogadó kölcsönös egymásra hatását emeli ki (Hock, 2005).

A dialogikus kifejezést Kester Bahtyin orosz irodalmártól kölcsönzi, aki megfogalmazása szerint a műalkotás egyfajta társalgás, mely eltérő jelenségek, értelmezések és vélekedések gyűjtőhelye (Kester, 2012). E nézőpont a műalkotást mint a kommunikációs eszmecsere folyamatát értékeli, nem mint fizikai tárgyat elemzi. A szerző szerint a



művészet lényege itt a reflexiókban és az interszubjektív kommunikációban rejlik, nem pedig a művész személyében (Bálint, 2008a). Harbermas „*diszkurzív interakció*” fogalmához köti a jelenséget, melyben az anyagi és társadalmi különbségek zárójelbe kerülnek, s a beszélőket maguk az érvek mozgatják. A dialógus ezen formájával a művészet azt kísérli meg, hogy az észlelés önelégültségéből kiragadja a befogadót, s lehetővé tegye számára, hogy az én-felfogás határain kívülre kerüljön. Ez egy sokkhatással hasonlatos, melyet fenségesnek, elidegenítő effektusnak, L’Amour fou-nak is neveznek a szakirodalomban. Általa az egyén képessé válik arra, hogy a másik perspektívájából szemlélje magát, s felismerje, hogy nézetei mindössze esetlegesek és kreatívan átalakíthatók. Ezzel maga a személyiség megy keresztül formálódáson. Kester (2012) kiemeli e folyamat aktív, generatív jellegét, s hogy egy fokozatosan kibontakozó dialógus vezet a változáshoz, nem pedig egy egyszeri megvilágosodás.

### **2.5.5 A művészeti intervenció egy példája: reklámrombolás**

Az alábbiakban egy olyan alkotói tevékenységet mutatunk be, mely a fogyasztói társadalom manipulatív tendenciára reflektál és perspektívaváltásra invitálja a befogadót. E példa azt is illusztrálja, hogyan közeledik a művészet egy általa kritizált jelenséghez és viszont, az hogyan közelít felé. Az ún. *reklámrombolás* a „brandalism” szó magyar fordítása, eredeti megnevezése a vandalism és branding szavakból származik, a brit utcaművész Banksy-től (Bodó, 2004). E mozgalom lényegi tevékenysége, hogy a fogyasztói társadalommal szembenelve reklámtáblákat alakít át művészi módon. Az aktivista vállalkozás legfőbb célja az, hogy felhívja a figyelmet a reklám, a fogyasztás és a klíma változások közötti összefüggésre. Képviselői nagy mennyiségben helyettesítenek fizetett reklámhirdetéseket immateriális, gyakran ökológiai szemléletű üzenetekkel, alkotásokkal, beavatkozva kreatívan a kereskedelem által dominált városi kommunikációba. E társadalmi atmoszférában a brandalism irányzat alkotásai a globális ökológiai rendszer prioritását „hirdetik” a rövid-távú igényekkel szemben (Klein, 2004).

Az antireklámok nemcsak hogy parodizálják a reklámüzenetet, hanem egyben egy sajátos, az originálistól messzemenően eltérő mondanivalót is megfogalmaznak. Az

üzeneteknek fontos eleme a humor, amely megvilágítja az eredeti üzenet felszín alatti – gyakran ellentmondásos – rétegeit. Klein (2004) szavaival: „*Egy jó antireklám olyan, mintha a reklámkampány röntgenfelvétele lenne...*” (283.o.).

Rodríguez - Gerada kubai-amerikai művész az ún. „*culture jamming*” vagy antireklám-mozgalom egyik prominens képviselője (Klein, 2004). A ma már széles körben ismert művész főiskolai éveit (1990-es évek eleje) kezdett reklámfalak átalakításába New Yorkban (Vincent, 2012). Kreatív megnyilvánulásaival hirdeti, hogy az utca közös tulajdon és a lakóknak joguk van ahhoz, hogy hallassák a hangjuk és kifejezzék véleményüket a képekkel – reklámokkal – kapcsolatban, melyeket eléjük szegeznek (Klein, 2004). Ennek hatására a lakókat s járókelőket dialógusba vonja, ami egy új kommunikációs forma a városban - korábban főként kinyilatkoztatások voltak jelen (Maclean, 2013).

Rodríguez – Gerada a téma iránti elhivatottságát egy interjúban így fejt ki: „*A reklám és a marketing egy hiperrealitást hoz létre, melyben a boldogság és siker elérése mint externális célok jelennek meg, s ezeket a fogyasztáson keresztül lehet elérni...Hiszem, hogy az identitásunk belülről kell, hogy jöjjön, s nem az általunk viselt márkákon keresztül*” (Vincent, 2012).

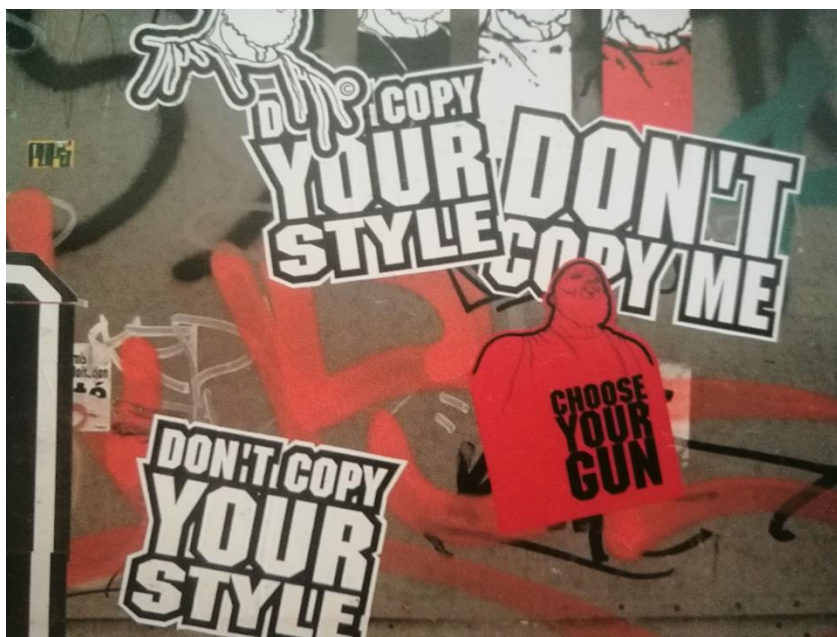
A culture jamming egy koherens mozgalommá nőtte ki magát. Ugyanakkor a reklám világa válaszolt a gerilla akcióra, s a hirdetőik maguk kezdtek culture jammelésbe, hogy felhívják magukra a figyelmet. Ennek hatására a mozgalom aktivistái új utakat kerestek, s az irányzattól letérve bontakoztatták ki művészi ihletettségük. Rodríguez-Gerada például a culture jammingtől továbbhaladva egy portrészorozatot készített, *Identity Series* címmel, melyben hétköznapi emberek portréját alkotta meg szénrel régi épületek falán. A művész előszeretettel jeleníti meg azt a humán narratívát, amely az emberekből az ismerősség érzését idézi elő. Az efemerális jellegű képekkel üzeni egyben azt is, hogy most kellene törődnünk azzal, ami fontos, mert később már nem lesz ott előttünk, hogy ezt megtegyük.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Interjú Rodríguez Geradával (2016): J. Rodríguez Gerada talks with Global Street Art: <https://www.youtube.com/watch?v=RubXhM3uku8>

A reklámrombolás a piac diktálta marketing érdekek dominanciájára adott válaszként indult, közvetlenül a reklámtereket kívánta elfoglalni. A multinacionális vállalatok reagáltak erre a folyamatra, s ahelyett, hogy ellenharcba indultak volna, felismerték a graffiti értékrendszerében rejlő lehetőségeket („a graffiti cool”) és annak kampányaikba való beépítésére kezdtek el törekedni. Ennek következtében graffiti alkotók munkái jelennek meg reklámokban, sőt akár branddé válnak. A marketing-vezérelt kultúra és a graffiti szubkultúra határai egyre inkább elmosódnak: „*egyszerre zajlik a graffiti kultúra kommodifikációja és a fogyasztói kultúra marketing vezérelte összefirkálása*” (Bodó, 2004, 19.o.).

A folyamat azonban nem zajlik teljesen zökkenőmentesen, egy új jelenség van kibontakozóban a street art és a nagyvállalatok között, ami a jogi kérdéseket érinti. Számos nagyvállalat engedély nélkül kezdte el használni street art alkotásokat marketing célokra, amire az érintett művészek jogi per indításával reagáltak. Bonadio (2018) *Graffiti, street art and copyright* c. tanulmányában leírja, hogy az eljárás e jogsértéssel kapcsolatban máig kialakulatlan és ködös. Fennáll ugyanis az a paradox helyzet, hogy egy többnyire illegális úton, név nélkül keletkezett mű kerül illegális módon kisajátításra. Ennek következtében a jogsértő gyakran felteszi kezeit, hiszen egy egyébként is illegális ügyet vitt tovább. A szerző tapasztalatai alapján azonban számos ügynél nem befolyásoló körülmény, hogy az alkotás illegálisan keletkezett vagy sem. Street art művészekkel felvett interjúi során azt találta a kutató, hogy ami az alkotókat feljelentésre bírja, az tulajdonképpen művük kereskedelmi célokra való felhasználása – sokan alkotómunkájukkal épp ezzel mennek szembe (Bonadio, 2018).



5. kép: Eko: Don't copy me.<sup>19</sup> (Manco, 2004, 123.o.)

## 2.6 A graffiti és street art alkotás pszichológiai háttértényezői

„Tizenhat éve kezdtem el festeni és azóta meg sem álltam...Fél életemet graffitizéssel töltöttem...” (Sermob, 2018)

„Ő [egy barát] azt mondta nekem 'Kimegyek festeni az utcára, jössz?' És én azt mondtam 'Nem, nem, nem, az túl nagy stressz.' De meggyőzött és azóta is ezt csináljuk...” (Simon, 2016)

Pszichológiai szempontból a graffitizés/street artozás jelensége számos kérdést felvet, ám a kutatások aktuálisan leginkább arra irányulnak, mi motiválja az alkotókat az utcán végzett művészeti tevékenységre. A műfajon belül tapasztalható rendkívüli diverzitás miatt az alkotók általános motivációjának leírása mindössze részleges lehet, ám a kurrens vizsgálatok eredményei alapján számos főbb motívum azonosítható. Az első alfejezet a serdülőkori motivációt mutatja be, mely során a graffitis keresi a közösségben és

---

<sup>19</sup> Eko 'Don't copy me'c. 2002-es projektje egy tiltakozás volt a street arton belüli másolások illetve a graffiti kereskedelmi célokra való használata ellen (Manco, 2004).

társadalomban betöltött helyét. Az ezt követő alfejezet a felnőttkori motivációt vizsgálja, körüljárva azokat a tényezőket, melyek a graffitizés illetve már sokkal inkább street art világához kötik az alkotókat. Ezután néhány további motivációs erő kerül bemutatásra, ami a műfajban való lehorgonyzást segíti elő.

### 2.6.1 Motiváció serdülőkorban

A graffitizés tevékenységének kezdete gyakran a serdülőkorhoz köthető. A serdülőkor az identitás kialakításának, az autoritással való kapcsolat szabályozásának és a kortárs kapcsolatok kialakításának kitüntetett időszaka, ám az látható, hogy a posztmodern társadalomban erre hiányosak a támogató keretek. Míg az archaikus társadalmakban kollektív szinten a beavatási rítusok segítették a folyamatot, a mai serdülőkori beavatásnak nincsenek intézményes formái. A beavatás szükséglete azonban továbbra is fennáll, a serdülő igyekszik az őt ért külső és belső változásokat jelentéstulajdonítással megerősíteni (Péley, 2002). Árkovits (2013) leírja, hogy a beavatáshiány és az identitás kialakulásának elégtelensége ma fiatal felnőtt férfiaknál gyakran pszichózist indukál. Ennek során, az akut fázist követően, kilépve a realitás tér-idő dimenziójából, lehetővé válik a normák megkérdőjelezése és az identitáskeresés a fiatalok számára.

A beavatási rítusok mintázatát Stevens az utazás metaforájához hasonlítja, aminek főbb szakaszai az *elindulás*, az *utazás* és a *visszaérkezés*. Ez analóg azzal a mintázattal, amit Gennep (1960) rekonstruál a beavatási rítusok kapcsán. Gennep elkülöníti a folyamatban a *szeparáció*, az *átmenet* és az *inkorporáció* fázisait. Leach szerint a kezdeti „*normál*” állapottól történik egy eltávolodás, melynek során az egyén egy *abnormális (marginális)* állapotba kerül. Az eltávolodás lehet fizikai és szimbolikus egyaránt. A visszatérés során az egyén már mint *beavatott* integrálódik a társadalomba, akit befogad a közösség (Péley, 2002).

Taylor, Pooley és Carragher (2016) *The psychology behind graffiti involvement* c. könyvfejezetében a graffiti alkotójának helyhez és közösséghez való kötődési

törekvésébe ágyazva tárgyalja a graffitizéssel kapcsolatos motivációt.<sup>20</sup> A szerzők kiindulási pontja, hogy az egyénben, akár „insider” vagy „outsider”, inherensen él a vágy arra, hogy helyet birtokoljon, akár ideiglenesen is. Az „insider” tartós térfoglalásának jellemzően vannak dokumentált formái (pl. névjegykártya, lakcím, klubkártya, stb.), az „outsiderek”, így pl. a graffiti vagy street art alkotók, gyakran becenevek (tagek) feltüntetésével mutatják ki helyhez való kötöttségüket (Taylor, Pooley és Carragher, 2016).

A serdülőkor időszakának egyik fő jelensége, hogy a szülőktől való távolodással párhuzamosan az egyén elkezd keresni a helyét azon kortársak között, akikhez tartozni szeretne. A crew-hoz való tartozás kiemelt jelentőséggel bírhat ebben. A crew néhány főtől akár 50 fő felettig terjedhet, s tagjaira jellemző, hogy bizalommal, bajtársiassággal bírnak egymás felé. A crew ranglétrájának csúcsán a király (king) vagy királynő (queen) áll, alább található az ún. „toy”-ok, akik kevesebb tehetséggel vagy tapasztalattal rendelkeznek. A tagokra az jellemző, hogy elismertségre vágnak, amit kihívást jelentő munkák megvalósításával próbálnak elérni (pl. elérhetetlen helyekre taggelnek, veszélyes szituációkban alkotnak). A státusz elérése egy lassú folyamat, melynek során a writereknek bizonyítaniuk kell, hogy munkájuk eredeti és kitüntetett figyelmet érdemel. Mindeközben azonban tiszteletet tanúsítanak mások munkássága felé azáltal, hogy nem festenek rá alkotásukra, ami az agresszió egyik kifejezésének jele is. A „biting”, azaz a másik művének másolása, rossz megítélést von maga után, a hamisítás jelének tekintik (Wacławek, 2011; Taylor, Pooley és Carragher, 2016).

Látható, hogy e szubkultúra egy átlátható nyelvezettel, eszmerendszerrel bír, melyet a tagok, amennyiben érvényesülni szeretnének, elsajátítanak. Ebben a világban az eredetiség, a kompetencia és a készségek jelentik az értéket; amennyiben valaki erre törekszik, a csoporton belül is előrelépésre – elismertségre - számíthat. Ellenben az agresszió, a mások másolása, a tisztelet hiánya negatív megítélés alá esik.

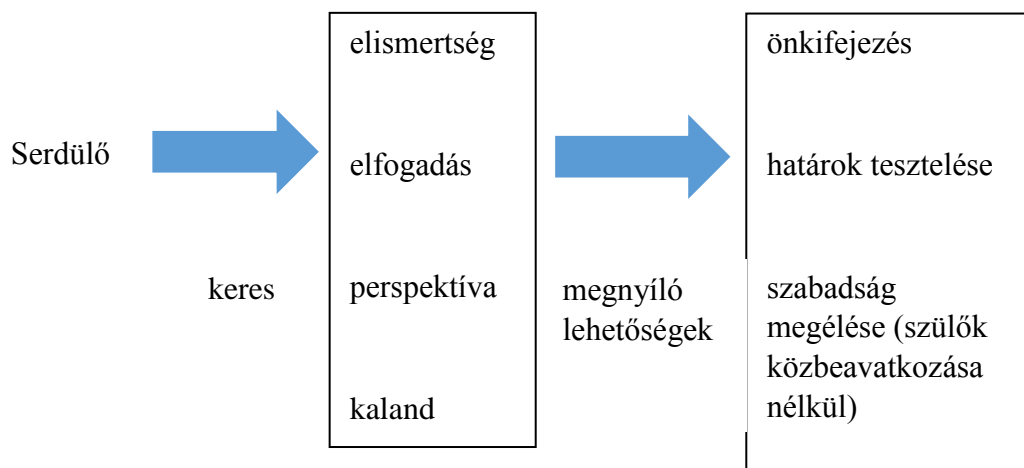
---

<sup>20</sup> A szerzők a graffiti-re kidolgozva építik fel írásukat, lábjegyzetben jelzik a street arttal kapcsolatban való alkalmazás lehetőségét.

Amennyiben elég szorossá válnak a kötelékek a crew-n belül, kialakul a csoport identitás és egyben a helyhez való kötődés is megerősítést nyer. A kötődés az otthonosság és biztonság érzéséhez köthető és ha ez a csapatban megvan, a tagok azt élik át, hogy tartoznak valahova. A crew-hoz való kötődés lehetővé teszi a tagok személyes ügyeinek megosztását, ami protektív erővel bír, különösen serdülőkorban. Ugyanakkor számolni kell a versengéssel és az illegális tetteiből adódó következményekkel is mint negatívumokkal (Taylor, Pooley és Carragher, 2016).

A kiscsoportozás való kötődés létrehozására való törekvéseiről Jung is ír. Jung leírja, hogy a kiscsoportokban jól körülhatárolható érzelmi kötődések alakulhatnak ki, melyek az egymáshoz tartozás élményét nyújtják. Ennek megtapasztalása a társas alkalmazkodást jelentősen segíti (Jaffé, 1993).

A graffitizálás révén a serdülő tesztelheti határait a felnőttekkel szemben is, ami segíti identitása kialakításában (Schorr, 2018). A határok tesztelése azonban csak egy lehetőség a számos közül, Schorr (2018) alább látható ábrája a serdülők motivációit és a graffitizálás nyújtotta lehetőségeket vázolja fel.



1. ábra: Schorr (2018): Serdülők graffitivel kapcsolatos motivációja és lehetőségei

A fenti ábra azt mutatja, hogy a graffitizés bizonyos hiányok betöltésének vágyán (elismertség, elfogadás) és az újdonságok felfedezésének szükségletén (perspektíva, kaland) alapul. Ezzel együtt a serdülő a szabad önkifejezés lehetőségét is elnyeri, s határait is meghúzhatja a szülőkkel szemben. Taylor (2012) emellett azt találta, hogy az adrenalin szint emelkedése már önmagában egy jelentős motiváció a writerek számára, hogy folytassák tevékenységüket (Taylor, Pooley és Carragher, 2016).

### **2.6.2 Motiváció felnőttkorban**

A serdülőkorból felnőttkorba lépés gyakran választóvonal a writerek életében, amikor is felértékelődik a biztos jövedelem, a párkapcsolat jelentősége és egyre kevésbé vonzó az illegális tettekben való részvétel, mely súlyos jogi és anyagi következményeket vonhat maga után. Ennek következtében sok writer ebben az életkorban abbahagyja a graffitizést és a jobb megélhetést helyezi előtérbe. Az utóbbi évtizedben a graffitisek és más köztéri alkotásokban érdekeltek számára új lehetőség nyílt. A street art térnyerésével egyre több művész festhet legálisan, sőt a mainstream művészet is érdeklődéssel kezdett tekinteni az irányzat felé. A művészek egy része oszcillál azonban a marginális graffiti világ és a mainstream intézményesült művészet között. A mainstream felé való közeledőket mindeközben kritika is éri, mivel pont egy olyan világban próbálnak asszimilálódni, amellyel ellentmondott a graffiti normarendszere (Taylor, Pooley és Carragher, 2016).

Schorr (2018) megkülönbözteti a serdülők (lásd fent), a fiatal felnőttek és a felnőttek motivációját a graffitizés (street art tevékenységek) mögött. Fiatal felnőtteknél a graffitizést a készségek fejlesztésének igényével, a határszabással, a státusz és elismertség elnyerésének vágyával, valamint a kihívások élvezeti értékével magyarázza. Felnőttkorra a szakmaiság kerül előtérbe, s a hatás, melyet az alkotó művével ki tud váltani. Emellett a népszerűség kiterjesztése továbbra is szempont, illetve megjelenik az utazás lehetősége újdonságként. Schorr (2018) leírja, hogy míg a serdülők egy szűk közösségen belül nyernek tért a graffitizéssel, a fiatal felnőttek városok és országok szintjén végeznek alkotómunkát, a street artban érvényesülő felnőttek munkája pedig már globális közösségen belül is tettenérhető. A szerző szerint felismerhető egy az illegálistól a legális



felé haladó tendencia is az idő előrehaladásával, ami a művek életciklusát is előrejelzi (egyre több lesz a permanens alkotás).

Bár átalakul a graffiti/street art jelentősége az alkotó életében - az életkori sajátosságok adta prioritások és a szakmai életutak függvényében, befolyásolva ugyancsak a globális művészeti trendek által - minden életkorban nyújt valamit a műfaj, ami értelmet adhat a folytatásra. Kiemelendő az alkotó készségeinek fejlődése illetve alkotómunkájának globális térre helyeződő expanziója, mely e művészeti forma gyakorlásának fontos hozományai. Az alábbiakban összefoglalásra kerülnek olyan további motivációs megközelítések, melyek általánosságban véve jellemzőek a graffiti és street art alkotókra.

### **2.6.3 További motivációs megközelítések**

A szakirodalmi előzmények azt mutatják, hogy a graffitizés az identitás teremtésének és kifejezésének kivételes lehetőségét nyújtja. Staples (2008) leírja, hogy az identitás fizikai aspektusa sokkal láthatóbb és hozzáférhetőbb, mint a pszichés. A pszichés aspektus nehezebb megragadhatósága abból adódik, hogy nem áll rendelkezésre olyan tükröző szülői attitűd, mely ítéletmentesen reflektálna a szelfre. A kreatív folyamat a szelf tükrözéséhez segít hozzá, átveszi egy belső szülő szerepét és a szülők tükrözési hibáit korrigálja. Egy aláírás valójában már az egyedi identitás egy képe (Staples, 2008). A graffitik anonimitása és pszeudonimitása biztonságot nyújt az alkotó számára az önkifejezésre, másrészt egy identitásteremtő aktus is. Ez utóbbi tekintetében Szilágyi (2011) megfogalmazza, hogy a graffitizés az egyedi identitás kifejezésének romantikus vágyát tükrözi. A szerző megállapítja, hogy a graffiti egy olyan önarckép, mely nem utal az alkotó testére, amit megmutat magából az a „*lényeg belső tartalmának tárgyiasítása*” (4.o.). Hárdi (2015) ugyancsak egy kreatív formában történő identitásteremtést rekonstruál a folyamatban, s szintén hangsúlyozza, hogy az elkészült mű az egyén külvilág felé mutatott arca, annak fizikalitásától függetlenül. Az alkotó testének eltávolítása e „portréban” azért is érdekes, mert maga az alkotás éppen a test fokozott igénybevételét kívánja meg. Halsey és Young (2009) hangsúlyozzák a test szerepét az alkotómunkában, utalva arra a fizikailag megterhelő folyamatra, amit a falra festés jelent.

A szerzők e testi komponensben az affektusok kiváltásának eszközét látják, amelyek az emberekhez, helyhez és szituációkhoz való kapcsolódást segítik elő. Ezen aktus által, mondják a szerzők, a művész tulajdonképpen „szelfjét kapcsolja a világhoz” (278.o.). González Menéndez (2017) szintén egy „megtestiesült tapasztalatról” beszél, amivel a test és az affektusok szerepét hangsúlyozza a street art tevékenységben (16.o.).

Hárdi (2015) leírja, hogy a graffiti az agresszió levezetésének is egy formája lehet a writer-ek számára (vö. ráfestés mint agresszió). A szerző szerint az olvashatatlan szövegek, melyek mondanak is valamit meg nem is, kifejezetten aszociális tendenciákat mutatnak. Hárdi (2015) kiemeli a graffitivel való kommunikáció lehetőségét is, ami szintén központi jelentőségű az alkotók számára. Míg az agresszió inkább a graffitizéshez kapcsolódik, a kommunikatív tendencia a street art sajátossága, mely törekszik a társadalmilag fontos témák felvetésére és egyben a közösséggel való diszkusszió kialakítására.

A street art alkotások létrehozásának célja igen sokféle lehet. A szakirodalomban felmerül még az *önkifejezés, unaloműzés, csoportos alkotás, a tér demarkációja, esztétikai törekvés kifejezésének igénye, a lázadás, a művészi készségek fejlesztése* (Bodó, 2004; Halsey és Young, 2009; Schorr, 2018). Schorr (2018) a graffitizést a *flow* élményhez is köti, minthogy az alkotók gyakran beszámolnak arról, hogy olyannyira eggyé válnak alkotómunkájukkal, hogy környezetükről is megfeledkeznek (lásd Csíkszentmihályi, 1997). Ez feltehetően az illegális munkafolyamatra nem jellemző, ahol a környezet monitorozására nagy szükség van a negatív következmények elkerülése érdekében. Halsey és Young (2009) kiemelik még az *élvezetet és izgalmat*, amit a tevékenység generál és ami sok alkotót önmagában is már motivál.

## 2.7 A graffiti és street art alkotás mélylélektani megközelítései

„Többé már nem tudja senki, mi az, ami 'kint' van és mi az ami 'bent'.” (Lucie-Smith – Grande, 2007, 13. o.)

A graffiti háttértényezőinek vizsgálatára egyre több kutatás vállalkozik, tanulmányozva a műfaj vandalizmuson túlmutató aspektusait, a writerek különféle indítékait. A felnőttkori graffitizést illetően egy fogalmi átfedéssel van dolgunk, hiszen a szóba kerülő alkotások egy jórésze már a street art fogalomköréhez tartozik. A street artosok motivációjával kapcsolatban azt láthatjuk, hogy elenyésző a szakirodalmi adat. Ahogy fentebb már kifejtésre került, a street art elsősorban közösségi érdekeket szolgál, a környezet megszépítését célozza meg, s az intézmények felé való újraközeledés jellemzi. A Másik, a hely, és az intézmény felé való irányultság így sokkal kifejezettebb, mint a graffiti esetében. Megközelítése is megkívánja ezáltal a társadalmi kontextussal – mint tágabb kerettel – történő szemléleti módot. E fejezetben a street art jelenlétének esztétikai vonatkozását fejtjük ki mindenekelőtt Hillman korábban bemutatott elméletére alapozva – két példa bemutatásával. Ezután az individuációs folyamat alkímiai szimbolikájának analógiájára a street art alkotáslélektanának egy lehetőségét vázoljuk fel.

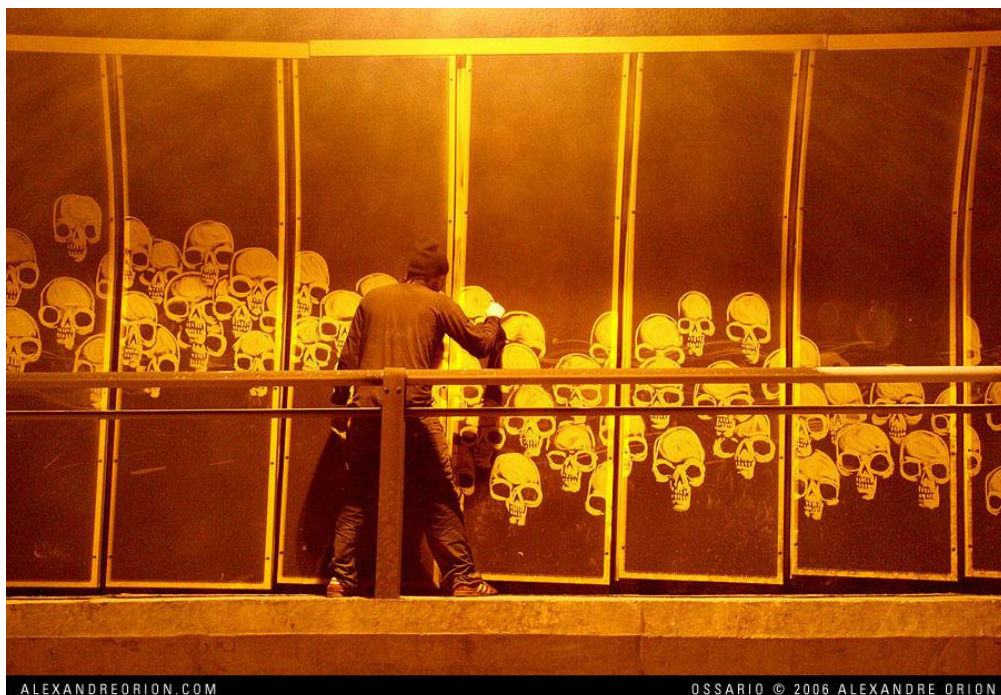
### 2.7.1 Street art és az *anima mundi*

A városfal szimbolikája szerint kettős funkciót lát el: egyrészt védelmet, biztonságot implikál, másrészt elzár, bebörtönöz (Pál és Újvári, 2001). Hillman (2006) elméletében a városfal egy további ellentét hordozója: a civilizáció és a természet közötti válaszfal szimbóluma, amely oppozíciók (szakrális - profán, szép – csúnya, stb.) elkülönülésének biztosít teret. Látható, hogy a városfalakon található művészeti alkotások gyakran épp e kettősség tematikáját érintik. A művek a kontraszt által kiváltott affektusok révén kötnek az *anima mundi*hoz (Hillman, 2006).

Bengtsen (2018) svéd művészettörténész és szociológus *Street art and the Environment* c. könyvében leírja, hogy a gyakran félrevezető, torzításon átesett tényközlésekkel szemben a falakon található művészeti alkotás a téma aktív feldolgozását segíti elő.

Meghökkenítő alkotásaival perspektívaváltást eszközölhet ki, ami fokozott reflexivitást, környezettudatosságot és végső soron a környezeti viselkedés megváltoztatását eredményezheti. Mindez *érzelmek kiváltásán* keresztül valósul meg, nem pedig intellektuális tényközlés szintjén (Bengtsen, 2018).

A következőkben olyan alkotások kerülnek bemutatásra, melyek a város/természet téma feldolgozását érintik, érzelmi bevonódásra építve. Alább két példa illusztrálja, hogy a városfalakon megjelenő street art alkotások hogyan demonstrálják a szennyezettség – tisztaság kettősségét, s az egyén felelősségét az előbbi megteremtésében. Orionnak az *Ossario* c. alkotása (Bengtsen, 2018) egy példa lehet arra, hogyan hívja fel érzékletesen a street art a környezeti problémákra a figyelmet. Orion ún. *fordított* vagy más néven *tiszta graffitit* készített São Paulo egyik alagútjának falára. A művész ahelyett, hogy festékanyagot vitt volna fel a felszínre, a kipufogó füst által megszínezett falakat tisztította meg egy ruhadarabbal, s e technikával koponyákat rajzolt fel nagy számban. A koponyák egy osszuárium tartalmát sejtetik. E mű a környezetszennyezés súlyosságát hangsúlyozza, ami mellett sokszor figyelmetlenül elhaladunk (Waclawek, é.n.).



6. kép: Orion: *Ossario*.

Egy további példa a természettudatosságra sarkalló street art alkotások közül a madridi Boa Mistura nevű csoportosulás 2019-ben Mexikóvárosban készített műve, melynek címe „Azért vagyok, mert vagyunk.”<sup>21</sup> A színhelyül választott Mexikóváros a tizennegyedik legszennyezettebbnek nyilvánított város a világon, ahol a lakosság 60%-a nélkülözi a zöld területeket – olvasható a műről készült kép háttérinformációjaként a csapat instagram oldalán.<sup>22</sup> A murál elkészítéséhez egy olyan festékanyagot alkalmaztak az alkotók, mely fotoszintézist imitáló folyamatot generál és ezzel a levegő megtisztításához járul hozzá (Roque, 2019).



7. kép Boa Mistura: Soy porque somos.

E két kiragadott példa nemcsak a város/természet, szennyezettség/tisztaság opozíciók előfordulását támasztja alá a falakon, hanem látható, hogy maga az alkotók tevékenysége is demonstrálja a természettudatosságot. A bemutatott műveknél az alkalmazott technika illetve a matéria inherensen a környezet megtisztítását célozza meg. Mindkét mű

---

<sup>21</sup> A mű eredeti címe: „Soy porque somos” („I am because we are”).

<sup>22</sup> [https://www.instagram.com/p/BvKim60AUwg/?utm\\_source=ig\\_share\\_sheet&igshid=1i75izuqjgf39](https://www.instagram.com/p/BvKim60AUwg/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1i75izuqjgf39)

elhelyezése egy forgalmilag frekventált helyen történt, ami a kontraszt hatóerejével hozható összefüggésbe. Míg azonban az előbbi illusztráció egy fenyegető végkimenetelt sejtet, utóbbi a pozitív érzelmek felébresztésén keresztül kíván közel kerülni a publikumhoz. Az „*Azért vagyok, mert vagyunk*” felirat üzenet lehet az összefogás fontosságára is e folyamatban, amit tovább árnyal a felirat háttérét képező szív alakú fa kompozíció szimbolikája. További összefüggéseket mutat fel az alkotás kialakulásának körülménye. Orion műve illegálisából adódóan rövid időn belül eltávolításra került. Ezzel szemben a Boa Mistura alkotása egy szponzorált projekten keresztül valósult meg, legális formában, ami meghatározza a mű élettartamát, de egyben publicitását is.

Ahogy a fenti képek is illusztrálják a street art megbontja a racionális, személytelen városberendezkedést, ehelyett elgondolkodtat, színt és életet visz a falakra. Huskinson (2015) Hillman elméletén továbbhaladva úgy véli, a graffiti a városfalak esztétikai impulzusának rekonstrukcióját teszi lehetővé, azáltal, hogy feldíszíti az elszemélytelenedett épületeket, vagy éppen sokkot vált ki. Scandiucci (2015) brazil jungi analitikus a graffitivel és a pichação<sup>23</sup>-val kapcsolatban írja le, hogy azok a város lelkének (soul) megjelenítéséhez járulnak hozzá. Ez a városnak azon aspektusa, mely a mindennapi életben általában rejtve marad. Stein az utcai alkotásokat az *árnyékhoz* köti, s leírja, hogy hasonlóan az egyén *árnyékszemélyiségéhez*, a város *árnyékához* is olyan tartalmak tartoznak, melyek valamilyen oknál fogva felvállalhatatlanok. A szerző a graffitit egyértelműen ehhez a dimenzióhoz kapcsolja. Háromlépéses városanalízisében az *árnyékon* kívül a város *personáját* és *lelkét* (soul) vizsgálja – előbbi azt a képet mutatja, amit a város magáról szeretne kinyilvánítani, utóbbi a város mélyebb összefüggéseit foglalja magába (Meyer, 2016). Street art tekintetében elmondható, hogy a növekvő megrendelések a város personájához is köthetők már (lásd Boa Mistura alkotása fentebb), de egyfajta törekedés is észlelhető a művészek részéről arra, hogy művük a mélyebb összefüggések kapcsolódási pontja legyen. Ezen indíték túlhalad az esztétikai reakció szintjén, hiszen már nem pusztán az affektusok kiváltása a cél, hanem az egyéni reakciókon keresztül egy témához való mélyebb kapcsolódás megteremtése.

---

<sup>23</sup> Brazil nagyvárosokban jellemző falfirka típus, melynek esztétikai értéke erőteljesen megkérdőjelezett.

### **2.7.2 A street art alkotófolyamat mint misztikus tapasztalat: alkímiai interpretáció**

Ha mondható, hogy a művész egy nem konvencionális utat jár be, ez méginkább jellemző a street art alkotóira, akik egy széles körben marginálisnak tekintett műfaj képviselői. A street artosok nonkonformitása ugyanakkor lehetővé teszi olyan témák feldolgozását, melyek a kollektív tudatból kiszorultak, s ezáltal egy közösség hiányaként lépnek fel. A jungi szemlélet szerint a művész ezek manifesztálására kifejezett fogékonyságot mutat. A street art művész a helyspecifikusság igényével fellépve azon a helyen helyezi el alkotását, melyhez témája leginkább illeszkedik, s teszi ezt úgy, hogy tudja, alkotása efemer, bármelyik pillanatban megsemmisülés tárgya lehet. Nem törekszik művének objektumként való megragadására – a virtuális reprodukciók is pusztán kísérletnek tekinthetők a dolgok megsemmisülésének felfüggesztésére. A street art műve materiális természete másodlagossá válik, s maga az élmény, s továbbmenve egyfajta misztikus tapasztalat, ami maradandóságot mutat.

Jelen fejezet egy olyan archaikus tevékenység jelenségét és szimbólumrendszerét tárgyalja a művészet kontextusában, melynek analógiaként való alkalmazása a street art alkotás és befogadás egy lehetséges mélylélektani perspektíváját nyújtja. E misztikus tapasztalat az alkímia, mely d’Hooghvorst megfogalmazása szerint a kor embere számára egyenesen „abszurd” (Arola, 2008, 15. o.). Amikor alkímiáról beszélünk, tulajdonképpen egy belső folyamatra utalunk, melynek célja nem a hétköznapi értelemben vett externális arany előállítás, hanem egy szakrális értelemben vett, internális élmény megélése (Arola, 2008). Az alkímisták aranya nem egyenrangú a fizikai értelemben vett arannyal, ami az ősi arany materiális alakjaként fogható fel. Az alkímisták Bölcsék köve alatt mindazon tudást és anyagot értjük, mely őrzik az aranycsinálás, az ősi „arany” világ visszaállításának titkát. Az anyaggal való foglalkozás tulajdonképpen másodlagossá válik a tevékenységben, és az elsődleges jelentés a mágikus tartalom, a misztérium. Az alkímia tehát az, „amikor a mágikus-szakrális tartalom jelenik meg a technológiának, az anyag átalakításának köntösében” (Farkas, 2001, 20.o.). Az alkímia szimbólumrendszerének gazdagságát Jung is felismerte, s benne saját elméleti és gyakorlati rendszerének alátámasztását is látta. Jung közel kétezer oldalt írt az alkímiáról (Irvine, 2013), ebből itt

kiemelendő az az észrevétel, miszerint az alkímiai folyamat paralel az általa individuációnak nevezett pszichés folyamattal (Jung, 2009).

A művészet összefüggéseiben vizsgálva az alkímiát, elmondható, hogy a művészekben elemi az anyag, a *prima materia* megmunkálására való vágy, s hogy az ellentétek összeegyeztetésével egyfajta stabilitás kialakítását érik el (Parker, 2008). Példa erre Kurt Schwitters német festő szemétművészete: a művész szemétkosarának tartalmát, így körömmaradványokat, újságpapírt, régi vasútjegyeket használt fel alkotásaiban. Jaffé (1993) felismeri, hogy azáltal, hogy a művész e „*legdurvább anyagot...katedrálissá tette*”, a régi alkimista tradíciót idézte elő, mely szerint a keresett tárgy a pizokban lelhető fel (Jaffé, 1993, 256.o.). Jaffé úgy vélte, a művészek, csakúgy mint az alkimisták, feltehetően nem ismerhették fel, hogy saját pszichéjük egy részét projektálták az anyagba. Saját árnyékukat vetíthették ki, amit „*ők maguk és koruk elveszített, elhagyott*” (Jaffé, 1993, 257.o.).

A szemétművészet a kortárs művészet egy friss hulláma, ami gyakran köztereken, street art formájában is megnyilvánul (lásd az interjúk között: Francisco, 2016). A szemét, amit Verschueren találóan a „*halál allegóriájának*” hív (Grande, 2015), nemcsak az emberi civilizáció egyik mellékterméke, de a posztmodern kor fogyasztói társadalmának egy megnyilvánulása is. Gáspár (2011) szemétkultúráról írt tanulmányában a tárgyak múlandóságához való kötődésünkről ír: „*szinte szeretjük, hogy nem tartanak örökké*” (155.o.) A szerző Baudrillard (1987) tanulmányát idézve továbbmegy, s szintén a tárgyakba való projektálás mechanizmusával köti össze a jelenséget. E megközelítésből kiindulva a tárgyak múlékonyására igényünk van, s ezt a szükségletet vetítjük rá az anyagra is (Gáspár, 2011).

Az alkimista tradíciónak egyik alapgondolata, hogy az anyagot transzformálni lehet egy másik dologba, ami ezáltal halhatatlanná válik (von Franz, 1995). Az alkímiai tradíció maradandóságra való törekvését balzsamozási technikákhoz való kötődése is jelzi (a mumifikálást ma voltaképpen pre-alkímiának tekintjük) (Farkas, 2001). Látható, hogy a street art alkotásoknál az anyag természetszerűen alakul át és idővel láthatatlanná válik (a szemétművészet alkotásainak élettartama pl. kifejezetten rövid). Az anyag maga tehát múlandó, ezután már csak egy újfajta – belső - kapcsolódási mód által lehet vele



összeköttetésben maradni. Ez a kapcsolódási mód pedig az emlékezet, mely újabban kezd a street art kutatások előterébe kerülni.

A kreatív alkotómunka és az alkímia kapcsolatáról Parker (2008) *On painting, substance and psyche* c. tanulmányában ír. A szerző kiemeli, hogy az anyag transzformálása az alkotóban átalakulást eredményez. Az anyaghoz való kötődése érzés alapúvá válik, gondolati síkon és verbálisan ezáltal nehezebben elérhető el. Ez az érzés tulajdonképpen egy energiaáramlás, írja Parker (2008), mely által a lélek és az anyag egymástól differenciálatlan lesz, s anyag és művész a folyamatot innentől együttesen alakítja. Ebből következik, hogy amikor a művész az anyaggal dolgozik, voltaképpen saját pszichéjén is munkálkodik. Amennyiben a street art-ra vonatkoztatjuk e tézist, megállapítható, hogy itt az alkotófolyamat során a művész már nem csak egy bizonyos anyagon dolgozik, hanem magán a város materiáján visz végbe változást. Továbbmenve, a művész nemcsak saját pszichéjén munkálkodik az anyag megformálásával, hiszen azt nem ő tulajdonolja; a matéria a városhoz is tartozik, így a város lelki aspektusának alakításához, transzformációjához járul hozzá. Individuáció és kollektív átalakulás így a jungi szemléletet alátámasztva összeér.

Az elméleti bevezető után s talán különösen a misztikus megközelítés kapcsán számos gyakorlati kérdés felmerül, melyekre már maguk az alkotók adhatják meg a választ. A dolgozat következő részében az egyéni szubjektív beszámolók felé irányulunk, kutatásunkat s annak eredményeit mutatjuk be. Ehhez mindenekelőtt a kutatás módszertanának elméleti hátterét tekintjük át.

### 3 A KUTATÁS MÓDSZERTANÁNAK ELMÉLETI HÁTTERE

#### 3.1 A kvalitatív stratégia

*„Azok a történetek a legjobbak, amelyek felkavarják az ember szívét, lelkét, értelmét, és ezzel új lehetőséget adnak arra, hogy az emberek magukba nézzenek, problémáikról, emberi mivoltukról elgondolkozzanak. Az a kihívás áll a tudomány előtt, hogy teljesebben szolgálja ezt a célt. Ezért nem az a kérdés, hogy vajon tudománynak tekinthető-e a történetek elbeszélése, hanem az, képes-e a tudomány jó történetek elmondására. ”*

(Reason, 1981 - Seidman, 2002, 19. o.)

A kvalitatív stratégia egy olyan eljárás, melynek segítségével a jelenségek a maguk egyediségében, kontextusba ágyazva kerülnek leírásra, továbbá értelmezésre (Szokolszky, 2004). A kvalitatív kutatás során a résztvevők perspektívájának különbözősége, az egyéni tapasztalatok gazdagsága áll az érdeklődés középpontjában (Denzin és Lincoln, 1994). A módszerrel a kutató az egyén hiedelmét, attitűdjét, viselkedését, interakcióit próbálja megragadni (Pathak, Jena és Kalra, 2013).

Néhány főbb jellemzője a kvalitatív kutatásnak: általánosabb, feltáró-leíró kérdésekkel indul; a jelenségeket azok természetes környezetében vizsgálja; kutatás közben merülnek fel kérdések, hipotézisek, kategóriák; induktív elméleti általánosításokat alkalmaz; kis elemszámú mintával operál; a kutató a vizsgálati személlyel közvetlen kapcsolatot tart fenn; időigényes (Szokolszky, 2004). A kvantitatív stratégiával összevetve kiemelő, hogy a kvalitatív vizsgálatoknál nem-numerikus információk birtokába jutunk, így a mennyiségi értelmezéstől is el kell tekintenünk (Pathak, Jena és Kalra, 2013).

A kvalitatív kutatás során a vizsgálati személy maga „társkutatóként” van jelen, világnézetével, hiedelmeivel aktívan hozzájárul az értelmezéshez (Reason és Rowan, 1981). A vizsgálati személy beemelése a kutatásba a vizsgálatvezetőtől a kontroll elengedését kívánja meg, továbbá annak elfogadását, hogy a vizsgálati folyamat előre nem látható át (Szokolszky, 2004).

A kvalitatív stratégia reliabilitását és validitását számos szerző megkérdőjelezi, lényegében azonban arról van szó, hogy egészen máshogy lehet biztosítani ezeket, mint a kvantitatív módszernél. A kvalitatív módszer reliabilitását az adatok feldolgozásának következetessége, az eljárások és konzekvenciák megalapozottsága, a pontosság és a szisztematikusság biztosítja. A megbízhatóságot elősegíti továbbá: a szöveghű rögzítés, a kvantifikációra való törekvés, a több megfigyelő közötti egyetértés, a részletes dokumentáció (átláthatóság) és amennyiben lehetőség van rá, az ismétlés. A kvalitatív stratégia elérhető érvényessége vitatott, azonban számos eljárás rendelkezésre áll fokozásához. Az egyik ilyen technika a *trianguláció*, amit Denzin (1988) integrált a kvalitatív technika módszertanába. Denzin ezen belül megkülönbözteti az *adat triangulációt* (az adatok több forrásból kerülnek összegyűjtésre), a *módszer triangulációt* (több módszer használata egy kérdés megválaszolására), a *személyi triangulációt* (több kutató, illetve a vizsgálati személyes közös értelmezése), továbbá az *elmélettriangulációt* (rivális magyarázatok közelebbi átvizsgálása). A válaszadó általi *érvényesítés* (*member check*), melynek során a kutató visszatér vizsgálati személyeihez, hogy ellenőrizze értelmezése helytállóságát, szintén a hitelesítés egyik gyakran alkalmazott eszköze. A kutató részéről fontos, hogy természetszerűen adódó szubjektív értékeléséhez kritikailag viszonyuljon, reflektáljon rá, a torzítási lehetőségek minimalizálásának érdekében. Emellett arra is lényeges odafigyelni, hogy minden adat feldolgozásra kerüljön, az is, ami nem passzol az értelmezési keretbe. Az ún. *deviánseset-analízis* egyfajta falszifikációs eljárás is, amivel tesztelhető az, hogy az egybehangzó értelmezések hogy állják meg helyüket azokkal az adatokkal szemben, amelyek „nem illenek a képbe” (Szokolszky, 2004).

Kvalitatív kutatásokban a mintaéleti alapegység nem csak személyi szintén képzelhető el: kultúra, csoport, intézmény, beszéd, kép és számos egyéb jelenség vizsgálat tárgya lehet. Amikor a mintavétel elméleti alapon történik, a kutató olyan csoportokat és helyszíneket igyekszik felkeresni, melyek a kutatási kérdés szempontjából a leginkább érdekeseek. A kapott eredmények tekintetében egyes nézetek szerint lényegi az általánosíthatóság igénye, ám ma többen az *extrapoláció* vagy *átvihetőség* („*transferability*”), azaz az eredmények mintán túli kiterjesztésére helyezik a hangsúlyt (Szokolszky, 2004).

A kvalitatív módszer leírása gyakran a kvantitatív stratégiával szembeállítva történik, az attól való különbségekre helyezve a hangsúlyt. Számos szerző (Mason, 2005; Pathak, Jena és Kalra, 2013) kiemeli azonban a két metodológia együttes használatának előnyeit, ami által a jelenségek komplexebb megértése érhető el.

### **3.1.1 Kultúrközi kvalitatív interjú**

A nyelv a kvalitatív kutatások egyik legfőbb eszköze, mely segít a kutató számára megérteni azt, hogy a másik fél hogyan értelmezi, éli meg és hozza létre szociális világát (Mason, 2005). Bruner (1984) szerint a nyelv megértése még egynyelvű kutatás esetén is kihívást jelent, ugyanis van egy-egy rés az között, ahogy az egyén megéli („live”), tapasztalja („experience”) és elmondja („tell”) életét (Santos, Black és Sandelowski, 2015). Santos és munkatársai (2015) leírják, hogy a kultúrközi vizsgálatok egy további feladatot állítanak a kutató elé: a forrásnyelven elmondottat le kell, hogy fordítsa egy célnyelvi elmondottra, s csak ezután kezdődik meg a lefordítottak értelmezése („life-as-interpreted-from translation”).

Rogler (1999) definícióját alapul véve egy vizsgálatot kultúrközinek tekintünk, amennyiben két vagy több kultúra kerül összehasonlításra, a vizsgált kultúra eltér a kutatóétól és/vagy amikor olyan eszközt hív segítségül, mely egy másik kultúrában lett kifejlesztve illetve alkalmazva. A kultúrközi kutatásokban a fordítási technika külön odafigyelést igényel, minthogy lényegi, hogy a mondanivaló a nyelvváltás ellenére se vesszen el vagy alakuljon át.

Crystal (1991) meghatározása szerint a fordítás egy olyan folyamat, melynek során a forrásnyelv kifejezéseit és jelentéseit összehangoljuk a célnyelviével. Torop (2002) kiemeli a fordítás szociokulturális kontextusának jelentőségét, és hogy e folyamat határok áthidalására nyújt lehetőséget. Számos szerző (így pl. Lapadat és Lindsay, 1999; Clandinin és Connelly, 2000) felismerte, hogy a fordítás egyes szakaszaiban az értelmezések és eredmények is befolyásolnak, így fontos erre is reflektálni a folyamat közben (Regmi, Naidoo és Pilkington, 2010).

Regmi és munkatársainak (2010) tanulmánya felhívja a figyelmet arra, hogy amennyiben nem áll rendelkezésre a célnyelven valamely kifejezés, a tartalomvesztés kiküszöbölésének érdekében *transzliteráció*, azaz betű szerinti átírás is kiegészítheti a szöveget. A kutatók szerint a jelentések megtartásához hozzásegíthetnek még a különböző megnyilvánulások, szófordulatok és nonverbális jelzések feljegyzései is.

Az idegen nyelven folytatott különböző kultúrából érkező interjúalanyokkal való munka a kutató részéről megkíván egyfajta kulturális érzékenységet is az interjú folyamán (Sawyer és mtsai., 1995). A kérdezést tekintve Meleis megfogalmazott ehhez néhány kritériumot: őszinte és tiszteleten alapuló kommunikációs stílus, egyenlőségen alapuló kapcsolat fenntartása az interjú során és diszkréció (Casado, Negi és Hong, 2012).

### **3.1.2 Az IPA a kvalitatív eljárások között**

Az interpretatív fenomenológiai analízis, azaz IPA, egy olyan kvalitatív módszer, mely az egyén szubjektív élményvilágának mélységeiben való megragadását teszi lehetővé. Az egyén folyamatosan interpretálja önmagát, az őt ért eseményeket, valamint a körülötte lévő tárgyakat (Taylor, 1985), az IPA ezt a jelentésadási folyamatot kíséri meg szisztematikusan végigkövetni (Pietkiewitz és Smith, 2012). A módszer különösen alkalmas olyan tapasztalatok megközelítésére, melyek jelentőségteljesek az egyén számára, képes megjeleníteni így például, hogy „Milyen érzés egy szívinfarktus után folytatni az életet?” „Mit jelent egy szeretett személy gondozásában részt venni?” (Smith, 2011). Az IPA-val a személy számára fontos eseményekre adott reflexiók válnak értelmezhetővé (Smith, Flowers és Larkin, 2009). A személyes tapasztalat megismeréséhez nincs közvetlen út, írja Smith (2011), de megkísérelhetünk távoli nézőpontból („experience far”) közelebb kerülni az élményhez („experience close”).

Eatough és Smith (2008) a SAGE kézikönyvben az IPA-t a szociális konstruktivizmussal, diszkurzív pszichológiával és narratív pszichológiával rokonítva pozicionálják. Az IPA szociális konstruktivizmussal érintkező vonásai a szimbolikus interakcionizmushoz köthetők leginkább. A diszkurzív pszichológiával való kapcsolatát jellemezve a szerzők kiemelik, hogy bár a lingvisztikai megközelítés közös a két irányzatban, az IPA a nyelvi

konstrukciókon túllépve a tapasztalatok értelmezésére, a történetmondás lehetőségeire helyezi a hangsúlyt. A narratív pszichológiához való kapcsolódás azáltal jelenik meg, hogy a narratíva maga is interpretációt reflektál: vele a történetmondó a valóságot konstruálja meg. Megemlítenéd még a Grounded Theory (GT) - vel hozott párhuzam. A módszer megalapítója Strauss és továbbfejlesztője Corbin (2005) felhívja a figyelmet arra, hogy az élmények magyarázatakor elengedhetetlen a tágabb kontextus vizsgálata illetve mindazon folyamatoknak a leírása, melyek az események által váltódtak ki. GT-vel az adatok feldolgozását fogalmak, majd elméletek megalkotása követi. Az IPA-nál ezzel szemben próbálunk az adatok, azaz a tapasztalatok és élmények szintjén maradni, általánosítás és elméletalkotás helyett (Rácz, Pintér és Kassai, 2016).

A módszer gyökerei a *fenomenológia*, az *egzisztencializmus* és a *hermeneutika* talajába nyúlnak vissza, s ezáltal ezen irányzatok megközelítései szolgálnak támpontot az interpretációhoz is.

### **3.1.2.1 IPA az Egyesült Királyságtól Magyarorszáig**

Az IPA módszer az Egyesült Királyságból származik, Jonathan A. Smith és munkatársai publikáltak először róla, 1996-ban. Azóta folyamatosan növekszik az IPA-tanulmányok száma, egy felmérés szerint 1996 és 2008 között 293 tanulmány jelent meg a témában (Smith, 2011). Elsősorban a klinikai- és egészségpszichológiában került alkalmazásra az IPA módszer, de piackutatási célokban is egyre gyakrabban segítségül hívják. Smith (2011) összegyűjtötte a leggyakrabban publikált IPA tanulmányok témáit, ezek közül néhány áll itt: páciensek betegségtapasztalata, pszichológiai distressz, gondozók tapasztalata, kliensek terápiás tapasztalata, stb. Az IPA módszer különösen alkalmas korábban még kevésbé tanulmányozott, komplex folyamatok feltárására (Smith, 2011). Művészettel kapcsolatos IPA kutatások az utóbbi években kezdtek el megjelenni, több ezek közül doktori disszertáció formájában. Témák tekintetében Smith (2011) említést tesz a férfiak idősödéssel kapcsolatos tapasztalatainak vizsgálatáról a divaton és öltözködésen keresztül (Sadkowska, 2016), a közösségi művészet mentális egészségre gyakorolt hatásának kutatásáról (Turner-Halliday, 2013) művészet-tagozatos hallgatók

flow élményének elemzéséről (Kefor, 2015), körtáncok tapasztalatainak leírásáról (Cann, 2015). Shinebourne és Smith (2011) olyan IPA kutatást is publikált, melyben a kreatív alkotómunka a vizsgálati anyag részeként jelenik meg: az interjúk mellett a vizsgálati személyek vizuális reprezentációit is bevonták az interpretációba.

2002-ig döntően az Egyesült Királyságban jelentek meg IPA tanulmányok, csak ezután, különösen 2008-tól fogva kezdett el más országokban is terjedni a módszer (Smith, 2011). Itthon Rácz, Pintér és Kassai folytatnak jelenleg aktívan IPA kutatásokat. 2016-ban megjelent könyvükben (*Az Interpretatív Fenomenológiai Analízis Elmélete, Módszertana és Alkalmazási Területei*) részletesen bemutatják a módszert, annak hátterét és technikai eljárását. A könyvben saját kutatásaikat is publikálják, melyeket felépülő szerhasználókkal (későbbi segítőkkel), hanghallókkal és biofű használókkal végeztek.

### **3.1.2.2 IPA: a módszer**

Az IPA kiemelkedő vonása, hogy újszerű témák, egyedi perspektívák elemzését engedi meg, amelyeket szükség esetén a későbbiekben további vizsgálatokkal ki lehet egészíteni (Kassai, Pintér és Rácz, 2017; Rácz, Pintér és Kassai, 2016).

Az IPA egyik fő sajátossága, hogy prekonceptiókat mellőzve elemzi azt, ahogy a személy jelentést tulajdonít, elkerülve ezáltal az objektivizáló értelmezésmódot. Ez az idiográfias megközelítés ellentétben áll a nomotetikus elméletalkotással, mely ma kiemelkedő szereppel bír a pszichológiai kutatásokban. Generalizált elképzelések helyett tehát a specifikusan individuális tapasztalat áll előtérben (Smith és Osborn, 2007).

Az IPA módszer különösen alkalmas feltáró vizsgálatoknál, ahol a kutató arra kíváncsi, hogy a személy hogyan konstruál jelentést személyes és szociális világának. Mindemiatt egy előre meghatározott hipotézis tesztelése helyett sokkal inkább nyitott, explorációs kutatói kérdésekkel operál és rugalmasan emeli be a vizsgálatba a személytől érkező előre nem várt tartalmakat is (Smith és Osborn, 2007).

Az IPA kutatások általában egy homogén mintát céloznak meg, alacsony elemszámmal, ami lehetővé teszi a részletes és mélyreható elemzést. A résztvevők inkább egy

perspektívát képviselnek, mintsem egy populációt. A célzott és szűkített mintavétel következtében empirikus általánosíthatóság nem állítható fel, sokkal inkább az individuális tapasztalat összevetése történik a kutató terep és/vagy szakmai tapasztalataival, továbbá a releváns irodalommal (Smith és Osborn, 2007; Rácz, Pintér és Kassai, 2016).

Elemszám tekintetében nincs egy elfogadott konszenzus, IPA tanulmányok megjelentek egy, négy, stb., egészen tizenöt személlyel is. Megjegyzendő bár, hogy egyszemélyes esetelemzést a már a módszerben gyakorlottak számára javasolnak. Smith-ék (2007) George Kelly nyomán javasolják a három személy összevetését a személyes konstrukciók feltérképezésére. Ezáltal nyomon követhető két személy anyaga hogyan hasonul és különbözik a harmadiktól. Turpin és munkatársai (1997) a klinikai pszichológia doktori programban hat-nyolc fős minta elemzését javasolják (Pietkiewitz és Smith, 2012). PhD tanulmányokra ajánlják a mintaválasztási sorozatot is, mely egy esettanulmánnyal kezdődik, amit egy három, majd egy annál nagyobb számú minta követ (Rácz, Pintér és Kassai, 2016).

Ami az anyaggyűjtést illeti, Smith-ék javasolják a félig-strukturált interjúkkal végzett munkát. Ez az interjútechnika egyrészt biztosítja, hogy a kutatói kérdésre helyeződjön a fókusz, másrészt azt is megengedi, hogy szabadon felszínre kerüljenek az interjúalanyok által felhozott, a kutató által előre nem gondolt tartalmak. Az interjúalanyok ugyanis a „szakértők” a témában, e módszerrel pedig teret kapnak arra, hogy kibontsák történetüket. Az interjú készítője mindeközben nem kontrollál, empátikus kapcsolat kialakítására törekszik, rugalmasan alakítja a beszélgetést, ily módon pedig egy rendkívül gazdag anyag birtokába jut (Smith és Osborn, 2007). Az interjú készítő ez idő alatt folyamatosan mozgásban van az *emic* és *etic* perspektívák közt, azaz „*bennfentes*” és elemző „*kívülálló*” egyszersmind. Ez lehetővé teszi azt, hogy az autentikus tapasztalatot vizsgálja, ugyanakkor egy magasabb, pszichológiai szinten (amihez az alanyok feltehetően nem lenne hozzáférése) (Pietkiewitz és Smith, 2012).

Smith és Osborn (2007) javasolják az IPA módszerhez az interjú hangrögzítését, ami segíti az interjú folyamán való nagyobb fokú jelenlétet. A hanganyag átírása szöveggé kiegészítendő később non-verbális jegyekkel, egyéb interjú közben kialakított



észrevételekkel. Ehhez az ajánlják, hogy az interjúszöveg szerkesztésekor a lap két oldalán széles margót hagyjon az elemző, itt kerülnek vezetésre az interpretációk. Javasolt az interjúk egyesével való elemzése, mielőtt az összehasonlítás megtörténik, ugyanis így módon az egyedi válaszok mind értelmezésre kerülhetnek.

### **3.1.2.3 Az interjúk elemzésének technikája**

Smith és Osborn (2007) leírja, hogy szükséges az interjúk újra - és újraolvasása, hogy minél alaposabban beleássuk magunkat a szövegbe. Minden újraolvasás egyben új jelentésrétegek feltárását is lehetővé teszi. Amikor ez megtörtént, a szöveg bal oldali margóján annotáljuk amit fontosnak, érdekesnek találunk az interjúalany mondandójában. Ezeket az észrevételeket a következő olvasatkor témacímekkel látjuk el, melyek a szöveg jobb oldali margóján kerülnek rögzítésre. A *kibontakozó témák (emerging themes)* összesűrítik és egyben magasabb szintre emelik a narratívum kiemelt részleteit, amik ezáltal pszichológiai elemzés tárgyává válhatnak. Az értelmező tehát egy „új egész” hoz létre (Kassai, Pintér és Rácz, 2017) azáltal, hogy behelyezkedett az alany világába. A megalkotott témacímek között ezután kapcsolatokat keresünk, majd rendezzük őket alá-felérendeltségi viszonyok szerint. Ennek révén ún. *főtémákhoz (master themes)* jutunk és kialakul a személy témáinak egyedi mintázata. A rendezés folyamatában folyamatosan visszautalunk a szöveg egyes részeire, hogy biztosítsuk azt, hogy az interpretációs munka nem távolodott el az eredeti anyagtól. A főtémák és a kibontakozó témák táblázatban való felsorakoztatása mellett vezetésre kerülnek ezért a szövegből vett idézetek is pontosan, oldal- és sorszámokkal ellátva (Kassai, Pintér és Rácz, 2017).

A létrehozott terminológia mentén az egyén válaszai nemcsak hogy interpretálhatóbbá válnak, de összehasonlításra is kerülhetnek más alanyok válaszaival. Ilyenkor az elemzőnek nyitottnak kell lennie mind a konvergencia azonosítására, mind a divergencia lehetőségére. Ezt követően a témák száma lecsökkenthető, fókuszálva azokra a kérdésekre, amelyeket elemezni szeretnénk. A folyamatot a témák feldolgozása zárja, melyben extenzíven leírásra kerül mindaz, ami a résztvevők elmondása alapján

megismerhető. Kiegészíti a leírást továbbá a szakirodalommal való összevetés, mely tágabb kontextusba helyezi a kapott eredményeket (Kassai, Pintér és Rácz, 2017).

#### **3.1.2.4 A módszer validitása és reliabilitása**

Smith és munkatársai (2009) Yardley (2000) ajánlását veszik alapul a kvalitatív eljárás validitásának biztosítására. Fontosnak találják a kontextusérzékenységet (homogén mintán végzett vizsgálat, alapos szakirodalmi ismeretek), a kutató személyes elkötelezettségét és a szigor az kutatómunkában. Smith-ék (2009) szerint a kutató elköteleződése megmutatkozik abban, hogy empátikus légkört alakít ki az interjú folyamán, s kiemelt figyelmet biztosít alanya számára, ami a kérdésben is megnyilvánul. A szigor megmutatkozhat a mintaválasztásban, az interjú színvonalában és az elemzés minőségében. Fontos ezen túlmenően az idiográfias jelleg megtartása, mely idézetekkel és részletes leírásokkal biztosítható. Kiemelik a szerzők transzparencia és koherencia jelentőségét, azaz, hogy a kutatás folyamata világosan, egyértelműen kerüljön leírásra. Ezt egészíti ki a kutatás hatása, mely már jelentősen függ az olvasó tapasztalatától, jelentésalkotásától.

Rodham, Fox és Doran (2015) azt javasolják, hogy több IPA kutató is végigvezetheti a vizsgálat menetét, ami növelheti a megbízhatóságot. Ilyenkor a bevont kutató maga is meghallgathatja a hanganyagot, témákat, főtémákat állapíthat meg, amelyeket később a kutatók együtt megvitathatnak egy közös elemzési folyamaton (shared analysis) keresztül. Ezután az elemzők konszenzus kialakítására törekednek (Kassai, Pintér és Rácz, 2017; Rácz, Pintér és Kassai, 2016).

## 4 KUTATÁS

### 4.1 A kutatás előzményei

Kutatásunk ötlete Barcelonából származik, a vizsgálat előkészületeire azonban már Magyarországon került sor. A kutatás megszervezése során olyan barcelonai street art művészeket<sup>24</sup> kerestünk fel, akik legalább öt éve a pályán vannak és kapcsolatban állnak a street arttal (ennek szűrésére internetes segítséget vettünk igénybe). E-mailben tájékoztattuk az interjú-jelölteket a kutatás céljáról, menetéről és adataik felhasználásáról (Melléklet I.). A megkeresett tizenkét művészből tíz pozitívan válaszolt a felkérésre (egy alkotó nem válaszolt, egy pedig nem ért rá az adott időszakban), ugyanakkor azt is jelezték, hogy akkor beszéljünk újra, ha már Barcelonában vagyok a megadott időben. Konkrét időpont megbeszélésére így itthonról egy művésszel sem került sor – ami illeszkedik a jelenség „itt és most” jellegéhez. A kutatás kivitelezéséhez az Egyesített Pszichológiai Kutatás-Értékelési Bizottság etikai engedélyt adott. Az előkészítést a kiutazás és az interjúkészítés követte 2016-ban a Nemzeti Tehetség Program (NTP-NFTÖ-16-0585) támogatásával.

### 4.2 A kutatás célja

A kutatás célja a street art jelenségének megismerése volt az alkotó perspektíváján keresztül. Célunk az volt, hogy feltérképezzük, hogyan kezdett a művész street art tevékenységbe, mit dolgoz fel a társadalmi szintereken, hol teszi ezt, valamint hogy hogyan és miért vállalja ezt a megosztó véleménnyel illetett alkotási formát. Szándékoztuk felmérni emellett a járókelői reakciókat és a galériákhoz való kapcsolódást is a művészek szemszögéből. Mindennek vizsgálatára egy olyan módszert kerestünk, mely a személyes élményt mélységeiben megragadni képes, anélkül, hogy egy előre

---

<sup>24</sup> A kutatásban az egységesítés végett az alkotókat művésznek nevezzük, bár kitérünk arra is, hogy ők ettől eltérő megnevezéseket is használnak hivatásukra.

rögzített külső szempont vagy hipotézis irányítaná a vizsgálatot. Így esett választásunk az IPA-ra, melynek filozófiai háttere és gyakorlati alapelvei is illeszkedtek az általunk képviselt megközelítéshez.

Az interjúalanyokat tájékoztattuk a kutatás céljáról: a street art alkotáslélektan megértésére irányul a vizsgálat, ehhez személyes tapasztalataikat és értelmezéseiket szeretnénk megismerni, interpretálni.

### **4.3 A kutatás kérdései**

A kutatás során az IPA-nak megfelelően néhány átfogóbb kérdést fogalmaztunk meg. Ezután előre meghatároztunk konkrét kérdéseket, amiket a félig-strukturált interjú során alkalmaztunk (Melléklet II.). Kutatásunkban a következő kérdésköröket érintettük: Hogyan találtak a művészek a street arttal? Hogy élnek meg street art tevékenységüket? Mi jellemző művészetükre? Hogyan alkotnak? Miért alkotnak nyílt színtéren? Milyenek élnek meg járókelőkkel való tapasztalataikat? Milyen kapcsolatban állnak az intézményesült művészettel (galériákkal)?

### **4.4 Kutatási elrendezés**

A kutatásban résztvevő interjúalanyok toborzása a fent említésre került írásos tájékoztatás kiküldésével történt. Miután az általunk megkeresett tizenkét interjúalany-jelöltből tíz beleegyező választ küldött, megkezdődött a terepmunkára való felkészülés. A kiutazás után gördülékeny volt az interjúk megszervezése. További egyeztetéseket követően sor került a személyes találkozásokra és interjúfelvételekre a művészek által választott helyszíneken: bár, utca, stúdió, otthon, galéria. A helyszínt tekintve nem törekedtünk egységesítésre, sokkal inkább az volt a cél, hogy az interjúalany által választott helyen, számára komfortos környezetben történjen a beszélgetés. Az intenzív kutató- és terepmunka eredményeképp további kapcsolatok alakultak galériákkal (pl. Base Elements) és műhelyekkel (La Escocesa, Martillo). Ezután az itt megismert szakmabeliek

személyes ajánlásainak - hólabda-módszer - segítségével a tervezettnél nagyobb mintaszámot sikerült bevonjunk a projektbe. Összesen tizenhárom interjú került felvételre, illetve ezen túl négy művész online válaszolt az interjú során egységesen feltett kérdésekre. Az online válaszadás abból eredt, hogy bár az alanyok részt vettek volna személyesen az interjún, külföldi tartózkodásuk illetve elfoglaltságuk miatt ezt nem tudták megoldani. A barcelonai mintaanyagot kiegészíti még két Mexikóban (Santiago de Querétaro) felvett interjú anyaga. Az interjúfelvételre és az ott végzett egyéb street art témában végzett szakmai munkákra 2018-ban került sor a Campus Mundi pályázat támogatásával (EFOP – 3.4.2 –VEKOP-15-2015-00001).

Az interjút megelőzően szóbeli beleegyezést kértünk a hangfelvétel rögzítéséről, illetve az adatok biztonságos kezeléséről (Melléklet III.). Biztosítottuk a résztvevőket, hogy a hanganyag harmadik fél számára nem kerül ki és jelen kutatásunkhoz kerül csak felhasználásra. A résztvevők beleegyezésüket adták a hangfelvétel készítéséhez és az interjú tartalmának felhasználásához egyaránt. Tájékoztattuk a résztvevőket, hogy az interjúban való részvétel önkéntes, bármikor megszakíthatják a beszélgetést, továbbá bármikor feltehetnek kérdéseket szükség szerint. Az interjú befejezése után teret adtunk a kérdéseknek és a spontán felmerülő észrevételeknek. Átbeszéltük a résztvevőkkel, hogy lehetőségük van a kutatás eredményéről visszajelzést kérni, illetve a további kapcsolattartás lehetőségét is egyeztetettük.

Az interjúk 1-1,5 órák voltak, melynek során az IPA-ban ajánlott félig-strukturált interjút alkalmaztuk. A kérdésekkel azt jártuk körül, hogyan kezdődött az egyes művészek street arttal való kapcsolata, mi motiválja őket az e területen való aktivitásra (min. 5 év elteltével is), milyen technikákkal és tartalmakkal dolgoznak, s hogyan élnek meg az alkotás által az emberekkel, hellyel, idővel való kapcsolatukat. Részét képezte a kutatásnak annak felmérésre is, hogy az intézményesedett művészeti élethez hogyan kapcsolják alkotómunkájukat a művészek. A kérdésfelvételnél a tölcser technika vezérvonalát követtük: általános megközelítésekben indultunk ki és innen haladtunk a konkrét tapasztalatok felé (Smith és Osborn, 2007). Az interjú során a hangfelvétel mellett kiegészítő jegyzeteket készítettünk, melyeket aztán az átírásnál és elemzésnél felhasználtunk.

## 4.5 Nyelvi kérdések

Kutatásunk egy kultúrközi vizsgálat, így a nyelvi kérdések külön megfontolást igényeltek. Kulturális értelemben véve magyar perspektívából indultunk ki és ebből a nézőpontból elemeztük az olasz, spanyol és latin-amerikai művészek street arttal kapcsolatos élményvilágát. E kultúrközi találkozáshoz az angol jelentette a közvetítő nyelvet.

A félig-strukturált interjú kérdéseit angol nyelven írtam meg. Santos és munkatársai (2015) tanulmányukban leírják, hogy némely szerző (Squires, 2009; Twinn, 1997) az egy fordító általi fordítást megfelelőnek tartja már, mások viszont (Chen és Boore, 2010) több fordító részvételét javasolják. A kérdéseket - alacsony bonyolultsági fokukat számításba véve - külső segítség nélkül fogalmaztam meg, angol szakos diplomámra hagyatkozva. Felkértem azonban egy spanyol anyanyelvű munkatársat a kérdéssor spanyolra fordítására (Melléklet IV.), hogy egy spanyol nyelvű, az eredeti angollal ekvivalens verzió is rendelkezésemre álljon szükség esetén. Egy interjúalany volt, akinek anyanyelvén, olaszul, nem állt rendelkezésre a kérdéssor. Ő azonban angolul és spanyolul is folyékonyan beszélt, így nem volt szükség olasz nyelvű fordításra.

Az interjúalanyok anyanyelve spanyol illetve olasz volt, de az interjú angol nyelven való lebonyolításába a résztvevők mindannyian beleegyeztek és ennek kivitelezésében sem volt probléma. Résztvevőink mindannyian folyékonyan beszéltek angolul – ez az interjú megszervezésekor már előzetesen egyeztetésre került. Az interjú közben amikor a kérdések megértésében volt elakadás (egy alkalommal fordult elő), a kérdés eredeti spanyol fordítását használtam, biztosítva, hogy ugyanarra a jelenségre kérdezek rá a nyelvváltás által is. A spanyol nyelven történt magyarázatokat, pontosításokat aztán angolra fordítottuk és a beszélgetés angol nyelven folytatódott tovább. A spanyol mint „segédnyelv” alkalmazásával a kifejezési problémák és az ebből adódó feszültségek áthidalására törekedtünk. Ez az interjú légkörének oldottságát is segítette. Átíráskor szó szerinti átírást végeztünk: szóról szóra leírtuk az elhangzott szöveget, feltüntetve az átíráson a szüneteket, érzelmi megnyilvánulásokat és kommentárokat is.

#### **4.6 A vizsgálatban résztvevő személyek**

A vizsgálati minta homogenizálására az interjúk számát célirányosan redukáltuk. Az IPA elemzésre hat interjú mutatott kifejezett alkalmazhatóságot. A választás amiatt esett e hat interjúra, mert ezek bizonyultak kellően információ-gazdagnak és részletezőnek a választott elemzési mód használatához. A mintába választott interjúalanyok mindegyike street art alkotó ma Barcelonában, akik egyéni projekteket kiviteleznek illetve megbízásokat vállalnak művészeti alkotásokra. Street art tapasztalatuk időtartama öt éven felül van, korábban mindannyian művészeti képzésben vettek részt. Egy nő és öt férfi szerepelt a mintában, életkoruk 28-48 év közötti (átlag életkoruk: 39 év). Származásukat tekintve három spanyol (két barcelonai, egy zafrai) és három nem-spanyol, min. öt éve Barcelonában élő (chilei, perui, olasz) interjúalany került be a vizsgálatba. A nem-spanyol minta bevonásával kutatásunk során a kulturális különbségek is vizsgálati szempontot jelenthettek. Bár szorosán nem lett a vizsgálati anyagba bevonva, de a későbbi elemzéseket kiegészíti a hét további személyes interjú, a négy online formában visszaérkezett interjúválasz és a két mexikói (és Mexikóban tevékenykedő) művésszel felvett interjú anyaga.

Az interjút a főbb demográfiai adatok átbeszélése előzte meg, mely során az interjúalanyok művésznevét, nemét, életkorát, nemzetiségét, iskolázottsági szintjét és hivatását vettük sorra.

	Nem	Életkor	Származás	Iskolai végzettség	Hivatás	Street Art tapasztalat
<b>Gola</b>	Férfi	37	Olaszország	Egyetemi diploma	„Fantáziáló”	kb. 25 éve
<b>Pezkhamino</b>	Férfi	47	Chile	Egyetemi diploma	Multidiszciplináris művész, festő és költő, „folyamatos újradefiniálás alatt”	kb. 30 éve
<b>Bronik</b>	Nő	28	Peru	Egyetemi diploma	„Festő”	kb. 10 éve
<b>Francisco</b>	Férfi	48	Spanyolország	Egyetemi képzés (2 év)	„Munkás”	kb. 9 éve
<b>Kram</b>	Férfi	35	Spanyolország	Egyetemi diploma	„Illusztrátor, festő”	kb. 20 éve
<b>Aleix</b>	Férfi	38	Spanyolország	Egyetemi diploma	„Művész”	kb. 6 éve

1. táblázat: A vizsgálati személyek pszichoszociális jellemzői

#### 4.7 Általános észrevételek az interjú felvétele közben

Az egyes találkozások előhangolását részemről az interjúalanyokkal való egyeztetések online megbeszélései jelentették, illetve ezután a művészek által ajánlott helyek felkeresése a megadott időben. Az interjúhelyszínekhez a művészek mind valamiféle személyes kötődést mutattak. Gola például egy bárt választott helyszínül, ami otthonához közel van és ahova gyakran betér egy ételre vagy italra. Pezkhamino, Kram és Aleix stúdiójukba invitáltak, ahol szakmai munkájukat folytatják és ahol korábbi alkotásaik is megtekinthetők voltak. Francisco a galériába hívott, amely évek óta képviseli munkáit. Bronik pedig egy szökőkútnál való találkozást javasolt, amely közel volt a tengerparthoz, ahol kutyáját sétáltatta az interjút megelőzően illetve egy műhelyhez is, ahol alkotótársaival össze szokott futni. Ezáltal ők voltak otthoni terepen (témában és a helyet tekintve is „insiderek”), ahol én arra törekedtem, hogy megértsem az általuk képviselt jelenséget („outsiderként”). Azt tapasztaltam, hogy interjúalanyaim szívesen osztották



meg street art területén szerzett ismereteiket, érzékeltetve azt is, hogy egy számukra fontos üggyről van szó. Egy olyan élményvilágot jártunk körül, mely nem csak munkájukat, de személyes életüket, gondolkodásmódjukat és értékrendjüket is érintette. Involváltságukat mutatta, hogy az interjút követően többen (Francisco, Bronik, Pezkhamino) felajánlották, hogy tegyünk egy sétát a környéken, ahol néhány alkotásuk megtekinthető volt. Francisco és Aleix otthonába is beinvitált, amely egyben alkotóterük is. Kram műhelye egy elzárt részébe nyújtott betekintést, ahol régen készült műveit raktározta, ezáltal mutatva, hogyan kötődnek aktuális alkotásai a korábbiakhoz. A művészek nyitottak voltak és érdeklődőek a kutatással kapcsolatban is. Helyeket, fesztiválokat, könyveket ajánlottak, más művészek munkáira hívták fel a figyelmet, ami autentikus tapasztalatok szerzéséhez segített hozzá. A nyelvi akadályokat nem éreztem lényeginek az interjú során, amiben a fesztelen légkörön kívül feltehetően szerepet játszott az alkotók (és a város) multikulturális beállítottsága is.

Megemlíteném még a vizsgálati tapasztalatokat illetően, hogy a vizsgálati személyek észlelhetően rendelkeztek már némi rutinnal az interjúzást tekintve. Lévén, hogy szélesebb körben is ismert művészekről van szó, többször kerültek már street art tevékenységük kapcsán interjú-helyzetbe. Az interjút igyekeztem ezért előhangolni a kutatás bemutatásával és beszélgetés közben is a felmerülő jelenségek megértését tartottam végig szem előtt. Ebben segítségemre volt, hogy kulturálisan „kívülálló”, „újonc” voltam, street art alkotásban tapasztalatom nem volt és interjúalanyaim voltak az elsők, akiktől első kézből információt szereztem a jelenségről (ők avattak be a műfajba). Ezáltal rendelkezésemre állt kellő távolság az interpretációhoz.

#### **4.8 Az interjúk feldolgozása**

Az interjúk diktafonnal rögzítésre, majd ezután legépelésre kerültek. Az interjúkészítés alatt készített kiegészítő jegyzeteket az átiratkor felhasználtuk. Az IPA-protokollnak megfelelően az átirat bal oldali margójára kerültek az elsődleges témák és feljegyzések, majd többszöri alapos átolvasás után a jobb oldali margón jelöltük a felmerülő témákat (emerging themes). Ezt a módszert mind a hat interjúnál elvégeztük, ügyelve arra, hogy

a kutatói interpretáció ne veszítse el kapcsolatát az interjúalany által megfogalmazott mondanivalóval. Ezután az egyes interjúkban felmerülő témákat rendszereztük és csoportosítottuk (clustering), majd a csoportosított témákat tovább, ún. fő témákba (master themes) rendeztük. Amennyiben egy téma az interjúalanyok felénél megjelent, azt kiemelten kezeltük. Megtartottunk azonban két kibontakozó témát, ami bár egy-egy alkotóhoz köthető mindössze, a kutatáshoz érdemi információt ad. A fő témákat az interjúk újraolvasása után véglegesítettük, majd táblázatba foglaltuk (Melléklet V.) Ezután megindult az interpretációs folyamat. Az elemzésben részt vett egy másodértékelő is (pszichológus szakértő), aki elolvasta az átiratokat és az IPA módszertanának megfelelően elemezte az interjúkat. Az interpretáció mindkét értékelő részéről angol nyelven történt, az eredmények közzlése a dolgozatban azonban a töredezettség elkerülése miatt és az érthetőség érdekében magyar nyelven szerepel. Ez egy újabb fordítást jelentett, aminek pontosságát angol szakos kolléga visszafordításával, majd a visszafordított szöveg eredetivel való összehasonlításával igyekeztük elősegíteni.

## 4.9 Eredmények

### I. Főtéma: Az alkotók témái

#### *Kapcsolat a természettel*

A megkérdezett művészek kiemelt jelentőséget tulajdonítottak a természeti elemek megjelenítésének nyílt színtereken. Az látható, hogy természettel való kapcsolatukat dolgozzák át olyan formában, hogy az a városi kollektív színtérrel kompatibilis legyen. A természettel való személyes kapcsolat gyakran egy szimbólumon keresztül kerül kifejezésre, amely aztán az adott hely emberei számára is érthetővé és befogadhatóvá válik. Gola kifejezi, hogy művészete kevésbé kötődik szülőhazájához, inkább a természet az, ami meghatározó számára: „*Művészetem nem igazán reprezentálja az országot, ahonnan jöttem. Sokkal inkább a természethez kapcsolódik és az emberekhez úgy általában.*” A művész úgy véli, számára a személyes élmény városi színtereken való

megjelenítése nem jelent problémát, s erre hoz is egy példát: „*Próbáltam a művet, amit festek az adott város szimbólumához kapcsolni, ami sok esetben egy természeti elem... Ily módon könnyű számomra a nyelvezetemet a városhoz igazítani.*”



8. kép: Gola.

A természetábrázolás részeként gyakran megjelenik az állatszimbolika. Gola a szarvast említi meg személyes kötődésként, Pezkhamino például a pumát, a halat, a lovat, a bálnát, Francisco szintén a lovat illetve a majmot, Kram a krokodilokat, dinoszauruszokat, teknőst emeli ki a beszélgetés során. Bronik rámutat egy fontos mozzanatra az állatszimbolika kiválasztásánál, fontos számára ugyanis, hogy a befogadó is mutasson hasonló kötődést az adott állathoz: „*Szeretem a kutyákat. És mindenki szereti őket és mindenkinek van egy Barcelonában, szóval...*”.



9. kép: Bronik.

Francisco állatábrázolása azonban épp azon alapul, hogy azt tapasztalja, hogy az emberek elfordultak a természettől. Az őslakos természeti népek megjelenítésével egy tükröt kíván állítani azok felé, akik eltávolodtak természeti gyökereiktől: *„Engem azok az emberek érdekelnek, akik közelebbi kapcsolatban álltak a természettel. És ez egy kritika is a társadalomnak, melyet nem érdekel a természet és az állatok és semmi. Ez a világ a pénz világa.”* Míg tehát Gola és Bronik a közös természeti értékeket hangsúlyozzák, Francisco a természethez való kötődésnek közös hiányára mutat rá.



10. kép: Francisco de Pajaro: Indian Joe.

A természetábrázolással a művészeknek nem titkolt céljuk, hogy közelebb hozzák a természet világát az emberhez, s ezzel az antropocentrikus berendezkedés helyett az ököcentrikus perspektíva fontosságára világítsanak rá. Gola aktivista megnyilvánulásaival az emberi- és állatvilág összekapcsolására tesz kísérletet: „Szeretnék tenni valamit az emberi- és állatfaj kapcsolatáért.” Broniknál a humán karakterek testrészei gyakran természeti elemek, így például a karok faágak, melyek „életet adnak.” A karok mint faágak a termékenység metaforái is egyben és a növekedés lehetőségét idézik elő. Kramnél fordított tendencia figyelhető meg, állatkarakterek állnak a középpontban, nem az ember, ezeket azonban humán tulajdonságokkal ruházza fel. Minden karakterének, csakúgy mint minden embernek, különböző története van : „Mindegyik állatnak megvan a saját témája. Például a rossz, a vámpír... Szeretek játszani az állatkarakterek jelentésével, de minden képen egy különböző történet olvasható ki...” Itt a humán világ mintájára az állatok egyedisége kap hangsúlyt. Kram megjelenésében is vegyíti az állati külső jegyeket az emberiekkel: „Ők nem csak állatok, mert humán fejük van és testük is.” A mixelések és a keveréklények voltaképpen mind a közös vonásokra hívják fel a figyelmet az állat- és növényvilággal, külső és belső jegyeket egyaránt

hangsúlyozva. Emellett mitológiai vonatkozásuk is van a megjelenített állatoknak és kettős lényeknek.



11. kép: Kram.

Kramnál és Broniknál is felmerült az interjúk során, hogy a testrészeket gyakran fragmentálva ábrázolják. Kram ezt így magyarázza: *„a szétarabolás által áramlást viszel bele.”* Bronik a fragmentálás kapcsán elmondja: *„Nagyon szeretem a fragmentálásokat. Mindent egyesíteni kell. Például most a fejet próbálok szeparálni és ez egy új elem, amit próbálgatok”* ( az interjú közben itt jegyzetfüzetében mutat képeket). Ebben az élettel teliség, vitalitás kifejezésének igénye is látszik, ami Kramnál több kifejezésben is érzékelhető: *„a hely életre kel újra”, „próbálok valami frisset csinálni.”* Gola szintén utal a street art *„frissességére”*, bár pont azáltal, hogy kifejezi, hogy ez a street art népszerűsödése óta mérséklődött: *„Vesztünk egy kicsit a közvetlenségből, a frissességből.”*

Gola projektjei kapcsán felmerül egy további szempont a természettel kapcsolatban. A művész fa- és madárfészkek kompozíciók elhelyezését tervezte a város főbb pontjain az

interjú készítésének időszakában. A madárfészek az otthon jelképeként tekintve egy otthonteremtési kísérletet implikálhat a személytelenebb városi színtereken.



12. kép: Gola.

#### *Kapcsolat a kultúrával: „insider” és „outsider” perspektíva*

A barcelonai street artban megjelenő kulturális sokszínűség jól tükrözi azt a multikulturális berendezkedést, ami a városban tapasztalható. A diverzitás megjelenítése a street art egyik kedvelt témája, ugyanakkor a specifikus kulturális motívumok mellett nagy hangsúlyt kapnak az univerzális szimbólumok, amelyek kultúrától függetlenül is értelmezhetőek. Az interjúk elemzésénél azt találtuk, hogy az „insiderek” (itt: spanyol származásúak) mindannyian preferálták egy az övéktől különböző kultúra megjelenítését. Az „outsiderek” (itt: nem spanyol származásúak) ezzel szemben szívesen jelenítették meg saját szülőföldjük kultúrájának értékeit összekapcsolva azt jelenlegi lakóhelyük színhelyével. Kiemelendő téma volt két alkotónál a történelmi jelenetek megjelenítése, így a chilei diktatúra védelmet igénylő atmoszférája és az őslakos indián törzsek leigázásával keresztülvitt gyarmatosítás. Az alkotások univerzális szimbólumokban is gazdagok voltak, amelyek egyfajta kollektivitás-teremtő, különbség - áthidaló erőként is értelmezhetőek.

A spanyol származású Kram és Aleix beszámol arról, hogyan dominál alkotómunkájában egy másik kultúra szimbólumvilága. Kram az afrikai törzsi művészet motívumainak feldolgozását „100%-ban saját” alkotómunkájának kezdetének tartja. Az interjú során azt is kifejezi, hogy további művészete ebből bontakozott ki, s a mai napig művei magukon viselik az afrikai kultúra nyomait: „Kezdetben a tipikus afrikai maszkformákat használtam... ebből bontakozott ki minden. Sok afrikai maszkot és egyéb törzsi motívumot festettem, szeretem ezeket a formákat, az alakzatokat... Művészetemben még mindig van erre utalás.”

Aleix a japán kanji írásjegyekhez mutat kötődést: „Három évig tanultam japánul és megtetszett, hogy egy egész koncepuális univerzum leképeződik egy betűben... használok ezért néhány kanjit a rajzaimban is... Szabadságot ad, hiszen valami olyant jeleníthetek meg, amit Nyugaton nem értenek... de számomra és azok számára, akik értik, jelentéssel bír. Általában rajzról rajzra változtatom a kanjiket.” Aleixnél érzékelhető ebben a bennfentesség hangsúlyozása, amit épp azáltal érhet el, hogy a kulturális értelemben vett „kivülállók” mellé szegődik.



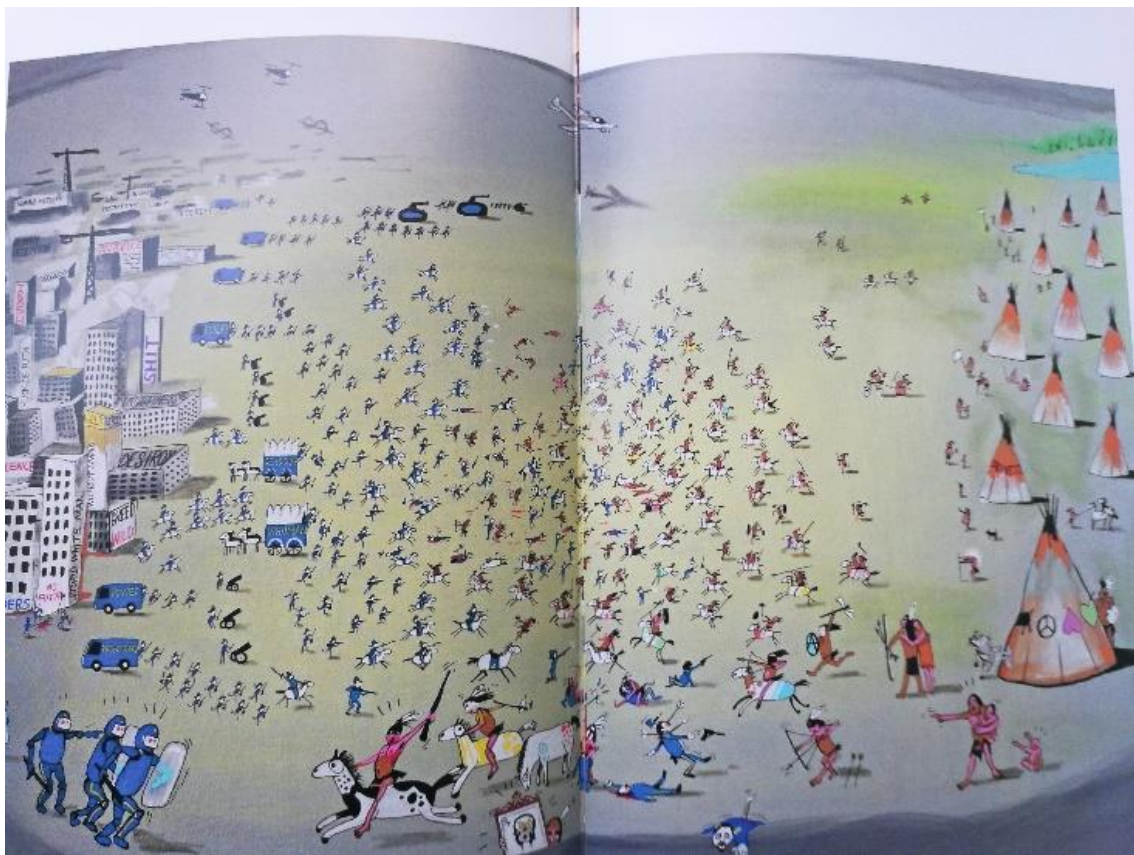
13. kép Aleix.

E fejezetben az „insider-ek” a kulturális értelemben vett „belülállók”, azonban azt láthatjuk, hogy ami művészetükben a kontinuitást adja – amit ismételnék – az épp egy



kívülálló kultúra formavilága. Az idegen nyelvezet használata nemcsak perspektívát nyit a befogadó felé pl. egy másik kultúra felé, de arra is lehetőséget ad a művész számára, hogy külső nézőpontból reflektáljon. Aleix külföldi festéseivel kapcsolatban fogalmazza meg: *„minden kultúrának van egy nagyon karakterisztikus jellemzője, amit megpróbálok megragadni és újraértelmezni.”* Azzal, hogy a művész más kultúra szimbólumvilágát dolgozza fel, egyedi jelentéssel bővíti.

Francisco mint „insider” szerepel a mintában, azonban pont egy másik kultúrával azonosulva reflektál sajátjára. Az interjú idején készült munkáiban az őslakos indián törzsek gyarmatosítását dolgozta fel, melyben a spanyolok jelentős szereppel bírtak. E történelmi esemény megjelenítésével a kapitalista berendezkedés modern jelenségeire is utal. Az interjúban így nyilatkozik: *„Gyakran festek meg őslakosokkal kapcsolatos témákat. Nagyon azonosulok ezzel a kultúrával. A társadalmi témák szintén foglalkoztatnak. Azok a kultúrák, amelyeket felszámoltak. Ezek voltak a kapitalizmus első elszenvedői.”* A gyarmatosításban szülővárosa is érintett volt, így kapcsolódása a témához kettős: *„Én egy bennszülött vagyok egy spanyol formájában, ez egy ellentmondás. Egy spanyol bennszülött, aki felfedi a spanyol történelmet, annak kegyetlenségeit, a konkvisztádorok tetteit... Extremadura [a művész származási helye] egyike azoknak a helyeknek, ahonnan a legvéresebb hódítók érkeztek a történelem folyamán... A családomból senkinek nem volt kötődése Amerikához. Lehet egy őslakos reinkarnációja vagyok. Sose tudhatjuk.”*☺ Francisco egy belső konfliktus megjelenítésén dolgozik e témával, melyre elmondása szerint is megmagyarázhatatlan fogékonyságot mutat. Témaválasztása a művész kultúrájában élő büntudati érzésekből táplálkozhat, melyben az alkotó is részességet vállal. Egyfajta jóvátételi vágy rekonstruálható abból, hogy kiemeli a leigázott nép értékeit, amiből saját kultúrája épülni tudna. Francisco, Aleixhez hasonlóan kapcsolódást mutat a „kívülálló” félhez, sőt, illegális alkotómunkája során saját magát is az üldözött szerepébe helyezi. Alább látható festménye (14. kép) épp a két a folyamat (illegális street arttal járó rendőri üldözések és a gyarmatosítás) közti analógiákra mutat rá.



14. kép: Francisco.

Az „outsider” perspektíva e témakörben a Barcelonában élő és tevékenykedő nem spanyol származású művészeké. A két latin-amerikai művész Pezkhamino és Bronik saját kultúrájuk által ihletve mutatnak fel képeket a barcelonai városfalakon. Míg az „insider” spanyol alkotóknál idegen formák kerültek fel a saját város falaira, addig az „outsider” alkotók saját formákat dolgoztak fel a kulturális értelemben idegen falakon. Természetesen művészetüket ismerve a kép ennél sokkal árnyaltabb, az interjúk során azonban e jelenség került fokozottan előtérbe. Pezkhamino például többek között a Pinochet-diktatúra családja által átélt kínjait dolgozza fel, amikor totemet ábrázoló posztereket helyez el a városban protektív célból: *„A kín, a politikai üldözés... ezek problémáim voltak a múltban... A totemek megvédenek ez ellen.”*



15. kép: Pezkhmino: Urban Sky Totem.

Bronik szülőföldjének motívumait (pl. perui szoknya, ékszerek, kalap) használja fel képein, amiről így nyilatkozik: „Nagyon szeretem ezeket [a motívumokat], a gyökereimre emlékeztetnek... Erősen kötődöm gyökereimhez már iskolás korom óta. Most azért alkalmazom ezeket az elemeket, mert ott [Peruban] mindenki meg tudja ezt csinálni és nem is figyelnek oda rá az emberek, mert ez normális, ez onnan ered, tudod... Ezzel nem vagy autentikus, mert mindenki meg tudja csinálni. Most itt azért teszem ezt, mert az emberek felismerhetik, hogy talán ez onnan [Peruból] származik. Így tanulhatnak valamit a világ másik feléről. Ez érdekesebb... Jó érzés, amikor megtaníthatok valamit.”



16. kép: Bronik.

Feltehetően e kultúrközi találkozásokban annak vágya is felmerül, hogy a saját illetve másik kultúra összekapcsolhatóvá váljon, s a kultúrák közötti konfliktushordozó ellentétek feloldódjanak. Az „insiderek” nyitottságát mutatja, hogy ennek érdekében „outsiderré” változnak távoli kultúrák szimbólumainak megjelenítésével. Az „outsiderek” pedig megpróbálják saját motívumaikat „integrálni” a helyi falak textúrájába, mely által teret nyerhetnek maguknak a városban. Gola e két csoporton bizonyos szempontból kívül áll, más szempontból belül, nem tartja fontosnak a nemzetiségek kérdését: *„Nem szeretem a nemzetiségeket úgy általában. Magamat egy gyermeknek tekintem. Túl sok a határ, túl sok a zászló, végül egyszerűbb csak úgy embernek lenni, nem is embernek, poszt-embernek. Minden ebbe az irányba halad. Ma már mindenki mindenhol származik, olyan sok különböző kultúra él egymás mellett a világnak ugyanazon kis részén.”* Ezzel összhangban a természet és az univerzális szimbólumok ábrázolása áll Gola érdeklődésének középpontjában. Bronik gyakran türkiz színnel festi meg karakteres női alakjainak bőrét, amivel azt hangsúlyozza, hogy nem számít a bőrszín: *„Itt élek Barcelonában, ahol az emberek a világ minden tájáról érkeztek*

*és a bőr színe nem igazán számít. A türkiz békés, mint a tenger.*” A fent említett művészek kiemelik az univerzális gyökereket, melyek minden embert összekötnék országhatártól és bőrszíntől függetlenül. Ennek elemei azok az archaikus motívumok, melyre a művészek különös fogékonyságot mutatnak. A következő kibontakozó téma a művészek által feldolgozott ősi szimbólumokkal foglalkozik.

### *Kapcsolat az archaikus szimbólumokkal*

E kibontakozó téma azokat az ősi szimbólumokat veszi sorra, amelyeket a kutatásban résztvevő művészek alkotásaikban szerepeltettek (lásd a 2. táblázatban összefoglalva alább). Gola gyakorta az ősi pogány tradíció szimbólumvilágát jeleníti meg természetművészetében illetve street art alkotásaiban: *„Általában a természeti tematikával játszom és a pogány kultúra szimbólumait dolgozom fel. Érdekel a Szentháromság szimbolikája, ami olyan, mint az élet három szakasza: a kezdet, azaz a fiatalság, a középső fázis, az erő, valamint az elmúlás. E három állomás általában kötődik az alkotásaimhoz.*” Ezen kívül a művész megemlíti a spirál, az uroborosz, a kígyó szimbólumait, melyek *„a teremtéssel kapcsolatosak, végtére is”*. Mindezeket az *„élet misztériumainak”* tartja, sőt továbbmenve megállapítja, hogy e szimbólumok az *„élet erejét adják”, „teremtőerők”*.

Pezkhamino totemei az archaikus hitvilág megnyilvánulásainak tekinthetők, melyek védelemül szolgálhatnak a kor embere számára is. Műveiben előszeretettel szerepeltet *„prehisztorikus állatokat”,* így *„kígyót, sárkányt, halat, pumát,”* amelyeket olykor álmaiból ragad ki. Bronik a kutyák mellett szintén gyakran feldolgozza a puma karakterét. Nőalakjainak egyik ismertető jegye az interjú felvételekor a *négy szem*. Azt, hogy négy szemet fest karaktereinek Bronik a következőkkel magyarázza: *„Az ősi kultúrákban a szemet a lélek tükrének tekintették. Nagyon tetszik ez az elképzelés. Én négy szemet festek, mert ebből egy pár az, ami az én perspektívám és a másik pár a járókelőé, aki látja ezt az utcán.”* A belső és külső perspektíva megjelenítéséről van szó a szimbólum által, mely archaikus eredetet mutat. Broniknál ugyancsak fontos szereppel bír az állatszimbolika, valamint a mitológiai ihletésű ábrázolás. Kram művészetében szintén felismerhetőek

archaikus motívumok. Az interjúban elmondja, hogy az uroborosz szimbólumának feldolgozásával például egy „véget nem érő történet” kifejezése volt a célja. Megemlíti a beszélgetés alatt egy archaikus alapról induló saját maga alkotta szimbólumát, ami a „háromszög alakú tető” (17. kép). Kram ezt „Graffiti Istennek” nevezi és ismétlődően szerepelteti alkotásain. Számára a „*Graffiti Isten*” azt szimbolizálja, hogy a graffitizés bár rendkívüli élvezetet nyújt, kezdetben sok sérülést okozhat - mint amikor a háromszög tetejét érinti valaki és megsérül az ujja. A háromszög alakú szimbólum számára egy elvet is jelent, egy követendő „*életstílust*”, melynek központi komponensei a „*tisztelet*”, az „*erő*” és a „*szabadság*” – mondja a művész. Aleix kifejezi művészetének tematikáját tekintve, hogy a négy hozzá legközelebb álló téma a „*mitológia, a különböző kultúrák vallása, a háború és az álmok világa.*”



17. kép Kram.



18. kép: Aleix.

	Gola	Pezkhamino	Bronik	Kram	Aleix
„Szentháromság”	„Érdekel a Szentháromság szimbolikája”			„Graffiti Isten” „Háromszög alakú tető”	
„Teremtés”, „ <u>az élet misztériumai</u> ”, „ <u>az élet ereje</u> ”	„spirál”, „uroborosz”, „kígyó”	„kígyó”		„uroborosz”	
„ <u>Prehisztorikus állatok</u> ”	„kígyó”	„kígyó” „sárkány” „hal” „puma”	„puma”		
„Kint/Bent”			„négy szem”		
„Védelem”		„totem”			„háború”

2. táblázat: Archaikus szimbólumok

## II. főtéma: Az alkotás helye

### *A hely „felfedezése”*

A street art mű elhelyezését egy szubjektív mozzanat előzi meg, melynek során a művész kiválasztja azt a területet, ami alkotásának a legmegfelelőbb kontextust nyújtja. Gola megállapítja, hogy választása arra a helyre esik, mely „beszél” hozzá és az valamilyen jelentéssel bír számára. Pezkhamino ugyancsak kiemeli, hogy szereti felfedezni, hogy a hely mit „mond” neki. Gola és Pezkhamino is a hely antropomorf jellegére utalnak, mely lehetővé teszi a vele való interakciót. A művészek „főbb központi pontokról” (Gola, Aleix,) és „elhagyott” (Gola, Bronik, Kram) helyekről beszélnek, ahol alkotómunkájuk megvalósulhat. Utóbbi kapcsán kiemelik, hogy ezek azok a helyek, ahol az alkotás szabadsága leginkább megtapasztalható: „ha szeretnél teljesen szabadon festeni, ki kell menned a városon kívülre, rejtett helyekre, gyárakhoz, stb.” (Kram) Néhány művész azonban éppen az illegalitással „játszik”, amikor központi helyeken alkot (Bronik, Pezkhamino, Francisco). E központi helyek választásába az is belejátszik, hogy a közönség szélesebb köre elérhető ezáltal. Szerepet játszik a helyválasztásban a téma is. Gola „fészek” installációját például a kontraszt megteremtésének indítékából tervezte a város egy centrális pontján megalkotni: „csak, hogy csináljak valami didaktikusat vagy lehetővé tegyem, hogy az emberek azt mondják: 'Oh, mi ez?'”

A három nem-spanyol (előző részben „outsider”-nek nevezett) művész a hellyel való kapcsolat kialakulását verbálisan is árnyalja. Gola a hely „felfedezéséről”, „visszavételéről”, „megszállásáról” beszél. Bronik szintén a hely „felfedezését” említi, amikor „elhagyott helyek” után keres, ahol szabadon festhet. Pezkamino elmondja, hogy nemcsak a művész az, aki „felfedezi” a helyeket, de a járókelőt is ugyanerre biztatja: „talán amikor sétálsz az utcán, egyszer csak felfedezel valamit egy sarokban.” Gola tágabb kontextusban is kiemeli a felfedezés lehetőségét: a street art globális áramlata lehetővé teszi, hogy más országokat is felfedezzen, ahova egyébként feltehetően nem jutott volna el. A fent kiemelt térfoglalással kapcsolatos fogalmak a felfedezések, gyarmatosítások és egyéb területszerzések terminológiájával mutatnak analógiát.



### *Kapcsolat a hellyel*

A hellyel való kapcsolat a „kint” és a „bent” összekapcsolásának lehetőségét nyújtja az alkotók számára. Aleix elmondja, hogy a nyílt téren való alkotás jelentős fizikai megpróbáltatást jelent: *„A hideg, a meleg, a szél, a pára.... általában a kint munkák nagyobbak, magasabbak, tehát emelőgépre is szükség lehet...ezáltal sokkal inkább fizikai.”* Aleix ezzel impliciten utal az affektusokra is, melyek végigkísérik a nagy fizikai megterheléssel járó alkotófolyamatot.

A „kint” és „bent” perspektívájának összefűzésére tett kísérlet a művészek szemléletében is megragadható. Pezkhmino utcával kapcsolatos tapasztalatát így írja le: *„Szeretem az utcát, mert ez az a hely, ahol az embereket nézni lehet... Néha elmegyek egy helyre és csak nézek, néha azon gondolkodom mi történhetett ezekkel az emberekkel... A másik ember olyan, mint egy tükör, úgy gondolom... Amikor kifelé tekintesz, kapsz valamit. Manapság pedig a modernitásból lehet kapni. A street art azért is ilyen modern, mert sétálva az utcán a kortárs időkből veszel magadhoz valamit.”* Bronik korábban már említett négy szem szimbóluma szintén ezt a perspektívát mutatja: a saját nézőpont mellett nézzünk bele a másikéba is.

Az utcával való kapcsolat a korábbi tapasztalatok függvényében azonban rendkívül különböző lehet. Bronik például hazájában szerzett tapasztalatai alapján kifejezi, hogy az utca veszélyeket rejt, s ezért az utcán folytatott tevékenység megkíván bizonyos attitűdöt az emberektől: *„'Az utcák kemények' a nagyvárosokban. Bármi megtörténhet, nyitottnak kell lenned ezért. Általában Dél-Amerikában az utcák nagyon veszélyesek, s a mondás, hogy 'az utcák kemények' azt is implikálja, hogy óvatosnak kell lenned. Az utcán szükséges bizonyos attitűd gyakorlása. Nem sétálghatsz csak úgy... Az utcán sérülékenyebb vagy, de ha megvan a megfelelő attitűdöd, az egy jó mód arra, hogy ne érezd magad sérülékenynek.”* Bronik elmondja, hogy ez az attitűd festés közben is sajátja, amikor az utcán van: *„Amikor kinn festek, egy másik karakter vagyok.”* Pezkhmino szintén az utca veszélyeire mutat rá, amikor védelem céljából totemeket plakátol ki a falakra. Míg viszont Bronik és Pezkhmino az utca veszélyességét hangsúlyozza korábbi tapasztalatai nyomán, Francisco különböző háttéréből adódóan épp az utca

biztonságosságát éli meg, amivel ő a galériák által való visszautasítottságának kulcsélményére utal. Francisco számára az utca az a hely, ahol nem bírálják felül, nem kritizálják: *„Amikor kimentem az utcára nem érdekelt más művész. Megtaláltam ott a biztonságom.”*

Az utca, bármilyen asszociációkat köt is hozzá az alkotó, a megkérdezett művészek mindegyikének stúdiójává és egyszersmind kiállítóterévé vált. Pezkhmino egy *„második bőrnek”* tekinti a várost, mely intervenciók folytatására ad lehetőséget. E „második bőr” utalás a bőrön végzett beavatkozásokra is, így a különböző testfestésekre, tetoválásokra stb., amelyekben a művész maga is érdekelt. A bőr emellett védelemül is szolgál, ehhez tematikailag illeszkednek totem képei is.

Pezkhmino a kint elhelyezett művekkel kapcsolatban elmondja: *”minden megváltoztat valamit, hatást gyakorol...”* Kram érzékletesen írja körül mi is történik akkor, amikor szabad térben alkot: *„Legtöbbször, amikor lefestesz egy koszos falat, a hely életre kel újra és elindul egyfajta spontán élet. A lakók kihoznak egy asztalt, egy széket... ez mindig megváltoztatja a helyet. Érdekes számomra látni, hogy megváltoztathatók bármit, azáltal, hogy festek.”* A városi intervenciók tehát egyszerre hatnak a helyre és a jelenlévő emberekre, s mindezt itt az alkotó művészeti tevékenysége idézte elő.

### **III. Főtéma: Az alkotás folyamata**

*„Saját nyelvezet” kialakítása*

A street arton keresztül rugalmas a tér a *„saját nyelvezet”* kialakítására, minthogy a műfaj maga nélkülözi a szigorú szabályozottságot. A street art mindössze néhány irányvonalat körvonalaz, ami mellett az alkotófolyamat természetessége és a szabad önkifejezés lehetősége lényegében fenntartható. A megkérdezett alkotóknál a műfajt és stílust tekintve többször találkozhatunk a *„mixelés”* preferenciájával. Ez szembemegy a letisztult formák ismétlésével, mely a piacon való érvényesülést, az eladhatóságot

segíthetné elő. Ezzel kapcsolatos dilemmáikról is beszélnek a művészek önálló alkotói nyelvezetük kialakítása kapcsán.

Gola művészetéről azt mondja el, hogy olyan, mint az „áramlás” („fluxus”): *„Amikor csinálok valamit, az kapcsolatban van azzal, amit előtte festettem. Amit festek, az kapcsolatban van azzal, amit festeni fogok ezután. Ez olyan, mint egy folyamatos evolúció.”* Francisco az alkotás folyamatának természetességét hangsúlyozza, mely belülről fakad: *„Amikor felmegyek [otthonába], lehet, hogy hallgatok egy kis zenét, festek egy kicsit, elkezdek olvasni egy könyvet és amikor megunom a könyvet, megyek és festek újra. Ez egy olyan tevékenység, ami a részem.”*

Gola elmondja, hogy alkotómunkájában célja, hogy kitolja a „mural művészet határát” illetve határt törjön a különböző kategóriák között: *„Nem szeretem azt, hogy ez muralizmus, installáció... Általában mixelni szeretek mindent. Még a stílusomat is, amikor festek. Mixelés. Hiszek abban, hogy a világ különböző dolgok keveréke. A valóság különböző elképzelések vegyítése.”* Gola terveit megvalósításában is fontos szerepet tulajdonít a mixelésnek: *„Szeretném szándékomat, ami valamilyen módon spirituális, vegyíteni a tudományos tényekkel.”*

Pezkhamino szintén a mixelés technikáját alkalmazza: *„Az egyik pillanatban verset írok, aztán elkészítem a festményeket, máskor mixelem őket. Ez nagyon szabad.”*

Az alkotók beszélnek azonban egy „saját nyelvezetről”, mely leginkább a stílusban ragadható meg. Gola kifejti, hogy az alkotás folyamata körülbelül hasonló ezáltal, a világ bármely részén is fest: *„Tekintve azt, amit festek és ahogy festek, nincs nagy különbség. Megvan már a saját nyelvezetem...”* Bronik kifejezi, hogy számára stílusa jelenti a „saját nyelvezetet”. Ebben nála szerepet játszanak az ismételt motívumok, szimbólumok: *„Próbálok ismételni bizonyos elemeket”.*

A különböző művészeti jegyek ismétlésének szükségessége Golánál és Aleixnél is felmerül, ám az alkotók megfogalmazzák, hogy ez szembemegy a változás igényével. Gola számára a változás megélése lényegi alkotómunkájában: *„Minden évben találhatsz változást abban, amit festek. Sokszor ez nem előnyös a művészeti karriert tekintve, mert ha a piacon belül vagy, az emberek azt akarják, hogy ugyanazt csináld, mindig. És nem*

*tudom, próbálom ezt összekapcsolni a változásra való szükségletemmel, játszok ezzel. Kis változtatások. De nem vagyok biztos benne. Soha. ☺ ” Aleix ugyancsak az ismétlést hiányolja művészetéből, miközben stílusát rendkívül változónak éli meg: „Minden alkalommal, amikor technikát váltok, megváltozik a stílusom valahogyan. Az elmúlt években kísérletet tettem arra, hogy egységesítsem azt, amit csinálok. Reménykedjünk a legjobbakban.”* Érdekes módon mind Gola, mind Aleix bizonytalanul zárják le az ismétlést kérdését, sejtetve, hogy a szabad önkifejezés nyelve nem kontrollálható ily módon. Aleix szerint az ismétlés hasonló ahhoz, mint amikor egy márka jelenik meg a piacon. Az ismételt előfordulás lehetővé teszi azt, hogy az emberek számára megjegyezhetővé váljon valami. A beszélgetés közben Aleix felismeri, hogy végső soron fellelhető ismétlődő motívum az ő művészetében is: *„Igen, mindig van valami komplex a homlokokon [karakterei homlokán]. Igen, ez igaz. Ezt csak most vettem észre. ☺ ”* Tartózkodik azonban attól, hogy ugyanazt a formát jelenítse meg huzamosabb ideig, mint ahogy ezt néhány művész társa teszi. E művésztársakra utalva elmondja: *„Úgy tűnik ez számomra, mintha az élet és a művészet nem lenne egymással kapcsolatban. Lehet, hogy gyermekük született, elválhattak, lehet, hogy 3-4 barátnőjük van, nem tudhatod. Lehet elmentek Alaszkába és Indiába és ugyanazok maradtak. Esszenciálisan művészetük nem változott... Én ennek teljesen az ellentéte vagyok. Annyi minden történik az életemben minden nap és ebből olyan sok mindent szeretek... és olyan vagyok, mint egy kisgyerek a cukorboltban. Nem tudod melyik a legjobb, ezért megragadod az összeset, ez az én hozzáállásom ahhoz, ami körülvesz. Lenyűgöz az a sok minden, ami történik nap mint nap, pl. mozi, könyvesbolt, zene vagy bármi.”* Aleix műfajban is gyakran vált, „kombinál”, amikor úgy érzi a festés nem a legmegfelelőbb csatorna a kifejezésre. Az illusztrációk, murálok és design munkák mellett képregényeket és dokumentumfilmeket készít, esszéket és novellákat ír.

### *Spontaneitás és kidolgozottság*

Kram elmondja, hogy a spontaneitás már abban megnyilvánul, hogy nem zárt falak közt fest egyedül, hanem nyílt téren emberek között. Kinn teljesen más festeni, ahol az

emberekkel folyamatosan létesül valamiféle kontaktus: „... teljesen más élmény bent festeni, mint kinn, ahol emberek járnak-kelnek, talán mondanak valamit, támogatnak vagy nem, mondanak valami rosszat, vagy nem. Sosem tudhatod, ez változó. Néha nagyobb értéke van a festés élményének, mint a végeredménynek.” Az improvizáció a műfajban való tevékenykedés elengedhetetlen része. Míg azonban legális munkáknál (lásd pl. murálok) ez jelentősen nem megy a kidolgozottság rovására, hiszen rendelkezésre áll elegendő idő, illegális munkáknál ez gyakran problémát okoz. Bronik munkamódját illetően elmondja, hogy általában stúdiójában vázlatokat készít, majd ezekkel megy ki az utcára festeni: „Így kevesebb a probléma a rendőrökkel.” Hozzáteszi azonban, hogy sose rajzolja azt egy az egyben, amit felvázolt: „Általában, amikor az utcán festek, ott vannak nálam a rajzaim, de sosem azokat festem meg egy az egyben. Azt nem szeretem. Amikor elkezdek rajzolni, azokat a színeket használom, amik nálam vannak, improvizálok.” Az inspiráció Franciscónál is a helyszínen bontakozik ki: „Az inspiráció akkor jön, amikor meglátom a szemetet.” Francisco számára ez „100% szabadság.” Bronik a nyílt téren végzett festéssel kapcsolatban hangsúlyozza, hogy gyorsan viszi véghez, majd pihen, szemben a benti munkákkal, melyeknél kihasználja az idejét és sosem rohan. Francisco szintén hangsúlyozza a gyorsaságot, ami a kültéren való alkotásnál lényegi. A tempó ugyanakkor limitálja az alkalmazható technikákat: „Nincs időm arra, hogy technikailag jól dolgozzak vagy sok részlettel, mert nagyon gyorsan festek, hogy ne kapjanak el. Így viszont vannak dolgok, amiket kint nem tudok megvalósítani” (Francisco). A gyorsaság tehát bár az improvizációnak kedvez, az időigényes kidolgozottságot, bonyolultabb technikai megformálást szükségszerűen háttérbe helyezi.

#### **IV. Főtéma: A művész és a járókelők**

##### *Dialógus a járókelőkkel*

A megkérdezett művészek kiemelték az emberekkel való dialógus kivételes lehetőségét a street arton keresztül. Gola elmondja, hogy előfordul, hogy nem érkezik válasz street

art tevékenységére, de „legalább párbeszédet generál.” Pezkhmino is kifejezi, hogy számára fontos, hogy kommunikáljon valamit munkáival. Francisco szintén említést tesz arra, hogy a street art „*valamiféle kommunikáció az utcán.*”

A művészek számára arra is lehetőség nyílik, hogy tanítsanak valamit arról a témáról, ami számukra nagy jelentőséggel bír. Gola a street artban és a természetművészetben is didaktikus célok kivételes megvalósítási lehetőségét látja. Aktivista megnyilvánulásaiban fontos szerepet játszik a természettel való kapcsolat rekonstrukciója: „*ez egy módja annak, hogy... gondolkodjunk azon, mi is a pozíciónk ezen a világon.*” Bronik szintén kiemeli, hogy a street art műfaja lehetőséget ad az információátadásra: „*Ez a fajta szituáció [street art alkotás] lehetővé teszi, hogy elmagyarázzak valamit az embereknek. Ez egy megfelelő kapcsolat arra, hogy elérjek olyan embereket, akik talán sok mindent nem tudnak. Gyakran az idős emberek azok, akik odajönnek hozzám és megkérdezik: 'Mit csinálsz??' És én azt mondom: 'Gyere, beszéljünk!' Elmondom, hogy ez egy jó dolog, mert amit csinálok az utcán, az az utcáé, az embereké és a környéké.*” Bronik nemcsak a street arttról, de szülőhazája kultúrájáról is szívesen oktatja a járókelőt: „*Sok emberrel beszéltem, akik összekeverték az inkákat a majákkal, pedig nagyon különbözőek. Sok közös istenük van, de nagyon különbözőek... Mindig jó érzés megtanítani valamit.*” A tanítás céljából Bronik gyakorta magyarázatokat ír képeihez, melyeket weboldalakon tesz közzé: „*ha tényleg nagyon szeretnél valamit elmondani és ez nem világos a képen, szükséged van magyarázatra.*” – mondja. Az látható, hogy mind Gola, mind Bronik olyan témákról tanítanak, melyekben elmaradást érzelenek környezetükben. Ilyen Golánál a természettel való kapcsolat, Broniknál a street arttal kapcsolatos tudás illetve a perui kultúra.

### „Ajándék” a járókelőknek

Pezkhmino totemeket ábrázoló posztereit segítségül nyújtja a járókelőknek, „*ajándékba.*” Indíttatása személyes élményből ered: „*Diktatúrában nőttem fel és családommal sok problémánk adódott abból, hogy kommunisták vagyunk. De ők megvédték engem a külső rossztól. Szükségem van védelemre.*” E védelmet egyrészt

önmaga számára biztosítja azáltal, hogy stúdiójában is elhelyez totemeket. Megemlíti azt a totemet, amin magát ábrázolja egy nővel, amelyről elmondja, hogy egyrészt a szexualitást jeleníti meg, másrészt belső egyensúlyra való törekvését: „*Van egy feminin és egy maszkulin oldalam. Lefestem magam és egy nőt és a kettő a teljesség, az egyensúly.*” Másrészt, hasonlóképp azt utcán elhelyezett tematizált totemet ábrázoló posztterekkel a járókelők biztonságát igyekeznek erősíteni.

Bronik ugyancsak kifejezi, hogy a street art támogatja a környékbeli embereket, hiszen magáért a közösségért van létezése. Egy perui példát hozva elmondja: „*sokan mennek ki a szegény negyedekbe [festeni] és ez egyfajta segítség az ottani embereknek. Drogoznak, nem tanulnak... Ez [a street art] segíthet. Mindenféle önkifejezés az utcán, így a festés, a tánc, az éneklés...*” Bronik szintén perui tapasztalatára emlékezve megosztja, hogy a street art a környezetben tartózkodók nagyobb fokú inklúzióját tudja elősegíteni: „*Az emberek festenek és van zene és tánc, break és hip-hop... Egy másfajta közönség van ott, ami nyitottabb. Ha nem szereted a művészeteket, lehet, hogy szereted a zenét, ha a zenét nem szereted, lehet, szeretsz táncolni, szóval ez mindenkinek szól. Fiataloknak és időseknek egyaránt.*”

Pezkhamino úgy véli, alkotásaival érzelmeket jelenít meg a város falain. Az interjúban elmondja: „*Szeretem a város érzéseit és érzéseket adok én is a városnak, hogy érezze azokat. Ez olyan, mint egy jó rezgés.*” Bronik is megemlíti a pozitív érzések kiváltásának lehetőségét: „*Sokféle érzelmet tudsz közvetíteni, és ha ez valami pozitív, az jó az utca embere számára, természetesen... Szeretem, amikor valami kidolgozott és jó ránézni.*”

#### *Játék és nyitottság a járókelőkkel való kapcsolatban*

Gola kifejti, hogy a street arttal játékba vonhatóak az emberek. A művész fontosnak tartja a kíváncsiság érzésének fenntartását, ami gyermekkorban még elevenen él: „*Felnőttnek lenni is rendkívül fontos, komolynak lenni atekintetben mit csinálsz, hogyan közelítesz meg dolgokat, problémákat... a tudatosság fontos. De sajnós sok felnőtt, ahogy idősödik, beleragad a rendszerbe és elveszti kíváncsiságát.*” Gola elmondja tapasztalatait is azt

illetően, hogyan lehet fenntartani a gyermeki kíváncsiságot: „*Próbáld meg nyitva tartani a szemed, például tegyél fel kérdéseket, miért vannak úgy a dolgok, ahogy vannak és próbáld meg aktív maradni, ez is egy jó módja a kíváncsiság fenntartásának. Aztán változtasd meg a nézőpontod amennyire csak lehet, olvass könyveket...*” Golánál a gyermeki attitűd és a játék fontossága többször előkerül az interjú folyamán: pl. „*játszanunk kell az emberekkel*”, „*gyermeknek tekintem magam*”, „*fenn kell tartanunk a gyermeki kíváncsiságot*”, „*ezekkel az elemekkel játszottam*”.

Aleix ugyancsak utalást tesz alkotómunkájával kapcsolatban gyermeki reakciójára („*olyan vagyok, mint egy kisgyerek a cukorboltban*”). A játék motívuma megjelenik Broniknál is: „*a formákkal és a mozdulatokkal játszani tudok.*” Bronik feleleveníti az interjú során, milyen az, amikor a gyerekek meglátják, hogy fest: „*ha elkezdesz festeni, a környékről minden gyerek odajön hozzád és kíváncsian kérdezi: 'Mit csinálsz?' 'Mi ez?' 'Mi ez a szín?' 'Segíthetek?' És persze, hogy segíthet!*”

Francisco magában a rendőrséggel való harcban éli meg a játékosságot: „*Lehet, hogy azt hiszik ők [rendőrség] nyertek. Lehet, hogy kimegyek ma is és festek egyet*” – mondja mosolyogva.

A játékba hozás mellett az újdonságok észrevételére sarkallnak a művészek. Pezkhmino elmondja, hogy azt tapasztalja, hogy az emberek a gondolataikkal vannak elfoglalva és „*nem térnek vissza és mondják azt, hogy 'wow'.*” A művész szerint azonban tanulható az új felfedezésének élménye: „*azáltal, hogy felfedeznek egyet [street art alkotást], lehetővé válik, hogy egy másikat is felfedezzenek... Amikor az emberek felfedeznek valamit, azt hiszem az fantasztikus.*” Francisco saját alkotómunkájában ismeri fel a meglepettség érzését: „*Sok dolgot le kell festenem és 50 dologból marad egy vagy kettő, amire azt mondom: 'wow, ez nekem tetszik'. Ezt kell keresned. Meglepődsz, ha megtalálod.*”



## V. Főtéma: A művész és az autoritás

### *Szabad alkotómunka és jogszabályok*

A street art illegális vonatkozása szükségszerűvé teszi a művészek számára, hogy körültekintőek legyenek utcai alkotásaik során. Az autoritás e részben a rendőrökre utal, akik a jogszabálynak megfelelően büntetik az engedély nélkül végzett tevékenységet. E szabályozás a szabad alkotómunkát korlátozza, amivel néhány alkotó felveszi a harcot és a konfrontációt választja, mások megoldásokat keresnek az autoritás elkerülésére. Pezkhmino hangsúlyozza a street arthoz való jogot azzal, hogy nem éjszaka megy ki az utcára, mint ahogy azt korábban tette, hanem napközben: *„Eleinte éjszaka mentem ki, de az csak azt a benyomást kelti a rendőrök számára, hogy valami illegálist csinálok. Most kimegyek nappal és úgy mozgok, mintha ez teljesen természetes lenne.”* Bronik elmondja, hogy ő nem érzi illegálisnak, amit tesz, de azért nem kockáztat. Ezért vázlatokkal megy ki az utcára, hogy gyorsabban végezzen, vagy pedig matricákat ragaszt ki, ami még kevesebb időt vesz igénybe: *„Ez gyorsabb és nem akarok kockáztatni. Nem éri meg.”* Francisco számos alkalommal meg lett büntetve szemétfestése miatt – amit egyébként a világ számos részén legálisnak tartanak. Burt, a Base Elements galéria tulajdonosa megjelent az interjú közben és hozzáfűzte: *„Tudod, New Yorkban legális a szemétfestése. Három hónap alatt ő [Francisco] 400 darab installációt készített.”* Francisco erre így felelt: *„Nos, igen. De az El Arte es Basura [„A művészet szeméte” - Francisco másik művészneve] itt született Barcelonában, az összes politikai problémájával együtt... Itt nagy az elnyomás a rendőrök által. Nem engedik, hogy kifejezd magad. Nem érdekli őket mit csinálsz, ezért kritizálnak.”* Francisco megállapításában kiemelendő, hogy az autoritással való harc lényegi kontextusa művészetének, s attól nem elválasztható. Az interjúalanyok közül Kram már a barcelonai graffiti „Aranykorában” is alkotott. Ő az, aki megtapasztalta leginkább a szabad önkifejezés korlátozásának nehézségeit: *„Tíz évvel ezelőtt a street art nem ilyen volt, mint most...Barcelona színesebb volt akkor.”* Kram kifejti, hogy amennyiben ma valaki szabadon akar alkotni, ki kell vonulnia az autoritás

fennhatósága alól: *„Ha szeretnél teljesen szabadon festeni, ki kell menned a városon kívülre, elrejtett helyekre, gyárakhoz, stb.”*

### *Dialógus az autoritással*

E kibontakozó téma külön tárgyalja Pezkhmino dialógusát a rendőrökkel, ami bár explicit formában más alkotónál nem volt tapasztalható, a téma fontossága miatt itt feltüntetjük. Korábban már említésre került Pezkhmino autoritással való problémás kapcsolata, amit a chilei diktatórikus rendszerből hozott. Az látható azonban, hogy a street arton keresztül lehetővé válik számára az autoritással való kommunikáció. *„A művészetemből kifolyólag néha összetalálkozom a rendőrökkel... De itt nincs kínzás. Tudunk beszélgetni arról 'Miért nem szereted a művészetem?' vagy 'Miért adsz nekem jegyet, én egy művész vagyok?' Sok párbeszédet lefolytattam a rendőrökkel az évek során. És végül ismerem a rendőröket... Az egyik rendőr, akivel korábban problémám volt, azt hiszem megértett valamit... Azt gondolom, ha van mód a megbeszélésre, lehet valamit tenni.”*

## **VI. Főtéma: Reakciók**

*„A munkád mindig összeköttetésben van”*

A művészek vegyes járókelői reakciókról számolnak be az interjúk során. Pezkhmino azt találta, hogy néhány ember imádja a műveit, míg mások nem jeleznek vissza. Megjegyzi azonban, hogy nem kérdezi erről őket: *„Nem kérdezek, mert nagyon diszkrét vagyok ebben.”* Elmondja, hogy bár néha nincs szüksége közönségre ahhoz például, hogy verset írjon, de mindig megosztja írását valakivel: *„Szeretek úgy verset írni, hogy az mindenkire szóljon.”* Bronik perui street art tapasztalatait illetően megjegyzi, hogy ott a publikum nagyobb nyitottságot mutat, azonban Barcelonában is érdeklődő közönséggel találkozott: *„... az emberek itt is melegséggel fordulnak oda valójában. Ha valamit jól*

*csinálsz, érdeklődni kezdenek a személyed iránt. Jobban, mint a munkád iránt. De a munkád mindig összeköttetésben van.*” A perui alkotó a pozitív visszajelzéseket munkája színvonalával összhangban éli meg, ami kompetencia-érzésének megerősítését is nyújtja. Elmondása alapján megéli, hogy emellett műve kapcsolatokat is teremt. A reakciókat tekintve vegyes visszajelzéseket említ: *„Néha rossz kritikákat kapsz, mert néha természetesen az embereknek nem tetszik, amit csinálsz, néha nem értik.”* Francisco szintén beszámol pozitív és negatív visszajelzésekről, ám utóbbit sem bánja: *„Szeretem a negatív kritikát is. Nem aggódom emiatt túl sokat.”* Kram kinyilvánítja, hogy jó és rossz reakciókat egyaránt tapasztal alkotásaira, amit azzal is magyaráz, hogy stílusa nem a közízléshez illeszkedik: *„Ez nem az a fajta művészet, ami tetszik mindenkinek. Ha a realizmust, vagy a szépséget fested meg, az mindig... mindenkinek fog tetszeni, mert jól néz ki. De ha nem a szépség vagy a mozgás vagy dinamika, amin dolgozol, nehéz lehet.”* Aleix a reakciókat a hely és a munka függvényében értékeli, de általánosságban elmondja, hogy az emberek becsülik munkáját: *„Az emberek értékelik, hogy az idődet és energiádat használod arra, hogy véghezvidd [a művet].”*

#### *Kulturális különbségek a visszajelzésben*

A külföldön végzett festéseket illetően is különféle reakciókról számolnak be a művészek. Gola ennek kapcsán elmondja: *„...a közönség, hogy hogyan reagálnak, hogyan beszélnek hozzád, hogyan közelítenek meg, ebben van különbség... De sok esetben az emberek nagyon érdeklődőek. Mindig kíváncsiak és el akarnak mondani valamit.”*

Külföldön végzett festései során Gola gyakran a helyi szimbólumok reinterpretálására vállalkozik. Ez a befogadóból olykor ambivalens reakciókat is kiválthat. Aleix hoz egy konkrét példát erre, amit Portugália egyik szegénynegyedében egy fesztivál keretében tapasztalt: *„Elhatároztam, hogy az ottani nők előtt tisztelgek, ezért Athénát ábrázoltam, a görög istennőt, afrikai verzióban. Rajzoltam egy fekete nőt egy bagollyal és egy kígyóval. Az emberek imádták, kivéve néhányat a környékről... Mert az afrikai emberek nagyon babonásak, nagyon-nagyon babonásak, és néhányuk szerint a kígyó rossz szerencsét hoz. A szervezőknek ezért el kellett mondania nekik, hogy ez nem az afrikai*

*kígyó, a görög mitológia különbözik, és az orvostudományban a kígyó az életet jelenti.”* Kram úgy véli ugyanakkor, hogy egyre kevesebb különbség érzékelhető más országokban, amikor fest: *„Minden országnak megvan a maga viselkedési módja, de egy globalizált világban élünk, ezért egyre hasonlóbb lesz [a festés tapasztalata] mindenhol.”*

## **VII. Főtéma: Alkotómunka az intézményesült művészetén kívül**

### *A kezdetek*

Az interjúalanyok többsége tizenéves korában találkozott először a street arttal. Gola felidézi, hogy 11-12 éves lehetett, amikor megismerkedett a graffitivel, unokatestvérén keresztül. A hip-hop kultúra azonban nem nyerte el tetszését, így egy időre eltávolodott a műfajtól: *„Az unokatestvérem elkezdett hip-hopot hallgatni és graffitizett és ő avatott be engem, de a hip hop nem igazán volt nekem való...elkezdünk taggelni a kis városunkban és évekig csak taggeltünk és throw-up-oztunk... De ez csak két évig tartott, mert a többiek egyre inkább belementek a városi hip-hop kultúrába, ami nem az volt, amit én kerestem. Nem tudom, túl kompetitív volt nekem. Elhatároztam, hogy abbahagyom. És akkor idejöttem, amikor elhatároztam, hogy Barcelonában tanulok és a street art kultúrája nagyon tetszett, erőteljes volt. Hatással volt rám.”* Kram szintén 12 éves kora körül kezdett graffitizni, közösségi hatásra. Pezkhamino 16-17 éves lehetett, amikor első street art alkotása megszületett Chilében: *„Egy verset írtam az egyik házunk melletti épületre. Egész addigi életemben ott laktam.”* Felidézi egyik első élményei közül azt az esetet, amikor egy fiúnak nem tetszett az alkotása és sikerült erről beszélgetnie vele: *„...a fiú nagyon mérges volt. Én mondtam, hogy ez valami pozitív, mert egy dekoráció neki és mindenkinek, és végül a fiú azt mondta 'oké'.”* Bronik 18 éves volt, amikor először kapcsolatba lépett a street arttal, közösségi hatásra. Felismerte, hogy társai utcafestései hasonlatosak az ő rajzmunkáihoz: *„Én az a fajta lány voltam az osztályban, aki mindig rajzolt a jegyzetfüzete hátuljában és a környéken volt néhány csapat ember, akik az utcán festettek és úgy tűnt, ugyanazt csinálják, mint én. És akkor azt mondtam: 'Miért ne? Én is festhetnék..' De akkor nem festettem az utcán. Egészen addig nem, míg megláttam egy fiút, aki Mario-t festi le. És azt mondtam: 'Ez nem lehet, mit csinálsz??' És ő azt*

válaszolta: 'Ah igen, ezt festem. Te is festesz?' 'Nem, nem én rajzoló'. És megmutattam neki a rajzaimat és azt mondta: 'Wow, ez nagyon jó, festhetnénk egyszer...' 'És az a nap volt az, amikor elkezdtem. És találkoztam a fiúval és más emberekkel és azóta nem álltam meg, minden nap mentem.' Aleix elmondja, hogy bár iskoláskorában ismerkedett meg a graffitivel, két writeren keresztül, abban az időben más állt érdeklődése fókuszában. 32 éves volt, amikor egy graffitiről szóló képregényt írt, aminek kapcsán számos writerrel felvette a kapcsolatot. Elmondja, hogy a többiek unszolni kezdték: „'Hé ember, olyan jól rajzolsz, falakat kellene festened' és én azt mondtam 'Nem, nem, nem, az túl nagy, túl bonyolult, sosem használtam spray-t, nem, nem, nem.' És végül egyikük rávett, hogy fessek, így kezdődött.” Francisco 39 évesen kezdett az utcán szemetet festeni, miután a galériák elfordultak tőle. Egy barátja adta az ötletet az utcán festéshez: „Meghívott valaki, hogy fessek a házában. És a srác le akarta videózni ahogy festek, de nem volt vászna a házban...Azt mondta, van egy bútora otthon és kivihetné, hogy arra fessek. Azt mondtam 'oké'... És amikor elhagytam a házát, elkezdtem gondolkodni... amikor megláttam a szemetet az utcán, az egy szenzáció volt, nagyon érdekes. És akkor kezdtem el szemetet festeni, mert abban az időben már be volt tiltva a falak festése Barcelonában. És akkor azt mondtam, oké, szemetet fogok festeni, mert akkor a rendőrség nem fog szólni semmit. És így kezdtem.”

A következő kibontakozó témák már a street art pályafutás későbbi szakaszát érintik. Az ezt következő részek azt mutatják be, miként fogtak aztán önálló projektekbe az alkotók, hogyan tudják e szabad műfajt alkotótársakkal való együttműködésben üzni, s mi jellemző galériákkal való viszonyukra.

### *Saját projekt megvalósítása*

A rövidebb, gyorsabb alkotások mellett idővel egyre több street art művész kezd nagyobb projektek tervezésébe. E műfaj már gyakrabban foglal magába murálokat, performanszokat, installációkat, stb. s jellemzően az alkotót egy számára lényegi cél hajtja. A személyes projekt megvalósítása Gola szerint mindenkinek belső szükséglete, de nem mindenki viszi ezt végbe: „Azt gondolom ez [önálló projekt] valami, ami bennünk

van. *Úgy értem mindenkinek megvan ez a szükséglete, de nem mindenkinek van ideje vagy ereje ahhoz, hogy megvalósítsa. Ez attól függ, mit várunk az életünktől. Természetesen mindez függ a pénztől, az időtől, az irányzattól, nagyon sok mindentől. De ha tényleg szükséged van erre, bele kell vágnod!*” Gola elmondja, hogy számára az idő hiánya, ami megnehezíti a saját projekt kivitelezését: *„Tudod, nincs sok idő a saját projektekre, mert mindig projektek után futsz.”* Némi bizonytalanság is felismerhető a saját projekt indításával kapcsolatban: *„Van a fejemben több projekt, de ha jönnek utánam végre, hívnak többnyire, hogy fessek, úgy értem ebben az évben...”* A művész törekszik az egyensúly kialakítására és hogy a kereskedelmi célok mellett *„értelmes”* munkát is végezzen. Gola azt vallja, *„jó dolog egy biztos jövedelemmel rendelkezni és mellette olyan dolgokat csinálni, amik nem hoznak pénzt, de annál több szenvedélyt.”* Az anyagi juttatáshoz való viszonyulás egyébként is ambivalens a művészek körében, ugyanis sok művész épp a graffiti és street art nem materiális jellegét hangsúlyozza. Bronik megközelítése éppen erre az ambivalenciára mutat rá: *„Megkérhetsz arra, hogy fessek valamit, de akkor ez egy munka. De ha hagyod, hogy azt fessek, amit szeretnék... Természetesen megmutatom a rajzaimat, és ha tetszik neked, ez a stílusom, nem kell aggódnod. És én nem kérek pénzt. Ha szeretnél támogatni valamivel, rendben, bármi is legyen az, de ez így működik.”* Bronik elmondja, hogy számára nem probléma, ha nem fizetik meg egy megbízásért vagy fesztiválon való részvételért, addig is gyakorolhat, tanulhat, és az emberek megismerhetik a munkásságát: *„Én ezekben az eseményekben mindig egy lehetőséget látok arra, hogy dolgozhassak.”* Kram kifejezi, hogy számára többnyire szétválik a személyes projekt megvalósítása és a megbízások: *„Csinálom a személyes dolgaim, tehát a személyes választásom abban, hogy mikor, hol és mit [festek], de ott a másik oldal, a kereskedelmi. Azon dolgozni, amit a kliens szeretne. Több száz megbízásos munkát találhatsz, amit a kliens izlése határoz meg. Igény szerint festeni... A kereskedelmi és művészi munka rendkívül szeparált egymástól. De néha azért egy helyen vannak.”* Kram ezt stílusával is magyarázza, ami nem a közigényt szolgálja tapasztalatai szerint: *„Tudod, amit most festek, a karakterek és a stílus... Nem mindenki szereti ezt. Általában több sikere van a fiataloknál, mint az időseknél. De az időseknek vannak anyagi lehetőségeik arra, hogy fizessenek egy műalkotásért. Ezért is kell egyensúlyoznom...”* A művész elmondja, hogy az emberek ma más jellegű művészet iránt mutatnak

fogékonyságot. „A legtöbb ember ma geometriai munkákat, realizmust, portrékat stb. keres...Én egy „outsider” vagyok mindezek mellett.” Az egyensúly keresése így számára állandó jellegű: „Minden nap megpróbálok megtalálni az utat ahhoz, hogy azt csináld, amit szeretnél. Néha azonban változtatnod kell ezen, tudod, hogy alkalmazkodj a helyzethez.”

Az önálló projekt kivitelezéséhez sokszor nehéz társakat találni. Gola egy olyan ötlettervéről beszél, ami kapcsán nem talál támogatásra: „Nem találok senkit, aki támogatná [a projektet], mert mindenki azt mondja ez túl veszélyes. Lehet, hogy megcsinálom egyedül.” Kram utalást tesz az eszközbeli hiányokra is, amit az egyedül végzett munka teremt: „Egyedül csak egy létrád van – máskülönben lehetne egy emelvényed, vagy bármi.” Aleix elmondja, hogy szeretne személyes projekteket megvalósítani, melyek kivitelezése hosszabb ideig tart: „Szeretném, ha lenne egy személyes projektem, ami kb. 3 évig eltart, nem számít, és csak aztán publikálom. Nem mondanék nemet rá. De általánosságban véve ez túl nehéz. Ökonómiai szempontból.”

### *Alkotói kollaborációk*

Az alkotói kollaborációkat tekintve vegyes a művészek viszonyulása. Francisco preferálja az önálló alkotómunkát, amikor egyedül ő van és a szemét, amit átalakít: „Számomra nem szükséges, hogy egy crew-hoz tartozzak. A szubsztanciám a szemét. Az egy nagyon magányos dolog. Nincs szükségem tervre, konszenzusra, vagy egy csapat emberre, hogy fessek, mint a murálok esetében. Nagyon szeretem a szemetet. Szeretek egyedül lenni is. Élvezem azt és a szemetet még jobban. Igen, kollaborálok néhány művésszel, de csak amikor erre kérnek, nem mindenkivel. Sok dolog van, nem mondhatok mindenre igent.” ☺ Pezkhmino beszámol street artos „barátokról”, de nem tekinti magát az általános értelemben vett „street art művésznek”. Inkább egyedileg kísérletezik a műfaji sokszínűség lehetőségével: „Én egy nyitott, multidiszciplináris művész vagyok. Lehet street artot csinálni, performanszot egy biciklivel vagy festményeket festeni, esetleg verset írni egy lapra.” Bronik elmondja, hogy kifejezetten nehéz olyan alkotótársat találni, akivel közös alkotást tud készíteni: „Nehéz olyat találni, aki nem ezt mondja: 'Oké, ez a

*rajzom, ezt akarom csinálni.' 'Nem.' Kevesen vannak, akik azt mondják 'ez az én munkám, én valami ilyesmit tudok csinálni és beszélhetünk, megnézhetjük a falat, majd ötletelhetünk.' Együtt, tudod... Ugyanaz az ötlet, ugyanazok az érzések. De igen, ismerek néhány embert itt, akikkel együtt szoktunk festeni. De egyébként egyedül festek. Akkor nem kell alkalmazkodnom ehhez és ahhoz... De szeretek együtt dolgozni is másokkal.”* Aleix, aki dokumentumfilmet is készített a témáról számos művésszel kapcsolatban áll és beszámol arról, hogy néhányukkal együtt is szokott festeni. Kram ugyancsak együttműködik más alkotókkal muráljainál. Gola kapcsolódásai leginkább a művészeti világon kívüliek, az aktivistákkal szeretne szorosabb összeköttetést kialakítani. Ezt az interjúban így indokolja: *„Érdekes a művészet intézményén belül és kívül lenni egyszerre. Mixelni.”*

### **VIII. Főtéma: Alkotómunka intézményi együttműködéssel**

#### *„Személyes” megbízások*

Kram a megbízásokkal kapcsolatban elmondja, hogy amikor felkérést kap, akkor is megtartja speciális állatkaraktereit. Példának hoz fel egy olyan projektet, melyre az interjút megelőző napokban került sor. A projekt célja a hajléktalanoknak való segítség volt, azáltal, hogy az egyes emberekben rejlő értékek felemelésére helyezi a hangsúlyt. Kram e témában kapott felkérést a festésre, amelynek kivitelezéséről így beszél: *„Egy teknőst festettem, mert tudod a teknősöknek mindig van otthonuk. És fejjel lefelé festettem a teknőst. Az üzenet az, hogy ha nem fordítod meg a teknőst, meg fog halni. A projekt arról szól, hogy segítsünk az embereknek megfordítani és élni az életüket. Nekik is megvan a saját otthonuk, lehet, csak egy kifogásuk van, hogy ne a másik oldalon legyenek.”* Aleix is beszámol olyan projektről, ahol szabad kezét kapott az alkotásban. Egy hotel mennyezetének festését meséli el az interjú során, ahol a megrendelőnek nem volt lehetősége felügyelni a folyamatot, így a művészekre bízta a munkát: *„Amikor nincs időd arra, hogy felügyelj mindent, az egyetlen dolog, amit tehetsz, hogy teljes szabadságot adsz a művésznek. És kiválasztod azt a művészt, akit szeretsz, akiben megbízol és ez is így működött. Tehát inkább egy személyes munka lett végül, mint megbízás.”*



### *Galériát keresve*

A galériához tartozással kapcsolatban a street art művészek megosztó véleményen vannak - bár egyértelműen elindult a közeledés az alkotók részéről az intézmények felé és ugyanígy feléjük is nőtt az érdeklődés viszont. Emellett egyre több a kiállítás, fesztivál és egyéb rendezvények, ami a street art művészek számára lehetőséget nyújt a részvételre. Gola elmondja, hogy olyan galériát keres, amellyel egy bizalmi kapcsolatot tud kialakítani: *„Szeretnék... egy igazi kapcsolatot egy galériával. Ahol bíznak benned és hisznek a munkádban és megengedik, hogy kifejezd az ötleteidet valamint kutatásaidat. Nehéz olyan galériát találni, melyben igazán megbízhatsz. Mert sokszor csak egy eszköz vagy, amit eladhatnak vagy csak a festményedet akarják, mert a festmény eladható. Szeretnék találni valakit, aki küzd a munkáért, tudod. Végre valamit együtt csinálni, mert például van egy olyan ötletem, hogy vegyítem a murált és a vertikális kertet és nem mindig könnyű megtalálni ezeket a lehetőségeket. A galériák segíthetnek, sok közülük foglalkozik street arttal.”* Kram háttérbe helyezte az utóbbi időben a galéria munkát, de megjegyzi, hogy újra foglalkoznia kellene ezzel: *„Dolgoztam a Base Elements-el, de igen, eltelt azóta idő, egy kissé elfelejtettem a galériázást. Be kellene mennem újra.”* Aleix nem kötődik egy galériához sem, bár tervezi; kiállításokon viszont gyakran részt vesz munkáival: *„Nincs galéria, ami reprezentálna, mert nincsen elég festményem, mert nincs elég időm. Szóval most ezen dolgozom, gyakrabban festek. És talán ha lesz elég nagyszámú főbb munkám, akkor lehet egy megfelelő galériám. De a kollektív kiállításokon részt veszek, sokszor.”*

### *Galérián kívül és belül*

Francisco példája jól mutatja a galériával való kapcsolat árny- és fényoldalait. A művészt kezdetben a galériák elutasították, ezért elkezdett az utcán festeni, hogy folytathassa szenvedélyét. Hamarosan a galériák is felfigyeltek tehetségére és érdeklődni kezdtek művészetére iránt: *„A galériáknak egyszerűen nem tetszettek a munkáim. Ezért kimentem*

az utcára, hogy szemetet fessek és a két év alatt, amit ott töltöttem megismertek és elkezdett tetszeni nekik, amit csinálok. Mostanra három éve festek galériáknak, a szemétművészettel hat éve foglalkozom”. Amikor a galériák próbálták megnyerni őt, nemet mondott, a szemétművészet jobban érdekelte. Francisco elmondja, hogy ő az utcán szerzett erőt és szabadságot, azáltal, hogy szemétművészetét kifejleszthette, ugyanakkor a környezeti változások őt is változtatásra készítették: „Kimentem az utcára, hogy szemetet fessek és a két év alatt, amit ott töltöttem, megismertek engem és elkezdtek megszeretni azt, amit csinálok...[Azonban] korábban sok szemét volt az utcán, bármikor kimentem, találtam valamit, amire festeni lehetett. Most minden üres. Nekem is változtatnom kellett ezért... Most abból élek, amit csinálok, mert előtte mást dolgoztam... Ez egy privilégium.” Hozzáteszi ugyanakkor, hogy belépve a galériába megtapasztalja azt a fajta kötöttséget, ami az utcán nem volt jelen: „Amikor galériának festek, az limitált és szintén, amikor murálon dolgozok bizonyos követelményeknek meg kell felelni. El kell, hogy fogadják, amit festeni akarsz. Nagyon erős kritikákat is kaphatsz.” Francisco, hogy fenntartsa a szemétművészet és galéria művészet kettősségét két művésznévvel fest: „Nos, két személyiségem van. Az egyik az, amelyik az utcán fest, aki szemetet fest. Ez egyedi, ez az *El Arte es Basura*. És ez autentikus. A másik Francisco de P., aki festményeket fest, rajzol, galériáknak alkot. De azelőtt, amikor az utcán festettem, akkor is Francisco de P. voltam. És egy galériát kerestem, hogy megélhessek, mint művész. Tehát két személyiségem van és egyikből a másikba tudok váltani.”

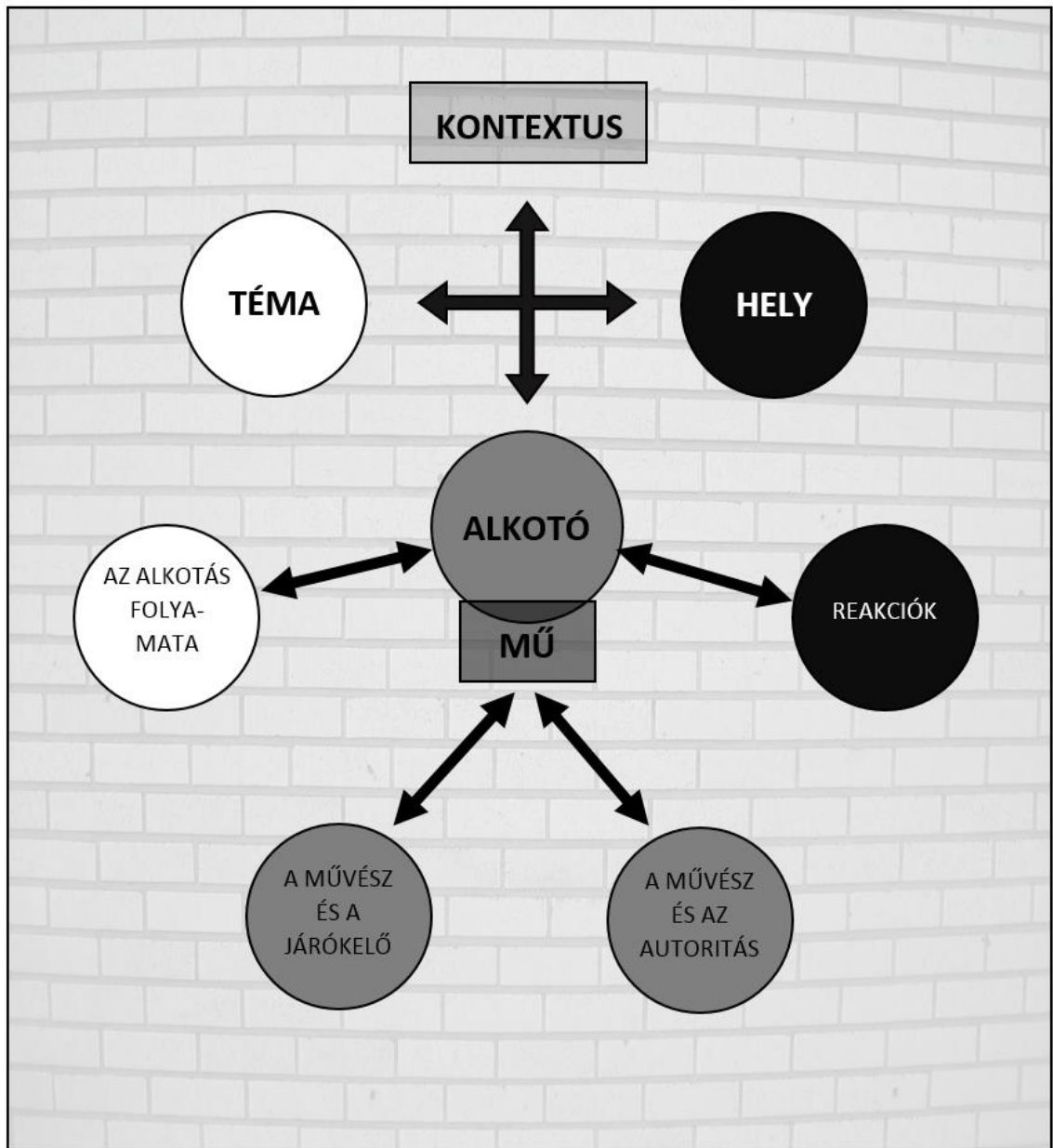
#### **4.10 Az interjúelemzők értelmezései**

Az eredmények értelmezését két részben mutatjuk be az átláthatóság érdekében: 1. IN 1 → OUT 1; 2. OUT 2 → IN 2. Az első és a második rész is az IN és OUT címszavakkal operál, így a megkülönböztetés érdekében ezeket számokkal láttuk el (IN 1, OUT 1; OUT 2., IN 2). Az ugyanazon megnevezést azért tartottuk fontosnak, mert a „kint” és a „bent” közötti dinamika az interjúk kiemelkedő motívumai voltak (lásd később az értelmezésben). E címeknél megtartottuk az eredetivel megegyező angol elnevezéseket a pontosabb szemléltetés céljából.

## IN 1 → OUT 1

A rekonstruált főtémák első részét (hat főtéma) tekintve egy ábrát készítettünk mely a kapott eredmények egy mintázatát mutatja be, ezzel a street art alkotófolyamatba engedhet szemléletesebb betekintést (2. ábra). Az ábra középpontjában az alkotó áll, akinek perspektívája szolgálta számunkra az információt, a megértés forrását. Azt láthatjuk, hogy az alkotó művét jelentősen meghatározza a téma és a hely interakciója: egy közös téma felidézése történik egy közös térben. Ezek mindegyikéhez az alkotó személyesen kötődik. Az alkotás maga így személyes hangnemben készül: az alkotók saját alkotófolyamatukon és „nyelvezetükön” keresztül viszik véghez a megjelenítést. Az egyéni folyamat és stílus már az autoritás egy szintjével való szembenézést eredményezi: a piac igényeinek e szabad alkotófolyamat mellett hogyan tud megfelelni alkotó. Több művész elmondta, hogy az ismétlés szükséges feltétele lenne a megjegyezhetőségnek, ám ez sokszor ellenemegy annak, amit ők megvalósítanak. Maga az utcán történő alkotás a rendőrség figyelmét vonja magára, mely egy autoritással való újabb szembenézést jelent. E konfrontációknak anyagi vonzataik vannak (büntetés, megélhetési problémák), melyek ezáltal mérlegelést kívánnak meg az alkotótól. A street art alkotásának folyamata azonban egyéb úton is visszahat az alkotóra. Az elemzésbe külön nem került be, ám fontos itt megemlíteni azokat az alkotói affektusokat, melyeket a művészek street art tevékenységükhöz kötnek. Pezkhaino és Bronik elmondja, hogy egyszerűen jó érzés számukra az utcán festeni. Francisco kezdetben azért ment ki az utcára festeni, mert szenvedett attól, hogy nem festhet, később azonban pozitív érzések motiválták: *„Korábban azért mentem ki [festeni], mert szenvedtem. Most azért megyek ki [festeni], hogy felszabadítsam magam.”* Aleix gyakran dühös arcokat ábrázol portréiban, s ennek kapcsán elmondja, hogy ez az érzés belőle érkezik: *„Sok minden van... ami miatt dühösnek lehet még lenni. És őszintén ez olyan, mint egy terápia.”* Az észlelt járókelői reakciók rendkívül különbözőek, emellett kulturálisan is eltéréseket mutatnak, ugyanakkor azt láttuk, maga a járókelők értékelése kevésbé számított a művészek számára. Sokkal inkább magát a járókelőkkel való kapcsolatot hangsúlyozták (párbeszédbe kerülhetnek, adhatnak a közösségnek, játékba vonhatják őket). Mind a

járókelőkkel, mind az autoritással való kapcsolat tulajdonképpen az alkotáson keresztül történt meg. Erre utal Bronik megfogalmazása is „*a munkád mindig összeköttetésben van.*” A művel azonban maga az alkotó kapcsolódik a járókelőkhöz, az autoritáshoz és magához a helyhez is. Balról jobbra haladva az ábrán nyomon követhetjük ahogy egy sajátos belső téma és folyamat a járókelőkkel és az autoritáson való kapcsolaton keresztül eljuttat a „kint” –ig: a másik személyig és a helyig. Fontosnak tartottuk hozzátenni még az ábrához a kontextus (kultúra, társadalom, kor, stb.) tényezőjét, mely főtémaként nem szerepelt, ám több művész is utalást tett erre az interjúk során: „*Ez a világ a pénz világa.*” – Francisco; „*Felismertem, mióta itt lakom... kevés ember az, akinek jó szíve van. Aki nem akar hasznot húzni belőled... Aki nem akar kapni valamit cserébe*” – Bronik; „*A világ keményebb és igazságtalanabb...kegyetlen.*” – Aleix.



2. ábra IN 1 → OUT 1

## OUT 2 → IN 2

E rész a művészek művészvilághoz való relációját tekintve határozza meg a „kint”-et és a „bent”-et. Az OUT 2 itt elsősorban az önálló munkákra, projektekre utal, melyet a művészek intézményi háttértől függetlenül, önálló indítatásból visznek végbe. Az IN 2 már az intézményesült művészettel való együttműködést implicálja, így például

megbízásokat, galéria munkákat. Az interjúk elemzése alapján a művészek a „kint” és „bent” közötti kontinuum valamely pontján tevékenykednek, ügyelve arra, hogy egyensúlyban maradjon a mérleg (saját projektek is megvalósuljanak, illetve az anyagi szükségletek is biztosítva legyenek). A művészek közül egyedül Francisco áll állandó összeköttetésben galériával. Azt hogy jelenleg művészetéből él meg, privilégiumnak érzi. Beszél azonban a kötöttségekről és az erőteljes kritikákról is, melyeket megbízások esetén tapasztal. Megalkotott két „művész személyisége” a két munkaforma szeparáltságát is jelzi.

Az IN és OUT címszavakkal való bemutatása ezen eredményeknek azt is szolgálta, hogy kiemelje, két ellentétes mechanizmus ismerhető fel a street art alkotófolyamatban. E két folyamat azonban egymással összeköttetésben van: míg alkotómunkájával a street art művész egyre közelebb kerül környezetéhez (azaz a „kint”-hez), az intézményesült művészetet tekintve megnyílik az út számára „befelé” is, a galériák felé. Az interjúban résztvevő alkotók az intézményesült művészetten kívül és/vagy belül levés dilemmájával néznek aktuálisan szembe, miközben a közönség egyre szélesebb köréhez érnek el.

## 5 MEGVITATÁS

Megvitatásunk az IPA módszertani előírásoknak megfelelően a kutatás során talált eredmények szakirodalommal való összegzését nyújtja. Megtalálhatóak benne azon interjúk anyagai is, melyek bár IPA vizsgálatra nem voltak alkalmasak, de fontos adalékok lehetnek a kutatás eredményeinek értelmezéséhez.

A graffitivel /street arttal való találkozás a megkérdezett művészek számára egy új művészeti út megnyílását jelentette. Egy olyan úté, mely jellegzetesen „21. századi” (Aleix), „friss” (Aleix, Kram), „veszélyes” (Bronik), „színes” (Bronik, Kram), „barátokhoz kötődik” (Gola, Bronik, Pezkhamino), „életszerű” (Gola), „kalandos” (Gola), „mainstream” (Kram), „sámánisztikus” (Pezkhamino), „csábító” (Pezkhamino). E fenti jelzők is érzékeltetik a street art tevékenység megélésének sokféleségét, s ezáltal lényegi megragadásának nehézségeit. Ahogy az elméleti bevezetőben ez kibontásra került, a graffiti definíciói többnyire jól körülhatároltak, ezzel szemben a street artot elsősorban a graffititől eltávolodó, a közönséghez és az intézményesült művészethez közeledő irányzatként tartják számon. A szakirodalom a street art határait elmosódottnak látja, különösen a graffiti, a poszt-graffiti és a public art irányába, továbbá az interjúk alapján is az mondható el, hogy a művészek sem törekednek az általuk végzett tevékenység meghatározására. Gola és Pezkamino kifejezetten e mesterségesnek tartott határok felbontására törekszik. Interjúalanyaink közül néhányan tartózkodtak attól is, hogy magukat művésznek nevezzék, Gola például „fantáziálóként”, Francisco „munkásként” határozza meg magát. Kutatásunknak azonban nem volt célja a street art kategorizálása illetve művészeti kánonhoz való relációjának meghatározása - ehelyett a szubjektív beszámolók megértésére és interpretálására fókuszáltunk.

Ami a kezdeteket illeti, azt találtuk, hogy a megkérdezett művészek többsége tizenévesen találkozott először a műfajjal - mindenekelőtt a graffitivel (Gola, Pezkhamino, Bronik, Kram, Aleix) - és közösségi hatásra kezdett a tevékenységbe (Gola, Bronik, Francisco, Kram, Aleix). Dolgozatunk elméleti részében a graffiti tevékenység kezdetét a serdülőkorhoz kötöttük, amely korban kiemelt szereppel bír az identitás kialakítása, az autoritással való kapcsolat szabályozása, a kortársakkal és a hellyel történő kapcsolat

létrehozása (Taylor, Pooley és Carragher, 2016). E célok megvalósítását segíti a szubkultúrához való kapcsolódás, azáltal, hogy kiscsoportban az egyén értékes társas tapasztalatok birtokába kerül (Jaffé, 1993). A marginális csoporthoz való csatlakozásnak fokozott igénye a beavatási rítusok hiányára is reflektál a mai társadalomban (Péley, 2003). Látható, hogy a graffitizés csoportosulások átlátható szabály- és eszmerendszerükkel (Wacławek, 2011) lehetőséget adnak az alkotásban érdekelt fiatalok számára, hogy kifejezzék magukat és egyszersmind elfogadást, elismerést vívjanak ki egy olyan rendszerben, ahol az eredetiség, a kompetencia és a készségek kiemelt jelentőséggel bírnak. Mindezen felül a graffitisek új perspektívák és kalandok izgalmát élhetik át (Schorr, 2018). Kiemelendő itt, hogy a graffitizés mint archaikus gyökerekkel bíró tevékenység (Baird és Taylor, 2016; Baird és Taylor, 2011; Fitz, 1999) egy ősi gyakorlattal való kapcsolatot is felidéz.

Jelen kutatás interjúalanyainál az egykori graffitizés háttér mindössze említésszerűen szerepelt, s street art tevékenységük mozgatórugói továbbá alkotómunkájuk állt előtérben. A felnőttkori graffiti és street art kapcsán Schorr (2018) által leírt szakmaiság, népszerűség és az utazás lehetősége úgy találtuk, hogy a megkérdezett művészeknél is megállja a helyét. Még hangsúlyosabb azonban a közönséggel – járókelőkkel – való kapcsolat, ami a graffitiseknél még általánosságban elenyésző. A kutatás során azt találtuk, hogy a járókelőkkel való dialógus inherens része a street artnak. Simon (2016) ezt így írja körül: *„Amikor egy bárban festesz és valaki odajön és beszél hozzád, nem mondhatod azt, hogy 'Hagyj békén!' Ennek van egy szociális faktora...”* Sebastien (2016) a Simonnal közösen felvett interjú során hozzáteszi: *„Általában a street art a közönség előtt zajlik, nem galériában, ezért sokkal szociálisabb. Általában véve a street art alkotóknak van egy szociális személyisége.”* Gola és Pezkhamino nyomatékosítja a street art kommunikatív célját is. Az alkotó személye tulajdonképpen háttérbe helyeződik és maga a műalkotás jelenik meg a párbeszéd kiváltójaként. A kommunikációval a művészeknek nem titkolt céljuk a reflexió és perspektíva váltás kiváltása – ez a kesteri párbeszéd-esztétika public art vonatkozásában leírt elméletével mutat analógiát. Az interjúalanyok közül Gola és Bronik is kiemelte a street art didaktikus célok megvalósításában játszott szerepét: míg előbbi a természeti témákra való figyelemfelhívást kísérli meg, perui interjúalanyunk saját kultúrájáról nyújt ismereteket.



Azt találtuk, hogy a játék és a meglepetés e diskurzusban lényegi eszköz, s ez egybevághat a szakirodalmi előzményekkel is, melyek a street art szellemes, meglepetést előidéző aspektusát tárgyalják (Pușcașiu, 2017). Gola kifejezi, hogy felnőttkorra egyre inkább háttérbe szorul a gyermeki kíváncsiság: „*sajnos sok felnőtt, ahogy idősödik, beleragad a rendszerbe és elveszti kíváncsiságát.*” Pezkhamino elmondja, hogy azt tapasztalja, hogy az emberek az utcán is gondolataikkal vannak elfoglalva és nem veszik észre mi van körülöttük. A street art ebben is segíthet: „*azáltal, hogy felfedeznek egyet [street art alkotást], lehetővé válik, hogy egy másikat is felfedezzenek...*” (Pezkhamino). Zosen (2016) Barcelonában élő argentin művész szintén beszél arról, hogyan próbálja tudatosan reflexióra és nyitottságra bírni a járókelőket: „*Néha írok valamit... azért, hogy ébredjenek fel vagy hogy legyenek nyitottabbak.*” Zosen (2016) Minával (2016) való közös festéseikkel kapcsolatban elmondja, hogy gyakran inkább a gyermeki kíváncsiságot szólítják meg: „*Mi színesek vagyunk és jobban kapcsolódunk a gyerekekhez.*” Mina (2016) hozzáteszi: „*Igen, ha nem gondolkodsz sokat, érezhetsz...*” A két IPA kutatásba bevont latin-amerikai művész, Bronik és Pezkhamino a street art „ajándék” jellegét is kifejezik, elsősorban érzelmeket és biztonságérzetet próbálnak adni a város embereinek. Ami a közönség reakcióját illeti, azt találtuk, hogy a művészek a legkülönbözőbb megnyilvánulásokkal találják szembe magukat – ennek különösebb jelentőséget nem tulajdonítanak. Kiváltképp a kulturális eltérésekből adódó egyedi válaszreakciókat emelik ki. Megemlítenéd viszont még itt Bronik kultúráról független észrevétele: „*Ha valamit jól csinálsz, érdeklődni kezdenek a személyed iránt. Jobban, mint a munkád iránt...a munkád mindig összeköttetésben van.*” E megnyilvánulással Bronik az alkotáson keresztül való személyes kapcsolódási lehetőséget hangsúlyozza, ami túlmutat magán a művészi tevékenységen.

A street artosok mellett, hogy a közönséggel való együttműködésre fókuszálnak, az autoritással is egy újfajta kapcsolódás kialakítását kísérlik meg. Bár elméletileg a street art is illegális műfajnak tartott (Szakács, 2016), egyre több legális munkát készítenek az alkotók. A művészek különböző módokról számoltak be, annak kapcsán, hogyan szabályozzák viszonyukat a rendőrökkel. Francisco és Bronik például gyorsaságukkal próbálnak kitérni a konfrontáció elől. Pezkhamino a szembenézést vállalja: dialógusba vonja a rendőröket, nagyobb fokú megértés, s ezáltal tolerancia kiváltása céljából („*azt*

*gondolom, ha van mód a megbeszélésre, lehet valamit tenni”).* A háttérben itt is meghúzódik a személyes tapasztalat reparálási igénye: a művész gyermekkorában a diktatúra áldozataként az autoritás elnyomó stratégiáitól szenvedett. Számára a street arton keresztül lehetőség nyílik az autoritással való párbeszédre, sőt akár a kooperációra. A street artosok az autoritás egy további szintjével is szembekerülnek, ez pedig a kortárs művészet intézményrendszere, mely kezdettől fogva kételkedve fogadja e kreatív megnyilvánulásokat és megkérdőjelezi művészeti besorolásukat is. Kutatásunkban azt találtuk, hogy a művészeti előképzettséggel bíró alkotókra felfigyeltek a galériák is, ám az együttműködés keretei és kompromisszumai a művészeket ambivalenciában tartja. A művészek alkotómunkájukat tekintve egy saját „nyelvezet”-ről beszélnek, melynek részese a folyamatos változás, a mixelés, a kombinálás, a spontaneitás, az improvizálás, ami élővé teszi a folyamatot, ugyanakkor a piacon való értékesítés lehetőségét csökkenti. A művészek (Gola, Aleix) amellet érvelnek, hogy az ismétlődő motívumokkal, művészi jegyekkel a megjegyezhetőséget és ily módon az eladhatóságot fokozzák, ám az ennek való elégtétel áldozatokat kíván meg. Több művész (Gola, Kram, Aleix) kifejezte viszont igényét a galéria-munkára, megemlítendő itt Gola perspektívája, aki egy bizalmon alapuló együttműködést keres: *„Nehéz olyan galériát találni, melyben igazán megbízhatasz... Szeretnék találni valakit, aki küzd a munkámért, tudod.”* Francisco, aki egyszerre végzi *„100%-ban szabad”* szemétművészetét és dolgozik galériának, kifejezi, hogy nehéz az intézményi elvárásrendszerhez igazodni: *„...bizonyos követelményeknek meg kell felelni. El kell, hogy fogadják, amit festeni akarsz. Nagyon erős kritikákat is kaphatsz.”* A kétféle alkotómunka szeparáltságát mutatja az is, hogy két művésznévvel fest, *El Arte es Basura* néven street artosként, *Francisco d. P.*-ként, amikor vászonra készíti munkát. A művészek intézményrendszeren „kívüli” és „belüli” létének ambivalenciája és változékonysága összhangban áll a Schacter (2016) és Puşcaşiu, (2017) által leírt szakirodalmi előzménnyel.

E folyamat a helyspecifikus művészet új vonulataira is reflektál (Kwon, 2012), ami bár a hely műalkotással való összefüggéseit húzza alá, a mű egyéb helyekre – így a galériába - való áthelyezhetőségét is kilátásba helyezi. Kutatásunk azt mutatta, hogy a művészet helyének megválasztása az alkotási folyamat egyik lényegi mozzanata. Az alkotók gyakran olyan helyeket jelölnek ki alkotásuk színhelyéül, melyek *„beszélnek”*,

„*mondanak*” valamit, erősítve, hogy a hely több mint pusztán fizikai vagy mentális tér, mondanivalója, s így története van. Ezeket a helyeket meg kell hódítani, fel kell fedezni, ami a spanyol területen utalás lehet a múlt gyarmatosító megmozdulásaira. Ezen eredmény egybevág azzal a természetművészettel kapcsolatban leírt tendenciával, miszerint a hely megválasztása a gyarmatosítás és bevándorlás folyamatait idézi fel (Erőss, 2010). Hol elhagyott területek birtokbavétele, hol központi terek újraértelmezése jelenik meg az alkotóknál, attól függően milyen célt kívánnak megvalósítani. Míg előbbi esetén lehetőségük nyílik a szabad alkotómunkára, utóbbi bár illegalitása következtében korlátozott, provokatívabb, s nagyobb közönséghez ér el. Látható, hogy a terekkel való kapcsolat kialakítása egyszerre biztosít kötést helyhez és emberekhez. Mina (2016), Barcelonában élő japán művész, erre így reflektál Zosennel (2016) végzett közös alkotásaik kapcsán: *„Azt gondoljuk, fontos az emberekhez és a helyhez kapcsolódnunk. Nem festünk anélkül, hogy a helyre gondolnánk. Számomra ez egoista.”*

Az interjúkérdések között nem szerepelt a street art virtuális térben való megosztása, megemlítendő ugyanakkor itt mint aktuális jelenség (Blanché, 2015). A művészek közül Kram fejezte ki az online felületekkel kapcsolatos kétes véleményét: *„a Facebook, az internet, a szociális média mindent megváltoztatott...Tíz évvel ezelőtt amikor festettél, nem töltötted fel a festményed képét az internetre. Az utcán volt, nem pedig a szociális médián. Ezzel azt a benyomást keltted az emberekben, hogy nagyszerű életed van és sikeres vagy mint művész, csak mert a szociális médiát használod. Lehet, hogy nem. Ezelőtt tíz év eltelhetett addig, amíg észrevette valaki a munkádat. Most, lehetséges, hogy ha valaki elkezd festeni és foglalkozik ezzel a neten, három hónap alatt híres lesz. Nincs háttérük, semmi, csak szép képeik. Szóval ez sokat változott.”* Kram ugyanakkor azt is elmondja, hogy e változások hatására ő is használja a szociális médiát: *„Muszáj, különben elfelejtene.”*

A művészek az interjúk során gyakran utalnak a „kint” és a „bent” találkozásának lehetőségére az utcán: egyrészt hat rájuk környezetük, másrészt ők is hatnak arra alkotásaik megjelenítésével. Itt jegyzendő meg, hogy Bronik „négy szem” szimbóluma a művész meghatározása szerint a saját és a másik perspektívájának szimbolikus kifejeződése, emellett viszont a kínai szimbólumok között is fellelhető: a legenda szerint

Cang Jie-t, a kínai bölcset ábrázolták négy szemmel, ami azt szimbolizálta, hogy hozzáférése van a valóság mindkét szintjéhez, „*az externálishoz és az okkulthoz*” (Arola, 2015, 127.o.). A művészek alkotásai a „kint” és a „bent” találkozási pontjainak is tekinthetők: egy belső tartalom megjelenítése zajlik igazodva a kinti környezet sajátosságaihoz, igényeihez. A személyesség szintje tematikát tekintve is szükségszerűen meghaladásra kerül. A graffiti alkotások érthetlenségével szemben a street art művek közösségi témákat dolgoznak fel, s egy új perspektíva megfontolására sarkallnak, ami a szakirodalmi előzményeknek is megfelel (Bodó, 2004; Tribble, 2016; Bengtsen, 2018). A közösségi témák a megkérdezett művészeknél három fő terület mentén rajzolódtak ki: a természet, a kultúra és az archaikus szimbólumok.

A természeti megjelenítésekkel kapcsolatban az a tendencia volt felismerhető, hogy valamilyen sajátos jelentőséggel bíró természeti elem – gyakran állat – került a művész által feldolgozásra – több esetben szimbolikus jelentőséget kidomborítva. Broniknál felmerült az is mint szempont, hogy az általa kiválasztott állat a helyi emberekhez is közel álljon. Francisco az őslakos indián kultúra természet közelségét vitte színre, amivel kifejezi egyben társadalmi közege eltávolodását is természeti környezetétől: „*ez egy kritika is a társadalomnak, melyet nem érdekel a természet és az állatok és semmi*”. A természettől való eltávolodásra és az antropocentrikus perspektíva dominanciájára reflektál Gola, Kram és Bronik az ember- és növény-illetve állatvilág mixelésével, keveréklények ábrázolásával. Az alkotók arra is utalást tesznek, hogy a street art frissességet, étellel teliséget visz a városfalakra.

Egy további fő téma volt a különböző kultúrák motívumainak megjelenítése. Kutatásunkban két latin-amerikai interjúalanyunk (Pezkhamino, Bronik) művészetébe nyerhettünk betekintést. Azt találtuk, hogy mindkettőjükönél hangsúlyos volt a saját kultúra szimbólumvilágának megjelenítése. Liotta (2009) *On soul and earth c.* könyvében ír arról, hogy aki elhagyta szülőhazáját, konkrét értelemben, fizikailag nem érheti el azt, ezért rákényszerül arra, hogy egy belső szinten maradjon kapcsolatban vele. Az externális hely így egyre inkább internális lesz, ami egy szubjektív értelemben vett helyhez és időhöz kötött. A múlt és az egykori otthon bár konkrét formában nem, intuitíve elérhetővé válik, így ez művészeti kifejezés témájává válhat. A saját kultúra elemeinek

megjelenítése a falakon egyben az egymástól különböző kultúrák összekapcsolásának érzését is nyújthatja. Ez a lakóhely otthonosságának megteremtési kísérletével is kapcsolatba hozható (lásd Huskinson, 2008). Érdekes módon a spanyol művészek (Kram, Aleix, Francisco) oldaláról egy ellentétes folyamat volt felismerhető: említett interjúalanyaink preferálták az övéktől eltérő kultúrák motívumkészletének felhasználását. Ez egy kulturális nyitottságot és befogadó attitűdöt is mutat, miközben egyszerűen lehetnek kultúrájukon „kívül” és „belül”. A kultúrák összekapcsolására tett kísérlet itt is megmutatkozik - láthatóan Barcelona multikulturális közege erre kitűnő terep. A növekvő számú internacionális street art fesztiválok is egyre inkább ebbe az irányba mozdulnak el: különböző nemzetiségű művészeket invitálnak egyéni és kollektív munkák kivitelezésére, ahol a kulturális mintázatok keveredése gyakori jelenség. Erre egy példa lehet mexikói interjúalanyunk, Luis (2018) története, aki kurátorként és művészként dolgozik Santiago de Querétaro városában. Luis hangsúlyozza a street art kultúrák „*összeolvasztásában*” betöltött szerepét, s egy történetet mond el ennek illusztrálására. A művész elbeszéli, hogy egy mexikói festőtársa beleszeretett egy észt lányba, s ezért elhatározta, hogy „*szermes levelet küld Mexikóból Észtországba*”. Ennek folytán egy fesztivált szervezett Észtországból *Mextonia* címmel, ahova nemzetközi művészeket hívtak festeni. A fesztivál témája a „*kultúrák összeolvasztása*” volt. A meghívott művészek, vele egyetemben, olyan szimbólumok után kerestek, melyek közősek a két kultúrában. A művész elmondja azt is, hogy kevés kulturális különbséget észlel külföldi festései során. Úgy véli, ahogy a művészek elkezdnek utazni, a kulturális különbségek elhalványulnak, az alkotók nyitottá és rugalmassá válnak, s mindenekelőtt tudatossá.

Egy historikus vonatkozású kulturális ellentét feldolgozására vállalkozott Francisco az interjú felvételének idejében. A művész a gyarmatosítás témájával olyan harcjeleneteket vitt színre, melyben szülőhazája is érintett volt. Ezt kultúrájának büntudati érzésével hoztuk összefüggésbe, ám maga a művész is elmondja, hogy az eseményhez való kötődését maga sem ismerheti: „*Lehet egy őslakos reinkarnációja vagyok. Sose tudhatjuk.*” A téma a gyarmatosítás lélektanának közelebbi vizsgálatát hívja elő. Gambini, antropológus, Zürichben képződött brazil analitikus, több könyvet publikált a gyarmatosítás indián őslakosokra gyakorolt hatásáról, annak pszichológiai

vonatkozásairól. *Soul and culture* c. könyvében Gambini (2003) leírja, hogy Amerikában ma is az az elképzelés közvetítődik, hogy az indiánok lelketlenek voltak, s Amerikába a lelket gyarmatosítók hozták. A jezsuiták úgy tekintettek az őshonos amerikaiakra, mint akik az állati és emberi lét köztes terében helyezkednek el. Pszichológiailag Gambini abban látja a gyarmatosítók és az őslakosok találkozásának tragédiáját, hogy két végletesen különböző pszichológiai attitűd csapott össze, melyek egymással nem tudtak megbékélni. Retis (2016) leírja, hogy a latinokat a diskurzusban még ma is sokszor állati minőséggel ruházzák fel, ami a privilegizált csoport dehumanizáló, diszkrimináló törekvéseire utal.

A természet és a kulturális különbségek témakörén kívül azt találtuk, hogy számos archaikus elem fellelhető a kortárs barcelonai street artban. Az interjúban résztvevő művészeknél –ahogy ez már fentebb említésre került - az állatok ábrázolása kifejezett hangsúlyt kapott (lásd Golánál, Pezkhaminonál, Broniknál, Francisconál, és Kramnél). Az ember-állat keveréklények megjelenítése szintén előfordulást mutat a művészek alkotómunkájában („*Ők nem csak állatok, mert humán fejük van és testük is*” – Kram). E kettős lények mitológiai utalások is egyben, amely téma ugyancsak közkedvelt az alkotóknál (lásd különösen Aleixnél). Pezkhamino totemábrázolásai egyértelműen az őslakos kultúrával mutatnak kapcsolatot. Jung (1993a) leírta, hogy az állatmotívum a primitív és ösztönös természet szimbóluma s lélektanilag eképp kapcsolódunk hozzá „*a primitív embernek meg kell szelidíteni a benne lévő állatot, és segítőtársává kell tennie azt; a civilizált embernek meg kell gyógyítani a benne élő állatot, és barátjává kell tennie.*” (239.o.) Látható, hogy bár az ábrázolás témája ugyanaz, kortól függően nagyon különböző jelentéssel és lélektani mondanivalóval bír. Megemlíthető itt Merskin (2010) észrevétele is az állatvilág szubjektum szempontjából történő észlelését illetően s hogy felmerülhet az az indíték is az ábrázolás mögött, hogy az állatok természetét önmagában megismerjük. Az állatokon túl számos egyéb archaikus szimbólumról (pl. szentháromság vagy teremtés szimbólumai) számoltak be az alkotók, melyek az ősi tradícióval való kapcsolatról árulkodtak. Interjúalanyaink közül Gola mutatott fokozott fogékonyságot az univerzális témák iránt, hangsúlyozva, hogy a nemzetiségek csak határokat jelentenek az emberek között („*Ma már mindenki mindenhol származik, olyan sok különböző kultúra él egymás mellett a világnak ugyanazon kis részén*”).

Érdekességként megemlítendő itt Sermob (2018), mexikói interjúalanyunk, viszonyulása az archaikus szimbólumokhoz. Sermob a Barcelonában élő latin-amerikai művészekétől eltérő megnyilvánulást mutatott az archaikus szimbólumok használatát tekintve. Mexikóban, ahol őslakos kultúra nyomai ma is élők, kevésbé mutat relevanciát az e témát felmutató street art. A művész a természeti kultúra ábrázolásához a következőképp viszonyul: *„Próbáltam a prekolumbián stílust festeni és sok könyvet és magazint olvastam az azték és maja kultúráról. Most...a kortárs Mexikóról szeretnék beszélni. Többé nem beszélek az ősi kultúrákról. Az nem az igazi Mexikó számomra, az nem az én időm.”*

A témákat sorra véve felismerhető, hogy összhangban a pszichoanalitikus irodalom városi patológiák kapcsán leírt megközelítésével (Radnóti, 2004) az „elhallgatott hangok” és „elfelejtett emlékek” felszínre kerülése a street art alkotómunkának lényegi aspektusa. Jung (1993a) a környezeti patológiákat egyenesen arra vezette vissza, hogy a modern ember eltávolodott természeti gyökereitől, az archaikus világ értékeitől. Egyfajta spontán megnyilvánulásnak tartja, hogy a lélek ősi oldala mindinkább kifejeződni próbál kompenzálva a modern kor hiányosságait. Jung úgy vélte, az ősi tartalmak felelevenítése a művészeknél kifejezetten hangsúlyos, akik a kollektív tudattalanhoz való hozzáférésükön keresztül archetipikus helyzetek feldolgozását tudják megvalósítani. A svájci pszichiáter szerint ezzel a korszellem egyoldalúságát egyenlítik ki. Megemlítendő itt a Henderson (1990) által leírt *kulturális tudattalan* is, mely a mélyben lévő kulturális tapasztalatok lenyomataként szintén a művészi érzékenység táptalaja. A művészek nonkonformizmusa a művészeti tevékenységben kivételes előny (Jung, 1995), s a street artosoknál, a tevékenység illegális természete miatt, a nem konvencionális alkotómunka még inkább jellemző. A legális – illegális munkafolyamat határán mozogva, vállalva a kétes megítélést, egyrészt az elnyomott tartalmak manifesztálására vállalkoznak az alkotók, másrészt maga a tevékenység is rituális jelentőséggel bír: az alkotás során a „közös” matérián dolgoznak, amelynek majd nem-materiális jelentősége válik meghatározóvá. A végesség bele van kódolva ezen alkotásokba, s közösségi térbe építve a művet, a birtoklás pusztá lehetősége is lebontásra kerül (vö. Baudrillard, 1987). Az efemerális anyaggal való munkát dolgozatunkban az alkímiai folyamat szimbólumrendszeréhez kötöttük, mely hasonlóképp a matéria láthatatlanná

transzformálásával hozható összefüggésbe. Az alkímiai procedúrával analóg módon az anyaggal – alkotással – való kapcsolat érzés alapúvá válik, és az emlékezet raktározza el az élményt (Parker, 2008). Elméleti bevezetőnkben amellet érveltünk, hogy a művész az anyaggal való munka során nemcsak az anyagon, de saját pszichéjén is dolgozik (Parker, 2008), a street art kapcsán pedig megfogalmaztuk, hogy e tevékenység a kollektív transzformáció lehetőségét idézi elő. Ez egyrészt a kontextusba helyezett archetipikus helyzet feléledése által megy végbe, másrészt az anyaghoz való újfajta kapcsolódási mód kialakítása révén.

Az alábbiakban néhány további jellegzetesség kerül megemlítésre, mely az alkímia és a street art világában hasonlatos. Ahogy az alkímistáknál (von Franz, 1995), a street art művészeknél sem elegendő a technikák ismerete, emellett egész konstellációk (tér, idő, anyag, textúra stb.) átlátására van szükségük ahhoz, hogy munkájukat megvalósítsák. Kint végzett alkotómunka esetén az alkotónak számolnia kell számos tőle független faktorról: hely jellegzetességei, idő nyomása, időjárási viszonyok, járókelők illetve autoritás reakciója, stb. Mindennek a folyamatnak a tapasztalatai szóban adódnak át, egyfajta „bennfentes titok” – nak tekinthetők, ami az alkímiai tradíciónak is fontos eleme (Burckhardt, 2000). Egy további hasonlóság az alkímia világával, hogy a street art alkotók ugyancsak „üldözésnek” vannak kitéve, mint ahogy az alkímistáknál is ez tapasztalható volt, abból eredően, hogy egy titkot árultak el az emberiség számára (Seligmann, 1997). A street artosok beszámolnak arról, hogy mivel az illegális munkák nincsenek összhangban a profit-orientált berendezkedéssel, sőt a járókelőket reflektálásra invitálják, ez tovább fokozza az őket érő elutasítást.

A befogadói oldalt bár nem vizsgáltuk, az alkotók oldaláról elemeztük a célt, mellyel a művész a befogadó felé fordul. Kutatásunkban azt találtuk, hogy az alkotóknak szándéka a meglepődés, „wow” élmény kiváltása, ami a Hillman (2010) elmélet szerint odafordulást és törődést idézi elő a szemlélőből. E megközelítésből akár „szép”, akár „csúnya” az inger, kapcsolódást vált ki a nézőből. Hillman (1983, 2006) leírása szerint ezen esztétikai reakción keresztül a *világ lélekhez* avagy *anima mundi*- hoz való kapcsolódás válik lehetővé. Scandiuccival (2015) egyetértve amellet érvelünk, hogy ezen alkotások a város mélyebb összefüggéseit, továbbmenve annak „lelkét” (soul)



képesek érzékeltetni. Az ezzel való kapcsolódás pedig a helyhez kötődést, helyidentitást (Kwon, 2012) képes erősíteni, ami a mai mobilis társadalmi berendezkedések fluiditásában, identitás-válságában mérvadó.

A folyamatnak rekonstruálható egy misztikus oldala a befogadó részéről is. A street art alkotásokra való odafigyelés egy tudattalan vágy kifejeződését is mutatják: hogy részessüljünk, abból, ami közös. von Franz (1999) Lévy-Bruhl *participación mystique* fogalmát kapcsolja e tendenciához, s felismeri, hogy a misztikus egyesülés vágyától hajtva az ember ösztönösen odafigyel a szinkronjelenségekre és jelekre (önmagán kívül és belül egyaránt). von Franz (1995) leírja, hogy ez lényegében nem babonás tevékenység, hanem a szelf jegyeinek keresése (vö. riesmanni *kívülről irányítottság* aktuális jelensége). Ez a működésmód egyfajta vallásos beállítottságot tükröz: nyitottságot tanúsítunk a jelek iránt, melyeket nem ismerünk, ám egyértelműen hatással vannak életünkre. A vallásosság valamiféle éberséget is implikál, amely a racionális mérlegelések és döntések mellett van jelen. A természeti népek számára ez magát a túlélést jelentette. A babona ezzel szemben egy mintázat mechanisztikus alkalmazása, amely alapján ha egyszer valami valamiképpen történt, azt várjuk, hogy ez a jövőben is így menjen végbe (von Franz, 1995).

A street art analóg módon egy váratlan jel a kollektív szintéren, melyre ösztönösen felkaphatja a járókelő a fejét. Ez különösen akkor erőteljes, amikor a kint észlelt jel (mű) kapcsolatot mutat egy belső állapottal. Egy ismert énekes (szándékoltan név nélkül) a közelmúltban egy közösségi oldalon megosztott egy latrinalia (mosdóban elhelyezett graffiti) feliratról készült fotót, melyen ez látható: „*Bízz a küzdelmedben!*”<sup>25</sup> Az énekes a kép mellett leírja, hogy e feliratot akkor olvasta, amikor azon gondolkodott, hogyan fog élni alkohol és drog nélkül. A felirat hatására felismerte, hogy szenvedése a félelmen alapul és időszakos, valamint hogy ami aktuálisan nehézséget jelent számára, hozzáfűzheti ahhoz, hogy hosszú távon növekedjen. A graffiti eredetét illetően egy kinyilatkozást tesz: „*Még mindig úgy feltételezem, hogy ez Isten műve volt, tudva, hogy nem tudom ki vagy mi az Isten (leszámítva azt, hogy egy graffiti művész az északi oldal*

---

<sup>25</sup> „Trust your struggle!”

*déli részén)*”.<sup>26</sup> E kinyilatkozásban megjelenik, hogyan válhat egy külső jel egyfajta üzenetté, mely a belső állapotra rezonál. Az üzenet név nélkülsége és hatása valami Isteni erőt sejtet az olvasóban, ami az adott időben és helyen megerősítést nyújtott. Mattanza (2018) egy *misztikus aurát* észlel a street art világa körül, amelynek konkrét megtapasztalási formája a véletlen felfedezésének momentuma. Grande (2007) megfogalmazza, hogy azzal, hogy a mű név nélkül jelenik meg, egyfajta misztérium részévé teszi a befogadót. Jungi terminológiával tulajdonképpen egy szelf-projekció történik, egy belső istenkép kivetítéséről van szó. A szelffel való kapcsolat pedig nem más, mint a spirituális élet (von Franz, 1993).

Míthogy a street art művek efemer jelleggel bírnak, nem megtalálhatók biztosan és kiszámíthatóan egy adott helyen és egy adott időben. Ily módon nem a babonás gondolkodásmódot erősítik, hanem sokkal inkább egy nyitott, tudatos és éber („mindful”) jelenlétet. A street art alkotásokkal való találkozás irracionális, s az hogy mindez élménnyé váljon ritka és esetleges. A fizikai permanens jelenlét sem szükségszerű, hiszen az érzelmi élmény az, ami elraktározódik az emlékezetben. A fényképek rögzítései befogadói oldalról is inkább egy élmény megőrzéséről szólnak. Egy irracionális élményről, melyet egy mű váltott ki: akkor és ott – megismételhetetlenül.

---

<sup>26</sup> „I still assume that God painted this, keeping in mind I have no idea who or what God is (apart from being a graffiti artist on the lower east side)”

## 6 KORLÁTOK ÉS KITEKINTÉS

Kutatásunk egy feltáró jellegű vizsgálat, melyre az IPA módszere segítségünkre volt. Fontos azonban megemlíteni, hogy eredményeink nem általánosíthatóak és oksági kapcsolatok felmutatását sem teszik lehetővé. A kutatásunkban találtakat emiatt inkább egy mintázatnak tekinthetjük. Kiemelendő itt e mintázat aktualitása is: kutatásunk egy adott időszak street art alkotásaira reagál, Barcelonában. A street art egyik fontos aspektusa a társadalmi helyzetre való reflektálás és az „itt és most” jelleg, így bemutatásunkra is azt mondhatnánk, hogy inkább az „ott és akkor”-hoz kötődik. Francisco művészetében pl. az interjúzás idejében a gyarmatosítás volt előtérben, a dolgozat írásakor művészete egészen más témákkal foglalkozott. Mondhatni tehát, hogy vizsgálati anyagunk is kvázi efemer természetű.

Egy további korlátja a vizsgálatnak, hogy az interjúk nyelve a művészek számára és számomra is egy második nyelv volt. Az idegen nyelven felvett interjú magában hordoz némi torzítási lehetőséget. A kutatás kivitelezését azonban így tudtuk leoptimálisabban megoldani.

Bruner (1984) szerint a nyelv megértése még egynyelvű kutatás esetén is kihívást jelent (Santos, Black és Sandelowski, 2015), ezért próbáltunk a fordítások során mindvégig nyitottsággal, de következetesen eljárni. Emiatt spanyol anyanyelvű személyt is bevontunk a kutatásba, aki spanyolra fordította a félig-strukturált interjú kérdéseit. A torzítás minimalizálása érdekében az elemzést angolul végeztük – az interjúk másodértékelője is felsőfokú angol nyelvtudással bírt. Megemlítendő itt a kulturális perspektíva hatása is: a barcelonai street art vizsgálata kutatásunkban magyar viszonylatokból nézve történt.

Az interjúkészítés és az elemzések kultúrától függetlenül is a kutatók szubjektív befolyását hordozzák magukon. Ebbe beleértendő a szakmai háttér, a személyes érdeklődés fókuszja stb. Az anyag feldolgozásához egy multidiszciplináris elméleti keret mellett döntöttünk, amelyben egy mélylélektani megközelítés is helyet kapott.

A jövőre nézve, amennyiben kultúrközi street art kutatásról van szó, előremutató lehet több különböző nemzetiségű kutatót bevonni a vizsgálatba, ami a nézőpontok diverzitását is lehetővé teszi. Emellett megfontolandó több pszichológiai irányzat felől közelíteni a témához és akár más tudományterületek (pl. társadalomtudományok, művészetek, kommunikáció tudomány) képviselőit is bevonni a kutatásba. Kurrens téma ma a migráció és az új kultúrába való beilleszkedési nehézségek. Kutatásunk arra is rámutatott, hogy a street art ennek egy eszköze lehet. Ebből kifolyólag további vizsgálata érdekes eredményeket hozhat a témában. A vizsgálat megkezdése előtt terveztük azt is, hogy a street art alkotások befogadóit is megkérdezzük a street art művekről. Ennek kivitelezésével azonban már túlléptünk volna jelen kutatásunk keretein. A befogadói vizsgálat egy további perspektívát nyújthat a jelenségről a későbbiekben.

## 7 FELHASZNÁLT IRODALOM

Anglani, M.; Martini, M. V. & Princi, E. (2009). *Legújabb kori művészet*. Corvina Kiadó, Budapest.

Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso, London.

Árkovits A. (2013). „Eredet érzetét érzi énem.” *Pszichoterápia*, 28(4). Absztrakt letöltve: 2019. 04. 24-én:

[https://www.doki.net/tarsasag/pszichiatria/upload/pszichiatria/document/Pszichoterapia\\_2013\\_december.pdf?web\\_id=](https://www.doki.net/tarsasag/pszichiatria/upload/pszichiatria/document/Pszichoterapia_2013_december.pdf?web_id=)

Arola, R. (2008). *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*. Siruela, Barcelona.

Arola, R. (2015). *Cuestiones simbólicas: Las formas básicas*. Herder, Barcelona.

Bachelard, G. (2011). *A tér poétikája*. Kijarat Kiadó, Budapest.

Baird, J.A. & Taylor, C. (2016). Ancient Graffiti. In Ross, J. I., & Ferrell, J. (szerk.), *Routledge handbook of graffiti and street art*. (pp. 17-27). Milton Park, Oxon: Routledge.

Baird, J.A. & Taylor, C. (2011). *Ancient Graffiti In Context*. Routledge, New York.

Banksy (2012). *Wall and Piece. A fal adja a másikat*. Century, London.

Bassil-Morozow, H. & Anslow, J. A. (2014). Faking individuation in the age of unreality: mass media, identity confusion and self-objects. In Huskinson, L. & Stein, M. (szerk.), *Analytical Psychology in a Changing World: The search for Self, Identity and Community*. (pp. 6-23). New York: Routledge.

Baudrillard, J. (1987). *A tárgyak rendszere*. Gondolat, Budapest.

Bálint, M. (2015). *A participáció fogalma a művészetben és a társadalomtudományokban. PhD értekezés*. Letöltve: 2019. 04. 24-én: [http://phd.lib.uni-corvinus.hu/980/1/Balint\\_Monika\\_dhu.pdf](http://phd.lib.uni-corvinus.hu/980/1/Balint_Monika_dhu.pdf)

Bálint M. (2008b). „Bármit megváltoztathatok rajta” – szempontok a társadalmi párbeszédre alapuló kortárs művészeti projektek elemzéséhez. PhD konferencia, Párkány. Letöltve: 2019. 04. 24-én:

[www.communicatio.hu/doktoriprogramok/kommunikacio/.../BalintMoniKONF.doc](http://www.communicatio.hu/doktoriprogramok/kommunikacio/.../BalintMoniKONF.doc)

Bálint M. (2008a). *Köz-tér; Köz-ügy, Várostervezési folyamatok és public art*. Impex, Budapest.

Bengtsen P. (2018). *Street Art and the Environment*. Media-Tryck, Lund.

Berki, M. (2015). A térbeliség trialektikája. *Tér és Társadalom*, 29(2), 3-18.

- Berki M. (2014). A városi barnaövezetek funkcióváltása a posztoszocialista városokban: térelméleti megközelítés. In Dúll A. (szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 120-134). Budapest: L'Harmattan.
- Blanché, U. (2015). Street Art and Related Terms –Discussion and Working Definition. *Street Art and Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research* 1(1), 32-39.
- Bodó, B. (2004). *Bolyongás egy áldás nélküli térben: Graffiti és street art mint a társadalmi diskurzus eszköze*. Letöltés: 2019. 04. 24-én: <https://www.yumpu.com/hu/document/read/6895915/bolyongas-egy-aldas-nelkuli-terben-warsystems>
- Bonadio, E. (2018). Graffiti, street art and Copyright. *Graffiti, Street Art and Urban Creativity Scientific Journal. Changing times: Tactics*, 4(1), 76-81.
- Borhes, K. (2018). Another attempt to explore the transient nature of post-graffiti through the history of a term. *Graffiti, Street Art and Urban Creativity Scientific Journal. Changing times: Tactics*, 4(1), 102-106.
- Bucs, B. (2011). Street art, kommunikáció és Szeged. A Magyar Kétfarkú Kutypárt tevékenységéről. *Korunk*, 2 (2), 8-21.
- Buren, D. (2012). A múzeum funkciója. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. & Szoboszlai J. (szerk.), *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. (pp. 357-361). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Burckhardt, T. (2000). *Alkímia: világkép és szellemiség*. Arcticus, Budapest.
- Calvino, I. (1981). *Láthatatlan városok*. Kozmosz Könyvek, Budapest.
- Canter, D. (1977). *The psychology of Place*. Architectural Press, London.
- Casado, B.L., Negi, N.J., & Hong, M. (2012). Culturally competent social work research: Methodological considerations for research with language minorities. *Social Work*, 57(1), 1-10. Letöltve: 2019. 04. 27-én: doi: 10.1093/sw/swr002
- Crystal, D. (1991). *The Cambridge encyclopedia of language*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Csikszentmihályi M. (1997). *Az áramlat: az optimális élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Danto, A. C. (2003). *A közhely színeváltozása: Művészetfilozófia*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Danto, A.C. (2013). *What art is*. Yale University Press, New Haven Conn., London.
- de Pájaró, F. (2015). *Art is Trash*. Promopress, Barcelona.
- Denzin, N. K. , & Lincoln, Y. S. (1994). *Handbook of qualitative research*. Sage, London.

- Dodds, J. (2014). *Landscapes of the Body, Mind and Nature: Art, the Body and Psychoanalysis*. PsyArt Conference – Madrid.
- Dúll, A. (2014). Térrétegek kívül-belül: az ember és a földrajzi tér kapcsolata. In uő (szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 7-13). Budapest: L'Harmattan.
- Eatough, V. & Smith, J. A. (2008). Interpretative phenomenological analysis. In Willig, C. & Stainton-Rogers, W. (szerk.), *The SAGE handbook of qualitative research in psychology*. (pp. 179-194). London: SAGE.
- Eckhardt, F. (2016). The Virtual City. In Blanché, U. & Hoppe, I. (szerk.), *Urban Art: Creating the Urban with Art*. (pp. 13-17). Berlin: Günter Rombold Privatstiftung.
- Erőss, I. (2011). *Természetművészet*. Generál Nyomda Kft, Szeged.
- Farkas A. M. (2001). *Az alkímia eredete és misztériuma*. Balassi, Budapest.
- Fisher, J. (2012). A szinkretikus fordulat. Kultúrákon átívelő gyakorlatok a multikulturalizmus korában. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. & Szoboszlai J. (szerk.), *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. (pp. 259-268). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Fitz P. (1999). *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Foster, H. (1996). The Artist as Ethnographer? In uő (szerk.), *The Return of the Real: The Avante-garde at the end of the Century*. (pp. 302-306). Cambridge MA: MIT Press.
- Gambini, R. (2003). *Soul and culture*. Blackwell Publishing, Oxford.
- Ganz, F. (2004). *Graffiti World: Street Art from Five Continents*. Harry N. Abrams, New York.
- Gáspár, G. (2011). Szemét kultúra, avagy kavics a város cipőjében. *Acta Sociologica*, 4(1), 155-164.
- González Menéndez, L. (2017). Transfers Between The Urban And The Human, Inhabiting The City From The Public Art. In Costa, P; Guerra, P.; & Neves, P.S. (szerk.), *Urban Intervention, Street Art and Public Space*. (pp. 26-25). Lisbon: UC.
- Gordo, Hostau, A. (2015). *Push ups. Vol I*. Aleix Gordo Hostau, Barcelona.
- Grande, J. K. (2007). *Dialogues in Diversity. Art from Marginal to Mainstream*. Pari Publishing, Pari.
- Grande, J. K. (2015). *Természet-tükör*. Random Tree Editions, Montreal.
- Hajdu J. F. (2016). *A graffititől a street artig*. Dura Stúdió, Budapest.
- Halsey, M. & Young, A. (2009). 'Our desires are ungovernable': Writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*, 10(3), 275-306.
- Hárdi I. (2015). A Falfirkától az utcai művészetig (A graffiti pszichológiájáról). *Magyar Tudomány* (7), 837-842.

Heller Á. (2001). *Új kommunikációs helyzetek és szükségletek: a hierarchikus nyilvánosságok kialakulása*. Letöltve: 2019. 04. 25-én:

[http://www.inaplo.hu/\\_inlog/log-net2005a/kommunikacioelmelet-takacs\\_daniel-heller\\_maria-uj\\_kommunikacios\\_helyzetek\\_es\\_szuksegletek.htm](http://www.inaplo.hu/_inlog/log-net2005a/kommunikacioelmelet-takacs_daniel-heller_maria-uj_kommunikacios_helyzetek_es_szuksegletek.htm)

Henderson, J. (1990). *Shadow and Self: Selected Papers in Analytical Psychology*. Chiron Publications, Wilmette, Illinois.

Hillman, J. (2006). *City & Soul*. Spring Publications, Dallas.

Hillman, J. (1983). *Interviews: by James Hillman with Laura Pozzo*. Harper & Row, New York.

Hillmann, J. (1975). *Loose ends: Primary papers in Archetypal Psychology*. Spring Publications, Dallas.

Hillman, J. (2015). *The thought of the heart and the soul of the world*. Spring Publications, Dallas.

Hock, B. (2005). *Nemtan és pablikart: Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Praesens, Budapest.

Hornyik S. (2002). Az időjárőr és a láthatatlan művészet. Sugár János munkássága és az új típusú public art. In Szakács E. (szerk.), *PST (Public – Street – Tactical) Sugár János public art tevékenysége*. (pp. 22-43). Budapest: tranzit.hu

Huskinson, L. (2008). Archetypal dwelling, building individuation. In Rowland, S. (szerk.), *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film*. (pp. 35-44). Hove: Routledge.

Huskinson, L. (2015). James Hillman's approach to architecture and the built environment: some conceptual complications and an attempt to resolve them. *International Journal of Jungian Studies* 7(2), 154-164.

Irvine, I. (2013). *Jung, alchemy and the technique of active imagination*. Mercurius Press, Australia.

Izsák É. (2014). A tértudás változásának fordulatai. In Dúll A.(szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 19-29). Budapest: L'Harmattan.

Izsák É. és Dúll A. (2014). Városi „térfordulatok” – a város interdiszciplináris megközelítése. In Dúll A.(szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 69-77). Budapest: L'Harmattan.

Jacobi, J. (2009). *C. G. Jung pszichológiája*. Animus, Budapest.

Jaffé, A. (1993). A vizuális művészetek szimbolizmusa. In von Franz, M-L; Henderson, J. L.; Jacobi, J; Jaffé, A. (szerk.), *Az ember és szimbólumai*. (pp. 231-278). Budapest: Göncöl Kiadó.

Jung, C. G. (1998). Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. In



- Bókay A. és Erős F. (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény.* (pp. 94-105). Budapest: Filum.
- Jung, C. G. (1993c). *Aión.* Akadémiai, Budapest.
- Jung, C. G. (1995). *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban.* Scolar, Budapest.
- Jung, C. G. (1993b). A tudattalan megközelítése. In von Franz, M-L; Henderson, J. L.; Jacobi, J; Jaffé, A. (szerk.), *Az ember és szimbólumai.* (pp. 17-104). Budapest: Göncöl Kiadó.
- Jung, C. G. (2011). *Az archetípusok és a kollektív tudattalan.* Scolar, Budapest.
- Jung, C. G. (1993a). *Föld és Lélek. Az Archaikus Ember.* Kossuth Kiadó, Budapest..
- Jung, C. G. (2010). *Lélektani típusok.* Scolar, Budapest.
- Jung, C.G. (2009). *The Red Book. Liber Novus.* Shamdasani, S. (szerk.), W.W. Norton & Company, New York.
- Kassai Sz., Pintér J. N. & Rácz J. (2017). Az interpretatív fenomenológiai analízis (IPA) módszertana és gyakorlati alkalmazása. *Vezetéstudomány 4.* 28-35.
- Kester, G. (2012). Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. & Szoboszlai J. (szerk.), *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény.* (pp. 128-141). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Klanten, R. Ehmann, S., Hellige, H. & Alonzo, P. (szerk.) (2010). *The Upset. Young Contemporary Art.* Gestalten, Berlin.
- Klein, N. (2004). *No Logo: Márkák, Multik, Monstrumok.* AMF- Tudatos Vásárlók Egyesülete, Budapest.
- Kövény Z. (2012). *Kreativitás és személyiség. A mélylélektani alkotáselméletektől a pszichobiográfiai kutatásig.* Oriold és Társai Kiadó, Budapest.
- Kwon, M. (2012). Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. & Szoboszlai J. (szerk.), *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény.* (pp. 108- 128). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Leaver, R. J. (2006). Editor's Preface. In Leaver, R. J. (szerk.), Hillman, J.: *City & Soul.* (p. 17.). Dallas: Spring Publications.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space.* Blackwell, Oxford.
- Lévy-Bruhl, L. (1971). A természeti népek világképe. In Ferge Zs. (szerk.), *A francia szociológia.* (pp. 161 -179). Budapest: Kógazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Lévi-Strauss, D. (1999). *Between Dog & Wolf: Essays on Art and Politics.* Autonomedia, New York.

- Liotta, E. (2009). *On Soul and Earth: The Psychic Value of Place*. Routledge, New York.
- Maclean, S. (2013). *Meet Rodriguez Gerada*. Letöltve: 2019. 04. 27-én: <http://flicmagazine.com/mag/author/sarah-maclean/>
- Manco, T. (2004). *Street Logos*. Thames & Hudson, London.
- Mason, J. (2005). *Kvalitatív kutatás*. József Műhely Kiadó, Budapest.
- Mattanza, A. (2018). *Street Art. Híres művészek beszélnek vízióikról*. Gabó Kiadó, Budapest.
- Merskin, D. (2010). Re-visioning Ecopsychology. Seeing through Dream Animals to the Reality of Species in Peril. *Spring: A Journal of Archetype and Culture* 83, 287-314.
- Meyer, J. (1996). *The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity*. In Platzwechsel kiállítás katalógus, Kunsthalle Zürich. Letöltve: 2019. 10. 20-án: [http://www.bauerverlag.eu/downloads/James-Meyer\\_The-functional-site-or-The-Transformation-of-site-specificity.pdf](http://www.bauerverlag.eu/downloads/James-Meyer_The-functional-site-or-The-Transformation-of-site-specificity.pdf)
- Meyer, R. (2016). Shadows over Oxford: Memories, Murder, Mystery, and Morse. In Huskinson, L. (szerk.), *The Urban Uncanny: A Collection of Interdisciplinary Studies*. (pp. 34-53). New York: Routledge.
- Milgram, S. (1970). A nagyvárosi élet élménye. Pszichológiai elemzés. In Szilágyi V. (szerk.), *Együttérzés, önzetlenség, felelősség*. (pp. 37-57). Budapest: Tankönyvkiadó.
- Myers, S. (2013). Normality in Analytical Psychology. *Behav Sci (Basel)*, 3(4), 647-661.
- Neumann, E. (1959). *Art and the Creative Unconscious: Four essays*. Bollingen Foundation, New York.
- Neves, P.S. (2016). Urban or Public Art? In Blanché, U. & Hoppe, I. (szerk.), *Urban Art: Creating the Urban with Art*. (pp. 29-36). Berlin: Günter Rombold Privatstiftung.
- Novak, D. (2017). Historical dissemination of graffiti art. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal: Intangible Heritage* (3)1, 29-42.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso, London.
- Parker, D. (2008). On painting, substance and psyche. In Rowland, S. (szerk.), *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film*. (pp. 45-55). Hove: Routledge.
- Pathak, V., Jena, B. & Kalra, S. (2013). Qualitative research. *Perspect Clin Res*, 4(3), 192.
- Péley B. (2002). *Rítus és történet: Beavatás és a kábítószeres létezőmód*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Pál J. & Újvári E. (2001). *Szimbólumtár*. Balassi Kiadó, Budapest. Letöltve: 2019. 10. 21-én: [http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm)

- Pietkiewicz, I. & Smith, J. A. (2012). A practical guide to using Interpretative Phenomenological Analysis in qualitative research psychology. *Czasopismo Psychologiczne*, 18(2), 361-369.
- Pikó, B. (2003). *Kultúra, társadalom és lélektan*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Pintér J. N. (2014). *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia*. L'Harmattan, Budapest.
- Polyák, L. (2010). Városterápiák. Új identitás keresése és közvetítése. *Debreceni Disputa*, 8(11), 43-47.
- Prior, N. (2012). A kecske is meg a káposzta is: A múzeum alakváltozásai a hipermodernben. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. & Szoboszlai J. (szerk.), *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. (pp.90-108). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Puşcaşiu, V. (2017). The Writing on the Wall: Embraced or Despised. In Costa, P.; Guerra, P.; & Neves, P.S. (szerk.), *Urban Intervention, Street Art and Public Space*. (pp. 124-131). Lisbon: UC.
- Raban, J. (1974). *Soft City*. Picador, London.
- Radnóti S. (2004). Freud, a művelt polgár. *Thalassa*, 1(15), 52-59.
- Rácz J., Pintér N. J. és Kassai Sz. (2016). *Az interpretatív fenomenológiai analízis elmélete, módszertana és alkalmazási területei*. L'Harmattan, Budapest.
- Reason, P. , & Rowan, J. (1981). *Human inquiry: A sourcebook of new paradigm research*. John Wiley & Son, London.
- Regmi, K., Naidoo, J., & Pilkington, P. (2010). Understanding the process of translation and transliteration in qualitative research. *International Journal of Qualitative Methods*, 9(1), 16-26. Letöltve: 2019. 04. 27-én: <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/IJQM/index>
- Retis, J. (2016). The Portrayal of Latin-American Immigrants in the Spanish Mainstream Media: Fear of Compassion? *The International Journal of Hispanic Media*, 9, 32-45. Letöltve: 2019. 04.24-én: [https://www.internationalhispanicmedia.org/wp-content/uploads/2016/11/IJHM\\_Vol9-Portrayal.pdf](https://www.internationalhispanicmedia.org/wp-content/uploads/2016/11/IJHM_Vol9-Portrayal.pdf)
- Riesman, D. (1986). *A magányos tömeg*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- Rodham, K.; Fox, F. & Doran, N. (2015). Exploring analytical trustworthiness and the process of reaching consensus in Interpretative Phenomenological Analysis: Lost in Transcription. *International Journal of Social Research Methodology*, 18(1), 59-71.
- Rogler, L. H. (1999). Methodological sources of cultural insensitivity in mental health research. *American Psychologist*, 54, 434-444.
- Roque, J. Q. (2019). *Los nuevos murales de la CDMX que purifican el aire*. Letöltve: 2019. 04. 24-én: <https://www.chilango.com/vida/absolut-street-trees/>
- Sabini, M. (2008). Encountering the Primordial Self. *Culture & Psyche*, 4(2), 34-69.

- Sabini, M. (szerk.). (2002). *The Earth has a Soul: C. G. Jung on Nature, Technology & Modern Life*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Samuels, A. (1986). *Jung and the Post-Jungians*. Routledge, London.
- Santos, H.P.O., Black, A.M., & Sandelowski, M. (2015). Timing of translation in cross-language qualitative research. *Qualitative Health Research*, 25(1), 134-144. Letöltve: 2019. 04. 27-én: doi: 10.1177/1049732314549603
- Sawyer, L., Regev, H., Proctor, S., Nelson, M., Messias, D., Barnes, D., et al. (1995). Matching versus cultural competence in research: Methodological considerations. *Research in Nursing & Health*, 18, 557–567.
- Scandiucci, G. (2015). The soul and pathologizing in the (multipli)city of São Paulo. In Huskinson, L. & Stein, M. (szerk.), *Analytical Psychology in the Changing World: The Search for Self, Identity and Community*. (pp.53-72). New York: Routledge.
- Scandiucci, G. (2014). *Um muro para a alma: a cidade de São Paulo e suas pizações à luz da psicologia arquetípica. Tese de Doutorado*. Letöltve: 2019. 10. 20-án: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-09102014-153431/publico/scandiucci\\_corrigida.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-09102014-153431/publico/scandiucci_corrigida.pdf)
- Schacter, R. (2016). *Street Art is a Period. Or the Emergence of Intermural Art*. Letöltve: 2019. 04.24-én: <https://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/>
- Schorr, B. (2018). No Tags. No Masterpieces. Graffiti as a catalyst of individual creativity. *Graffiti, Street Art and Urban Creativity Scientific Journal. Changing times: Tactics*, 4(1), 122-127.
- Schuster, M. (2005). *Művészetlélektan*. Panem Kiadó, Budapest.
- Seidman, I. (2002). *Az interjú mint kvalitatív kutatási módszer*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.
- Seligmann, K. (1997). *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*. Kairosz, Győr.
- Serra, R. (1990). „Tilted Arc” Destroyed. *Nova Law Review* (14)2, 385-406. Letöltve: 2019. 10. 20-án: <https://nsuworks.nova.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2223&context=nlr/>
- Shinebourne, P. & Smith, J. A. (2011). Images of addiction and recovery: An interpretative phenomenological analysis of the experience of addiction and recovery as expressed in visual images. *Drugs: education, prevention and policy*. 18(5), 313-322.
- Smith, J. A. (2011). Evaluating the contribution of Interpretative Phenomenological Analysis. *Health Psychology Review*, 5(1), 9-27.
- Smith, J. A.; Flowers, P. & Larkin, M. (2009). *Interpretative Phenomenological Analysis: Theory, Method and Research*. Sage, London.

- Smith, J. A. & Osborn, M. (2007). Interpretative phenomenological analysis. In Smith, J. A. (szerk.), *Qualitative Psychology*. (pp. 53-79). London: SAGE.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real- and- Imagined Places*. Oxford, Blackwell.
- Stahl, J. (2016). Some Defining Aspects in Graffiti, Street Art, and Urban Art. In Blanché, U. & Hoppe, I. (szerk.), *Urban Art: Creating the Urban with Art*. (pp. 19-29). Berlin: Günter Rombold Privatstiftung.
- Staples, L. H. (2008). *Guilt with a Twist: The Promethean Way*. Fisher King Press, Wyoming.
- Stahl, J. (2016). Some Deifining Aspects in Graffiti, Street Art and Urban Art. In Blanché, U. & Hoppe, I. (szerk.), *Urban Art: Creating the Urban with Art*. (pp. 19-28). Berlin: Günter Rombold Privatstiftung.
- Szakács E. (2016). Bevezető. In uő (szerk.), *PST (Public – Street – Tactical) Sugár János public art tevékenysége*. (pp. 12-19). Budapest: tranzit.hu
- Szilágyi O. (2011). Mi a neved? Identitáskeresés a kolozsvári graffitikultúrában. *Korunk*, 22(2), 3-7.
- Szokolszky Á. (2004). *Kutatómunka a pszichológiában*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Tatai, E. (2005). *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest.
- Taylor, I. A. (1973). Az alkotó folyamat természete. In Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. (pp. 230-248). Budapest: Gondolat.
- Taylor, M., Pooley, J. A. & Carragher, G. (2016). The psychology behind graffiti involvement. In Ross, J. I., & Ferrell, J. (szerk.), *Routledge handbook of graffiti and street art*. Milton Park, Oxon: Routledge.
- Torop, P. (2002). Translation as translating as culture. *Sign System Studies*, 30(2), 593–605.
- Tribble, R. (2016). From Urban Intervention to Urban Practice: An Alternative Way of Urban Neighbourhood Development. In Blanché, U. & Hoppe, I. (szerk.), *Urban Art: Creating the Urban with Art*. (pp. 155-164). Berlin: Günter Rombold Privatstiftung.
- Trosclair, G. (é.n.) *The role of community in individuation*. Letöltve: 2019. 04. 24-én: <https://nyaap.org/the-role-of-community-in-individuation/>
- Valjakka, M. (2016). Beyond Artification: De/reconstructing conceptual frameworks and hierarchies of artistic and creative practices in urban public space. In Blanché, U. & Hoppe, I. (szerk.), *Urban Art: Creating the Urban with Art*. (pp. 37-47). Berlin: Günter Rombold Privatstiftung.
- Versteeg, C. (2018). Előszó. In Mattanza, A. (szerk.), *Street Art. Híres művészek beszélnek vízióikról*. (pp. 16-22). Budapest: Gabó Kiadó.

Végh, J. (1997). *Művészeti Szótár*. Corvina, Budapest.

Vincent, A. E. (2012). *The King of Street Art: Jorge Rodríguez – Gerada*. Letöltve: 2019. 04. 24-én: [https://www.huffingtonpost.co.uk/2012/07/02/jorge-rodriguez-gerada-culture-jamming\\_n\\_1643408.html](https://www.huffingtonpost.co.uk/2012/07/02/jorge-rodriguez-gerada-culture-jamming_n_1643408.html)

von Franz, M. - L. (1995). *Alquimia: Introducción al Simbolismo*. Inner City Books, Barcelona.

von Franz, M. - L. (1993). Az individuáció folyamata. In von Franz, M-L; Henderson, J. L.; Jacobi, J; Jaffé, A. (szerk.), *Az ember és szimbólumai*. (pp. 157-229). Budapest: Göncöl Kiadó.

Waclawek, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. Thames & Hudson, London.

Waclawek, A. (é.n.). Interplay: Um Conto de Reciprocidade Social. Letöltve: 2019. 04. 24-én: <https://www.alexandreorion.com/annawaclawek>

## **Dokumentumfilmek**

Gordo Hostau, A. (Producer) & López Lacalle, G. (Director). (2014). *Barcelona Rise and Fall*. Barcelona: Goho Estudio.

Donlon, J. (Film Editor), Muratori, S.V. (Producer), & Knauer, K. (Co-Producer). (2013). *Las calles hablan*. Letöltve: 2019. 04. 27-én: <https://artislited.wordpress.com/2014/09/17/las-calles-hablan-katrine-knauer-2012-full-documentary/>

## **Internetes hivatkozások**

mediavelist.net (2015). *Discovering Medieval Graffiti: An Interview with Matthew Champion*. Letöltve: 2019. 04. 27-én: <http://www.medievalists.net/2015/07/discovering-medieval-graffiti-an-interview-with-matthew-champion/>

Global Street Art (2016). *J. Rodriguez Gerada talks with Global Street Art*. Letöltve: 2019. 04. 27-én: <https://www.youtube.com/watch?v=RubXhM3uku8>

## **Interjúk**

### **IPA kutatásban felhasznált interjúk:**

Gola, Pezkhamino, Bronik, Francisco, Kram, Aleix

### **További felhasznált interjúk:**

**Barcelona:** Mina, Zosen, Sebastien, Simon

**Santiago de Querétaro (Mexikó):** Sermob, Luis

## 8 TÁBLÁZATOK, ÁBRÁK ÉS KÉPEK LISTÁJA

### TÁBLÁZATOK LISTÁJA

1. A vizsgálati személyek pszichoszociális jellemzői
2. Archaikus szimbólumok

### ÁBRÁK LISTÁJA

1. Schorr (2018): Serdülők graffitivel kapcsolatos motivációja és lehetőségei
2. 1N 1 → OUT 1

### KÉPEK LISTÁJA

1. Juliana Santacruz Herrera. Yarn bombing.  
Forrás: <https://www.designboom.com/art/juliana-santacruz-herrera-decorative-potholes/>  
Elérés: 2019.10.21
2. Jan Vormann. Dispatchwork.  
Forrás: <https://www.janvormann.com/testbild/dispatchwork/>  
Elérés: 2019.10.21
3. Robert Smithson: Spiral Jetty.  
Forrás: [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/land\\_art-5854](https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/land_art-5854)  
Elérés: 2019.10.21
4. Nadalian: Hidden treasures.  
Forrás: <http://www.riverart.net/treasures/index.htm>  
Elérés: 2019.10.21
5. Eko: Don't copy me. (Manco 2004, 123.o.)



6. Orion: Ossario.  
Forrás: alexandreorion.com  
Elérés: 2019.10.21
  
7. Boa Mistura: Soy porque somos.  
Forrás: Roque, J. Q. (2019). Los nuevos murales de la CDMX que purifican el aire. <https://www.chilango.com/vida/absolut-street-trees/>  
Elérés: 2019.10.21
  
8. Gola.  
Forrás: <http://www.golahundun.com/project/risveglio/>  
Elérés: 2019.10.21
  
9. Bronik.  
Forrás: [http://picpanzee.com/media/2140016357554083183\\_5399813656](http://picpanzee.com/media/2140016357554083183_5399813656)  
Elérés: 2019.10.21
  
10. Francisco de Pajaro: Indian Joe.  
Forrás: <https://miromuros.com/2015/08/11/francisco-de-pajaro-indian-joe/>  
Elérés: 2019.10.21
  
11. Kram.  
Forrás: <http://www.kram.es/category/graffiti/>  
Elérés: 2019.10.21
  
12. Gola.  
Forrás: <http://www.golahundun.com/project/yggdrasil-cromlech/>  
Elérés: 2019.10.21
  
13. Aleix. (Gordo Hostau, 2015)

14. Francisco. (de Pájaro, 2015, 130-131.o.)
  
15. Pezkhmino: Urban Sky Totem.  
Forrás: <https://www.saatchiart.com/pezkhmino>  
Elérés: 2019.10.21
  
16. Bronik.  
Forrás: <https://www.instagram.com/bronikart/?hl=hu>  
Elérés: 2019.10.21
  
17. Kram.  
Forrás: <http://www.kram.es/category/graffiti/>  
Elérés: 2019.10.21
  
18. Aleix.  
Forrás: <http://www.aleixgoho.com/en/>  
Elérés: 2019.10.21

## 9 MELLÉKLETEK

### Melléklet I.

Dear ...,

The reason I am contacting you is that we are undertaking a research on the psychology of Street Art creation process within a PhD research at the University of Pécs (Hungary). For the research I am interviewing Street Artists from Barcelona. I would like to ask you if you participated in the investigation, which would mean a personal interview on Street Art (questions will treat areas like characteristics of your art, street art experiences and creation process, passers-by reactions, gallery work). The interview is going to be processed and results will be published in a dissertation with your artist name indicated. Please, if you agree to have the interview with the conditions mentioned above, let me know, so that we could arrange an appointment!

I look forward to getting your answer!

Best regards,

*Hilda Takács  
PhD student  
Personality and Health Psychology Department  
University of Pécs, HU*

Kedves....,

Megkeresésem oka, hogy kutatást végzünk a Street Art alkotáslélektanáról a Pécsi Tudományegyetem Doktori Iskolájában (Magyarországon). A kutatáshoz interjúkat készítünk barcelonai street art művészekkel. Ezúton szeretném megérdeklődni, részt venne-e a vizsgálatban, ami egy személyes interjút jelentene (a kérdések olyan területeket érintenének, mint művészi jellegzetességek, street art tapasztalatok és alkotófolyamat, befogadói reakciók, galéria munkák). Az interjúk feldolgozásra kerülnek, majd doktori disszertációban kerülnének publikálásra művésznevet feltüntetve. Kérem, amennyiben beleegyezik a részvételbe a fenti feltételekkel, jelezze együttműködését, hogy időpontot tudjunk egyeztetni!

Várom mielőbbi válaszát!

Üdvözlettel,

Takács Hilda

*PhD hallgató*

*Személyiség – és Egészségpszichológia Tanszék*

*Pécsi Tudományegyetem*

## **Melléklet II.**

### THE PSYCHOLOGY OF STREET ART CREATION PROCESS – INTERVIEW A STREET ART ALKOTÁSLÉLEKTANA - INTERJÚ

#### I. Demographic information

Artist name:

Age:

Sex:

Nationality:

Profession:

Education:

#### I. Demográfiai adatok

Művésznév:

Kor:

Nem:

Nemzetiség:

Hivatás:

Iskolai végzettség:

#### II. Questions (of the semi-structural interview)

*Main topics:*

- a) Artist characteristics (main directions, symbols, motifs, etc.)*
- b) Street Art experience (motivation, beginnings)*
- c) Street Art creation process (creation, techniques)*
- d) Reception (reactions, feedbacks)*

e) *Gallery work*

1. How would you describe your art?
2. Are there any messages that you would like to convey with your works?
3. Are there any symbols, motifs in your works?
4. What inspires you to do street art?
5. When/what was your first street art experience?
6. How do you create a new piece of street art?
7. What technique/s do you use? What do you like in it/them?
8. Who do you think you reach with your works?
9. How do you think passers-by react to your works?
10. Do you work with galleries?

III. A félig-strukturált interjú vázlata

*Fő témakörök:*

1. *Művészi jellegzetességek (főbb irányvonalak, szimbólumok, motívumok, stb.)*
2. *Tapasztalatok a Street Art területén (motiváció, kezdetek)*
3. *Street Art alkotófolyamat (alkotás menete, technikák)*
4. *Befogadás (reakciók, visszajelzések)*
5. *Galéria - tapasztalat*

1. Hogyan jellemezné művészetét?
2. Van-e olyan üzenet, amelyet műveivel szeretne közvetíteni?
3. Vannak-e szimbólumok/motívumok műveiben?
4. Mi inspirálja arra, hogy street arttal foglalkozzon?
5. Mikor/Mi volt első street art élménye?
6. Hogyan jellemezné street art alkotásának folyamatát?
7. Milyen technikákat használ? Mit szeret és mit nem szeret bennük?
8. Mit gondol, kiket ér el műveivel?
9. Mit gondol, hogyan reagálnak a járókelők munkáira?
10. Dolgozik együtt gallériákkal?

### **Melléklet III.**

#### **Dear Participant!**

*The interview has been designed as part of a PhD research on Street Art at the Psychology Doctoral School of Pécs (Hungary). With answering the questions you are helping to analyse the Street Art creation process from a depth psychological perspective. Accepting the participation in the research you enable the researcher to use the interview - labelled with your artist name - for further analysis as well as publication.*

*Should you have any questions, feel free to contact me at [takacsh8@gmail.com](mailto:takacsh8@gmail.com)*

*Thank you for your kind help!*

*Hilda Takács  
PhD student  
Personality and Health Psychology Department  
University of Pécs, HU*

*Tisztelt Résztvevő!*

*Jelen interjú egy street arttal kapcsolatos kutatás részeként került összeállításra a Pécsi Pszichológia Doktori Iskolában (Magyarországon). A kérdések megválaszolásával hozzásegít a street art alkotófolyamat mélylélektani aspektusának elemzéséhez. A részvétel elfogadásával hozzájárul ahhoz, hogy az Önnel készített interjút művésznevével ellátva feldolgozzuk, a kutatás eredményeit pedig publikáljuk.*

*Amennyiben kérdése merül fel, kérem keressen az alábbi e-mail címen:  
[takacsh8@gmail.com](mailto:takacsh8@gmail.com)*

*Köszönjük szíves együttműködését!*



*Takács Hilda*

*PhD hallgató*

*Személyiség – és Egészségpszichológia Tanszék*

*Pécsi Tudományegyetem, Magyarország*

## **Melléklet IV.**

### ENTREVISTA – STREET ART

Nombre del artista:

Edad:

Género:

Nacionalidad:

Nivel educativo:

Profesión:

1. ¿Cómo describiría su arte?
2. ¿Intenta transmitir algún mensaje a través de sus obras?
3. ¿Hay símbolos en sus trabajos?
4. ¿Qué le inspira para hacer su arte cara al público?
5. ¿Cuándo y cual fue su primera experiencia con el arte?
6. ¿De que manera crea un nuevo trabajo?
7. ¿Qué técnicas utiliza? ¿Qué es lo que le gusta de ellas?
8. ¿A quién piensa que le puede llegar a transmitir algo con sus obras?
9. ¿Qué impresión cree que tienen los viandantes sobre su trabajo?
10. ¿Tiene obras en galerías de arte?

## Melléklet V.

Főtémák	Kibontakozó témák	Interjú részletek
<p><b>I. főtéma: Az alkotók témái</b></p>	<p><i>I.1. Kapcsolat a természettel</i></p>	<p>„Művészetem... a természethez kapcsolódik” (Gola)</p> <p>„Szeretnék tenni valamit az emberi- és állatfaj kapcsolatáért”</p> <p>(Gola)</p> <p>„Engem azok az emberek érdekelnek, akik közelebbi kapcsolatban álltak a természettel” (Francisco)</p> <p>„Szeretek játszani az állatkarakterek jelentésével” (Kram)</p>
	<p><i>I.2. Kapcsolat a kultúrával: „insider” és „outsider” perspektíva</i></p>	<p><u>„Insider” perspektíva:</u></p> <p>„a tipikus afrikai maszkformákat használtam” (Kram)</p> <p>„használok ezért néhány kanjít a rajzaimban” (Aleix)</p> <p>„Gyakran festek meg őslakosokkal kapcsolatos témákat” (Francisco)</p> <p><u>„Outsider” perspektíva:</u></p> <p>„A kín, a politikai üldözés... ezek problémáim voltak a múltban” (Pezkhamino)</p>

		<p>„Nagyon szeretem ezeket [a motívumokat], a gyökereimre emlékeztetnek” (Bronik)</p> <p>„Ma már mindenki mindenhol származik” (Gola)</p>
	<p><i>I.3. Kapcsolat az archaikus szimbólumokkal</i></p>	<p>„a pogány kultúra szimbólumait dolgozom fel” (Gola)</p> <p>„spirál, uroborosz, kígyó” (Gola)</p> <p>„totem” „prehisztorikus állatokat” „kígyót, sárkányt, halat, pumát” (Pezkhamino)</p> <p>„négy szemet festek” (Bronik)</p> <p>„uroborosz” (Kram)</p>

<b>Főtémák</b>	<b>Kibontakozó témák</b>	<b>Interjú részletek</b>
<p><b>II. főtéma: Az alkotás helye</b></p>	<p><i>II. 1. A hely felfedezése</i></p>	<p>„elhagyott [hely]” (Gola, Bronik, Kram)</p> <p>„felfedezés” (Gola, Bronik, Pezkhaino)</p> <p>„visszavétel”, „megszállás” (Gola)</p>
	<p><i>II.2. Kapcsolat a hellyel</i></p>	<p>„sétálva az utcán a kortárs időkből veszel magadhoz valamit.” (Pezkhaino)</p> <p>„második bőr” (Pezkhaino)</p> <p>„Az utcán sérülékenyebb vagy, de ha megvan a megfelelő attitűdöd...” (Bronik)</p>

		<p>„Megtaláltam ott a biztonságom” (Francisco)</p> <p>„amikor lefestesz egy koszos falat, a hely életre kel újra”(Kram)</p>
--	--	---

<b>Főtémák</b>	<b>Kibontakozó témák</b>	<b>Interjú részletek</b>
<b>III. főtéma: Az alkotás folyamata</b>	<i>III.1. „Saját nyelvezet” kialakítása</i>	<p>„Megvan már a saját nyelvezetem...” (Gola)</p> <p>„Minden évben találhatsz változást abban, amit festek” (Gola)</p> <p>„saját nyelvezet” (Bronik)</p> <p>„mindig van valami komplex a homlokokon” (Aleix)</p>
	<i>III.2. Spontaneitás és kidolgozottság</i>	<p>„improvizálok.” (Bronik)</p> <p>„Sosem tudhatod, ez változó.” (Kram)</p> <p>„Az inspiráció akkor jön, amikor meglátom a szemetet.” (Francisco)</p> <p>„Nincs időm arra, hogy technikailag jól dolgozzak” (Francisco)</p>

<b>Főtémák</b>	<b>Kibontakozó témák</b>	<b>Interjú részletek</b>
<b>IV. főtéma: A művész és a járókelők</b>	<i>IV.1. Dialógus a járókelőkkel</i>	<p>„párbeszédet generál” (Gola)</p> <p>„egy módja annak, hogy... gondolkodjunk” (Gola)</p> <p>„kommunikáció az utcán” (Francisco)</p> <p>„lehetővé teszi, hogy elmagyarázzak valamit az embereknek” (Bronik)</p> <p>„Sok emberrel beszéltem” (Bronik)</p>
	<i>IV.2. „Ajándék” a járókelőknek</i>	<p>„ajándékba” (Pezkhamino)</p> <p>„egyfajta segítség az ottani embereknek (Bronik)</p> <p>„érzéseket adok én is a városnak” (Bronik)</p>
	<i>IV.3. Játék és nyitottság a járókelőkkel való kapcsolatban</i>	<p>„játszanunk kell az emberekkel” (Gola)</p> <p>„fenn kell tartanunk a gyermeki kíváncsiságot” (Gola)</p> <p>„Amikor az emberek felfedeznek valamit, azt hiszem az fantasztikus” (Pezkhamino)</p>

<b>Főtémák</b>	<b>Kibontakozó témák</b>	<b>Interjú részletek</b>
<b>V. főtéma: A művész és az autoritás</b>	<i>V.1. Szabad alkotómunka és jogszabályok</i>	<p>„kimegyek nappal és úgy mozgok, mintha ez teljesen természetes lenne” (Pezkhamino)</p>

		<p>„Itt nagy az elnyomás a rendőrök által” (Francisco)</p> <p>„Ha szeretnél teljesen szabadon festeni, ki kell menned a városon kívülre” (Kram)</p>
	V.2. Dialógus az autoritással	<p>„Sok párbeszédet lefolytattam a rendőrökkel az évek során... És végül ismerem a rendőröket... Azt gondolom, ha van mód a megbeszélésre, lehet valamit tenni.” (Pezkhamino)</p>

Főtémák	Kibontakozó témák	Interjú részletek
<b>VI. főtéma: Reakciók</b>	VI. 1. „A munkád mindig összeköttetésben van”	<p>„érdeklődni kezdenek a személyed iránt...a munkád mindig összeköttetésben van” (Bronik)</p> <p>„Néha rossz kritikákat kapsz” (Bronik)</p> <p>„negatív kritikát” (Francisco)</p> <p>„Ez nem az a fajta művészet, ami tetszik mindenkinek”(Kram)</p> <p>„Az emberek értékelik, hogy az idődet és energiádat használod” (Aleix)</p>
	VI.2. Kulturális különbségek a visszajelzésben	<p>„...a közönség, hogy hogyan reagálnak, hogyan beszélnek hozzád, hogyan közelítenek meg, ebben van különbség...” (Gola)</p>

		<p>„A szervezőknek ezért el kellett mondania nekik, hogy ez nem az afrikai kígyó, a görög mitológia különbözik” (Aleix)</p> <p>„Minden országnak megvan a maga viselkedési módja, de egy globalizált világban élünk” (Kram)</p>
--	--	---

<b>Főtémák</b>	<b>Kibontakozó témák</b>	<b>Interjú részletek</b>
<b>VII. Alkotómunka az intézményesült művészetén kívül</b>	<i>VII.1. A kezdetek</i>	<p>„Az unokatestvérem elkezdett hip hopot hallgatni és graffitizett és ő avatott be engem” (Gola)</p> <p>„És akkor idejöttem...a street art kultúrája nagyon tetszett, erőteljes volt.” (Gola)</p> <p>„Egy verset írtam az egyik házunk melletti épületre.” (Pezkhamino)</p> <p>„És megmutattam neki a rajzaimat és azt mondta: 'Wow, ez nagyon jó, festhetnék egyszer...' (Bronik)</p> <p>„És végül egyikük rávett, hogy fessek” (Aleix)</p> <p>„Azt mondta, van egy bútora otthon és kivihetné, hogy arra fessek... Azt mondtam 'oké'... És amikor elhagytam a házát, elkezdtem gondolkodni... amikor megláttam a szemetet az utcán, az egy szenzáció volt” (Francisco)</p>
		<p>„Azt gondolom ez [önálló projekt] valami, ami bennünk van.” (Gola)</p> <p>„ha hagyod, hogy azt fessek, amit szeretnék...” (Bronik)</p>

	<i>VII.2. Saját projekt megvalósítása</i>	<p>„Csinálom a személyes dolgaim, tehát a személyes választásom abban, hogy mikor, hol és mit [festek]” (Kram)</p> <p>„Szeretném, ha lenne egy személyes projektem” (Aleix)</p>
	<i>VII.3. Alkotói kollaborációk</i>	<p>„Számomra nem szükséges, hogy egy crew-hoz tartozzak...kollaborálok néhány művésszel, de csak amikor erre kérnek, nem mindenkivel” (Francisco)</p> <p>„ismerek néhány embert itt, akikkel együtt szoktunk festeni. De egyébként egyedül festek” (Bronik)</p> <p>„Szeretnék olyan emberekkel együttműködni, akik aktivisták” (Gola)</p>

<b>Főtémák</b>	<b>Kibontakozó témák</b>	<b>Interjú részletek</b>
<b>VIII. Alkotómunka intézményi együttműködéssel</b>	<i>VIII. 1. „Személyes” megbízások</i>	<p>„Egy teknőst festettem” (Kram)</p> <p>„Amikor nincs időd arra, hogy felügyelj mindent, az egyetlen dolog, amit tehetsz, hogy teljes szabadságot adsz a művésznek” (Aleix)</p>



	<p><i>VIII.2. Galériát keresve</i></p>	<p>„Szeretnék... egy igazi kapcsolatot egy galériával” (Gola)</p> <p>„egy kissé elfelejtettem a galériázás. Be kellene mennem újra.” (Kram)</p> <p>„talán ha lesz elég nagyszámú főbb munkám, akkor lehet egy megfelelő galériám” (Aleix)</p>
	<p><i>VIII. 3. Galérián kívül és belül</i></p>	<p>„Nos, két személyiségem van. Az egyik az, amelyik az utcán fest, aki szemetet fest. Ez egyedi, ez az El Arte es Basura. És ez autentikus. A másik Francisco de P., aki festményeket fest, rajzol, galériáknak alkot.” (Francisco)</p>

## 10 KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Jelen dolgozat egy több éves keresési-kutatási folyamat eredménye, ami nem jöhetett volna létre mindazon segítség, támogatás nélkül, amit ebben az időszakban kaptam.

Elsőként témavezetőmnek, Prof. Dr. Kiss Enikő Csillának köszönöm, hogy a kezdetektől fogva bízott kutatómunkámban. Bátorítása és megerősítése átsegített a bizonytalannak tűnő időkben is, szakmai tanácsai új utakat nyitottak. Utazásaim támogatásával hozzásegített ahhoz, hogy egy itthon kevésbé tanulmányozott műfaj terén szerezzek autentikus tapasztalatokat – vállalva ennek kockázatait. Művészeti oldalról sokat köszönhetek Prof. Colin Fosternek, aki inspiratív kérdésekkel a téma további átgondolására készítetett, új szempontok, javaslatok felvetésével friss lendületet adott az írásnak.

Köszönöm barcelonai mentoromnak, Prof. Raimon Arolának, hogy segített eligazodni a szimbólumok és kortárs művészetek világában. Kurzusai, könyvei és a személyes beszélgetések ösztönzőleg hatottak. Nagy köszönet illeti itt a barcelonai street art művészeket, akikkel a találkozás felejthetetlen élmény marad: Gola, Kram, Pezkhaino, Bronik, Aleix, Francisco, Simon, Sebastien, Mina, Zosen, Zone, Penelope, SM 172. Köszönöm Pablo Perez Castillo (PsyD) – nak és családjának, hogy lehetővé tették, hogy Mexikóban is street art tapasztalatokat gyűjthessek, továbbá értékes kulturális tapasztalatokat szerezzek. Emellett köszönöm Luisnak és Sermobnak, hogy történeteikkel gazdagították ismereteim.

Köszönöm munkahelyeim, a PTE KK Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika és a Pécsváradi Család- és Gyermekejölési Központ asszisztálását, valamint kollégáim együttműködését dolgozatom megírásához.

Az IPA elemzésben segítségemre voltak építő meglátásaikkal Dr. Rác József és Dr. Kassai Szilvia - hálás vagyok útmutatásaikért. Köszönöm Dr. Teleki Szidalisz Ágnesnek a másodértékelésben végzett lelkiismeretes munkáját. Kiemelném még angol szakos és spanyol anyanyelvű barátaim segítségét az interjúk fordításában.

Köszönöm Nővérem és Ott Péter türelmességét a dolgozat formai megszerkesztésében, ami nélkül a tartalom nem állhatott volna egybe.

Végezetül köszönöm családomnak és barátaimnak, hogy mellettem álltak ezekben az években - jelenlétük és támogatásuk felbecsülhetetlen.