

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

ARCHAIKUS MOTÍVUMOK A STREET ARTBAN:

**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.”¹

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

Tartalom

I.	BEVEZETÉS	5
1.	A témaválasztás indoklása	5
2.	A kutatás előzményei	6
3.	Kontextus	7
4.	A disszertáció felépítése.....	9
II.	ELMÉLET.....	10
1	A kutatás elméleti háttere.....	10
1.1	A graffiti és street art története	10
1.2	A graffiti és street art története Barcelonában	15
1.3	Graffiti és street art: terminológiai megfontolások.....	17
1.4	A társadalmi párbeszéd modelljei.....	21
1.5	Posztmodern térkonceptiók.....	24
1.5.1	A street art mint művészeti intervenció a posztmodern térben	26
1.5.2	Dialogus a virtuális térben.....	28
1.6	Kortárs projektek bemutatása: a reklámrombolástól a természetépítésig.....	31
1.6.1	Reklámrombolás (Brandalism)	31
1.6.2	A street art és a branding találkozása	33
1.6.3	A természettel való kapcsolat ábrázolása a természetművészetben és a street artban	33
1.6.3.1	Természetművészet (Land art)	34
1.6.3.2	Természet és Street Art.....	37
1.7	Az alkotók motivációja.....	40
1.7.1	Motiváció serdülőkorban.....	40
1.7.2	Motiváció felnőttkorban	43
1.7.3	További motivációs megközelítések	45
1.8	Az alkotófolyamat analitikus pszichológiai interpretációja	46
1.8.1	Alkotófolyamat társadalmi kontextusban.....	47
1.8.2	Alkotófolyamat az „ősi” vonatkozásában	49
1.8.3	Az alkotófolyamat mint misztikus tapasztalat: alkímiai interpretáció	52
2	A kutatás módszertanának elméleti háttere: a kvalitatív stratégia és az IPA.....	54
2.1	A kvalitatív interjú.....	56
2.2	Kultúrközi kvalitatív kutatás	58

2.3	Az IPA a kvalitatív eljárások között.....	59
2.3.1	Az IPA elméleti háttere	60
2.3.2	Az Egyesült Királyságtól Magyarorszáig	64
2.4	IPA: a módszer	65
2.4.1	Az interjúk elemzésének technikája	66
2.4.2	A módszer validitása és reliabilitása	67
III.	KUTATÁS	68
1.	A kutatás előzményei	68
2.	A kutatás célja	69
3.	A kutatás kérdései	69
4.	Kutatási elrendezés.....	70
5.	Nyelvi kérdések.....	71
6.	A vizsgálatban résztvevő személyek.....	72
7.	Általános észrevételek az interjú felvétele közben	73
8.	Az interjúk feldolgozása	74
9.	Eredmények.....	75
10.	Az interjúelemzők értelmezései	101
IV.	MEGVITATÁS.....	105
1.	A kutatás eredményeinek megvitatása.....	105
2.	A street art mint misztikus tapasztalat: alkímiai párhuzamok	114
V.	KORLÁTOK ÉS KITEKINTÉS.....	116
VI.	FELHASZNÁLT IRODALOM.....	118
VII.	TÁBLÁZATOK LISTÁJA	126
VIII.	MELLÉKLETEK	127

I. BEVEZETÉS

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. Raimon Arola mentorálása alatt. Prof. Arola művészettörténész, főbb kutatási területe az alkímia, a szimbólumok és a művészetek. 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 készítettek, 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 ösztöndíj időszak 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.

2. A kutatás előzményei

A street art alkotáslélektana egy friss, lényegében alig kutatott terület. A kortárs művészeti folyamat lendületes térnyerésének vagyunk ma tanúi, melynek során e művészeti irányzat az intézményesült művészet, a reklámpar 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 Rácz és munkatársai (2016) használni. A módszert PhD dolgozatokhoz is ajánlják, ebben már vannak is hazai előzmények. A módszert azért választottuk, mert filozófiai háttere illeszkedett ahhoz a szemlélethez, mellyel e téma jobb megismerésére vállalkoztunk. Ennek bemutatása ezért külön részt formál a dolgozatban. A háttérret nyújtó pszichológiai szemléletet tekintve a jungi analitikus pszichológia megközelítésében íródott a munka, átfogja tehát a vizsgálatot egy mélylélektani keret.

3. Kontextus

„...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; idézi Sabini, 2002, 8. o.)

Kutatásunkban a street art kortárs megnyilvánulásait a posztmodern társadalmi jelenségek kontextusában vizsgáltuk. A 20. sz.-ban már egyre inkább elterjedt 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 például a *közösséghez való tartozás* vagy a *biztonságigény* (Düll, 2014). A város a problémákra affektív *városterápiát* (Jansson-Lagerkvist, 2009; idézi Düll, 2014) javasol, mely orvosolhatja a problémát. E jelenség háttértényezőit vizsgálva dolgozatunkban egy mélylélektani megközelítést alkalmaztunk.

A környezet és a betegség kapcsolatára a pszichoanalízis is reflektál. S. Freud (1856-1939) a 19. századi archeológiai ismeretekkel hoz párhuzamot, 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 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 föld alatti 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) az eltemetett emlékeket tekintve a kollektív tapasztalatokra helyezi a hangsúlyt. 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, boszorkányával 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 másinak, mindössze eltérő kiindulópontok és tapasztalati szerveződés alapján alakultak ki (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 a tudat módfelett megerősödött, s ezzel előrehaladt, azonban az irracionális elnyomásának rovására. A dolgok kauzális alakulása így magyarázatra lelt, fennmaradt viszont ötven százalék, mely a véletlen önkény műve, s racionális ítéletalkotással nem megérthető. A primitív emberek magyarázata fogódzókat nyújt e jelenségek jobb megértésére. 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 egy sorának és végzetes lehetett, ha elmulasztották a jelzéseket. Szabályozott, védett környezetben erre sokkal kevésbé van szükség. A primitív ember őserdeiben nem az ember irányított, hanem a természet (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 természeti gyökerektől való eltávolodás nemcsak az egyén lelki életére hatott, de 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.). von Franz (1993) kifejti, hogy a legtöbb esetben az, ami rendet teremt egy egyensúlyt veszített társadalomban, az egy új rend, melyben a régi elemek egy magasabb szinten térnek vissza (von Franz, 1993, 224.o.). A művészet e társadalmi rendteremtésben, avagy a korábban említett affektív városterápiában kiemelt szerepet játszik. Kutatásunkban a kontextust tekintve vizsgáljuk azt is, hogyan jelenik meg ez a régi - avagy Alternatív Rend (Bodó, 2004) a street art-on keresztül.

4. A disszertáció felépítése

Kutatásunk a fenti mélylélektani elgondolásokon alapul, melyek kontextust nyújtottak vizsgálódásunkhoz, ugyanakkor célunk magának a street art fenomenológiájának megismerése volt. Mindemiatt a jelenség bemutatásával - történeti ismertetésével és fogalmi lehorgonyzásával – indul a dolgozat, mely során eljutva a kortárs street art jelenségig, a művész és a befogadó, majd a művész és a tér kapcsolatának posztmodern elméleteit elemezzük. Ezután a street art pszichológiájának kutatási előzményeit tekintjük át, melyek döntően a street art alkotók motivációjára helyezik a hangsúlyt. Az ezt következő fejezetben az analitikus pszichológia művészfelfogását ismertetjük, mely során az alkotófolyamatot szélesebb társadalmi és kulturális kontextusba helyezve tárgyaljuk. A street art mélylélektani aspektusból történő elemzésére tudomásunk szerint jelenleg nem áll rendelkezésre kutatás. Vizsgálatunk így újnak tekinthető a témában.

Kutatásunk módszertana, az interpretatív fenomenológiai analízis (IPA) is viszonylag új eljárás hazánkban a kvalitatív kutatások területén. Mindemiatt történetével és filozófia háttérének bemutatásával külön elméleti rész foglalkozik (2. fejezet). Ezt azért is fontosnak tartottuk, mert az elemzés szemléletét alapjában határozta meg az a viszonyulás, mely az IPA szerint a fenomének pontosabb megismeréséhez vezethet.

A dolgozat harmadik része a kutatás bemutatása, melyet 2016-ban végeztünk Barcelonában. A vizsgálat ismertetését az IPA protokollban javasolt elrendezés szerint végeztük. 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 interjú anyagát is beemeljük a felmerülő témák kapcsán. Végül a Korlátok és kitekintés részben közöljük vizsgálatunk tanulságait.

Dolgozatunk 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. Kutatásunk 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.).

II. ELMÉLET

1 A kutatás elméleti háttere

1.1 A graffiti és street art története

A graffiti és street art bár társadalmunk modern jelenségei, gyökerei az archaikus időkig nyúlnak vissza. A legkorábbi időkből fennmaradt írások, képek és szimbólumok archeológusok, történészek és művészettörténészek munkájának köszönhetően kerültek rekonstruálásra. Az alkotások megőrzése, a művészeti forma efemer természetéből adódóan a kezdetektől fogva problematikus volt – ez a historikus szemlélet számára hiány. A fatörzsrre vésett graffiti például csak rövid ideig maradhatott fenn – rendelkezésre állnak ókori szövegek, melyek említést tesznek erről (Kruschwitz, 2010; idézi Baird és Taylor, 2016). A rövid élettartamú alkotások mellett viszont olyan graffitik is ismeretesek, melyek évtizedekig megtekinthetőek voltak (Baird és Taylor, 2016).

Az emberiség története során az emberben mindig jelen volt a vágy, hogy jelet hagyjon maga után. Az első vonalak, melyeket az ősember ujjával húzott a barlangok agyagos falába, az archeológiai kutatások szerint tárgy nélküli firkák voltak. A párhuzamosan haladó vonalszalagok neve ún. „makaróni” volt, melyek a kisgyermek első rajzaival hasonlatosak. Obermaier felfedezése szerint az ősember első tárgyatlan firkái a barlangi medve kaparásait utánozták le, tehát egyfajta karmolás nyomoknak feleltethetők meg. Ezeket először kézzel, majd hegyes eszközökkel vájták, gyakran a barlangi medve mancsainak nyomai mellé (László, 1968).

A paleolitikum barlangrajzainak felfedezése új lendületet adott a korai időkből származó vésetek, karcolatok, festmények interpretációjának. A barlangrajzok egyik legkiemelkedőbb példái a Lascaux-barlangban találhatóak, melyek keletkezése megközelítőleg 15-17 ezer évvel

ezelőttre tehető. Az Észak-Spanyolországban elhelyezkedő Altamira-barlangban felfedezett barlangrajzok szintén körülbelül erre az időszakra datálhatók. A barlangrendszerben többnyire állatok és geometriai alakzatok ismerhetők fel (Tarján, é.n.).

A festmények tematikáját tekintve tudható, hogy bölényt, szarvast, lovat, mamutot ábrázoltak fejlett térábrázolással (pontos megfigyeléseket tettek). Az archeológusok szerint a vésetek és festmények a vadászatban, a törzsi varázslók szertartásaiban játszhattak kivételes szerepet (Tarján, é.n.). Reinach francia archeológus úgy gondolta, hogy a barlangok állatábrázolásai totemösök képmásai lehettek. Ezen elmélet aztán számos cáfolattal találta szembe magát. Minthogy a felfestett állatok húsa gyakran napi étlemnek számított, így kétségbe vonható, hogy az ábrázolt állatok totemösöket jelenítenének meg. Emellett a barlangokban számos állat képe megjelenhetett egymás mellett, anélkül, hogy egy állat kitüntetett szerepet kapott volna, ahogy ez a totemhitben jellemző. Nougier felvetette, hogy a totemösöket nem volt szabad felrajzolni, ezt azonban a kutatások nem igazolják (László, 1968).

Egy másik megközelítés szerint az állatábrázolások célja a vadászmágia volt. A pigmeusok vadászmágiájából ismeretes, hogy vadászat előtt szertartással kiegészítve rajzot készítettek, melyen az állatot elejtik. E rituáléval szándékozták garantálni a vadászat sikerességét. Miután sikerült megölni az állatot, vérével megöntözték a képet. A kép ábrázolta tehát először a kívánt eseményt, majd jelezte a mágia beteljesülését. Ez az ősi hitrendszer abból a korból származik, amikor a vágyott kép és a valóság még nem vált el élesen egymástól (László, 1968). Jaffé (1993) „analógiás mágiának” nevezi e jelenséget, melynek lényege az abban való hiedelem, hogy ami a képpel történik, az később valósággá válik.

A barlangok gazdag képvilága elsősorban az állatok és a termékenység köré szerveződtek. A mágia nem az egyén, hanem egy egész közösség vágyát célozta meg. Sokszor egy egész közösség összefogott a „varázslat” érdekében: táncokkal kötött szertartásokkal, imádkozással kísérték az alkotás folyamatát. Előfordult, hogy ember-állat keveréklényeket ábrázoltak, melyeknek gyökerei feltehetően a mitológiában keresendők. Ami a festmények színhelyeit illeti, gyakran a barlangok mélyére, elrejtett helyekre kerültek a képek, vésetek. Olykor viszont közel a bejárathoz, könnyen hozzáférhető helyeken jelentek meg. Ezek a helyek egyfajta szentélyként szolgáltak valószínűleg több nemzetség számára. Számos alkotás került egymás mellé, melyek egy gondolatkörhöz tartoztak, ugyanakkor egymásra festett képek is előfordultak (egyes állatokra rendre meghatározott állatok kerültek). Azon barlangokban, ahol szertartásokat végeztek, nem laktak, mivel ezek ünnepi jelleggel bírtak (László, 1968). Kühn német művészettörténész leírta, hogy a barlangoknak sokáig egyáltalán nem mertek a közelébe menni:

„egyfajta vallásos tisztelet, esetleg a sziklák és festmények környékén kóborló szellemek tartották őket távol a helytől.” (Jaffé, 1993, 234.o.) Jellemzően beavatási szertartások színhelye is volt a barlang (László, 1968).

A jégkorvégi vadászatot követően a földműves társadalmak nehezen kiszámítható természeti erőknek voltak kitéve, s az ezek feletti kontroll vágya megjelenik a művészetben is. A direkt ábrázolás egyre inkább jelképpé válik, mely az ismeretlen jobb megismerését is szolgálta. Az állat helyett az ember lett az alkotások tárgya. Míg a barlangrajzok megközelítették az életnagyságszerű méretet, aztán a kisebb méretek domináltak – sokszor hosszú képszalagokká összeállva (pl. vadászat jelenetei). A kelet-spanyol sziklarajzok harcokat és egyszerű életképeket egyaránt megjelenítettek. Felmerülnek az állatmaszkot viselő alakok is ezen ábrázolásokban, ami a mágiában való hit továbbélésére utal (László, 1968).

A geometriai ábrázolással kapcsolatban elterjedt a nézet, hogy nem pusztán véletlenszerű vonalakat véstek vagy festettek, hanem az égbolt csillagállásait próbálták megjeleníteni, annak jobb megértése érdekében (Tarján, é.n.). Láthatóan a tájékozódás és nagyobb fokú megértés volt a cél a túlélés érdekében.

A korai emlékek között fontos szerepet játszanak a Pompeiiben és Hercunaleumban (Olaszország), Dura-Európoszban (Szíria), Aphrodisziaszban, Izmirben és Epheszoszban (Törökország) feltárássra került vésetek, rajzok és festmények. A helyszínt tekintve kül- és beltéren, magán- és közterületeken a legkülönbözőbb helyeken fordultak elő alkotások (oszlopok, falak, edények, plafonok, padlók, stb.). Eszközhasználatban is már a kezdetektől fogva jellemző volt a diverzitás: festékkel, vésővel, krétával, tintával dolgoztak az alkotók. Tartalmilag szintén igen sokféle alkotással találkozhatunk: irodalmi művek, politikai üzenetek, sportesemények, erotikus tartalmú üzenetek, nevek, emberek/állatok/tárgyak/absztrakciók képei egyaránt megjelentek (Baird és Taylor, 2011). Lewisohn (2008) kiemeli, hogy gyakran az autoritással való szembehelyezkedés vált témává, s a legkülönfélébb hatalommal kapcsolatos érzelmek váltak kifejezhetővé e formában.

A középkorban a graffiti elsősorban templomok kültéri és belső falán volt megtalálható. Champion (2015) leírása szerint a középkori emberek feliratai rituális védelmet nyújtottak, az ördög távoltartását célozták meg. Ezek az ún. „boszorkány jelek”, melyek a talált feliratok egyharmadát képezték, kőbe vésett imák voltak, melyekkel alkotójuk az isteni védelmet kísérte megerősíteni. A spirituális – vallási – tartalmú véseteken túl rekonstruáltak mezőgazdasággal kapcsolatos rajzokat, s olyan ábrákat is, melyek hatalommal kapcsolatos

félelmekről, a hatalom megszerzésének reményéről árulkodtak. Emellett szörnyek, sárkányok és démonok is nagy számban helyet kaptak a falakon. Az angol templomfalak feliratainak kutatása közben egy további érdekes jelenségre figyeltek fel. A kutatók hajórajzokra leltek, melyek a templomnak rendre ugyanazon helyén voltak megtalálhatók. Champion (2015) szerint ezek feltehetően imaként szolgáltak az elhajózott szeretett személyekért (mediavelist. net, 2015).

A reneszánsz korából szintén rendelkezésünkre áll graffiti. Fumerton és Hunt (1999) *Renaissance Culture and Everyday* c. könyvében kiemelik, hogy e korban is a templom graffitik bírnak nagy prevalenciával. Jones-Baker egy taxonómiát hozott létre annak leírására milyen tipikus témák jelentek meg bizonyos helyeken: óriások és szélmalomok a tornyokon, csónakok a pillérek alsó részén, papok nevei és dátumok az ajtófélfán, papi személyek portréi a tárolókon. De a templomfal egy része is feljegyzéseknek volt szentelve, melyeket aztán vízzel mostak le vagy lemeszelték. Megjelentek emellett politikai események, kommentek, mottók is a templomfalakon (idézi Fumerton és Hunt, 1999).

A graffiti történetét tekintve kiemelendő korszak ezután a 19. század vége. Ekkor a graffiti alkotóinak tulajdonított munkásosztály és a kulturális termelést irányító elitréteg szembeszállása kísérte a jelenséget. Ebben az időszakban felerősödött a magasabb és az alacsonyabb státuszúak közötti különbség. A romantika idejében még „tisztá kreatív aktusnak” tekintették a graffitit, a viktoriánus kor viszont háttérbe helyezte az utcai művészetet (Gleaton, 2012). Egy ezt követő mérföldkő a graffiti történetében az 1904-ben megjelent első mosdóban elhelyezett graffitikről (latrinalia) szóló magazin, az *Antropophyteia*. Néhány évtizeddel később a második világháború idejéről regisztrálható fokozott előfordulása a graffitizésnek, ahol egyrészt propaganda eszközként használták a műfaj adta lehetőségeket, másrészt az ellenállás egyik közkezdvelt kifejezési formája vált (Ganz, 2004).

Az áttekintett korok graffiti művészetének ismerete egyrészt a történeti elemzés miatt fontos - enélkül a pszichológiai elemzés egyoldalú és félreértelmezett lenne (Schuster, 2005). Másrészt, ahogy ez látható volt, részletesebb betekintést nyújt a korabeli emberekről. Champion (2015; mediavelist. net) rámutat arra, hogy az archeológia és a különféle modern technológiák nagyban hozzásegítettek ahhoz, hogy ismereteket szerezzünk az adott kor emberének életviteléről. Fennmarad azonban a kíváncsiság azzal szemben, hogyan is éreztek és gondolkodtak az emberek ekkor, mi foglalkoztatta őket, mitől féltek és miről álmodtak. A graffiti ezekre a kérdésekre adhat választ. E szempont azért is fontos, mert hasonlóképp a későbbi korok graffiti és street artja is történeteket mond majd a korabeli emberek életéről.

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 writerek² voltak, akik metró aluljárókban és különböző falfelületeken festettek (Ganz, 2004). Négy klasszikus forma dominált ekkor a graffiti palettán: tag³, piece⁴, character⁵, throw-up⁶ (Novak, 2017). New York nagy társadalmi diverzitásával kitűnő terepnek bizonyult az egyenlőtlen erőviszonyok és a szegénység elleni harcra (Ganz 2004). Általában elmondható, hogy egy kisebbségi társadalmi csoport konfliktusai jelenítődtek meg, melyek másképp nem kerülhettek volna köztudatba (Hárdi, 2015). Versteeg (2018) a korai graffitiknél a figyelemfelkeltés igényét, a játékot, az adrenalin fokozást, valamint az esztétikai megvalósítás vágyát vélte felismerni.

Kezdetben a graffitisek saját nevüket írták, festették vagy vésték fel különböző felületekre. Később inkább becenevek, majd álnevek jelentek meg tag-ek formájában. 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 hírét (fame). New Yorkban 1986-ban korlátozó intézkedéseket tettek a vasúti festések visszaszorítására, ám a mozgalom nem állt meg, a writerek továbbvitték a graffiti hírét 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

² Writer: graffiti alkotó.

³ Tag: az alkotó nevének/művésznevének közterületre való felfestése stilizált formában.

⁴ Piece: a masterpiece szóból származik, megjelenésében komplexebb alkotás, mint a tag, a writer nagyobb szakértelmét kívánja meg.

⁵ Character: valamely karakter ábrázolása áll a fókuszban.

⁶ Throw-up: a tagnél összetettebb forma, általában buborékszerű betűk sora egy színű kontúrral és egy másik szín kitöltésével.

graffiti világára: 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 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 graffiti 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 szervezettséget, s a róla alkotott kép nagyban támaszkodik a writerek élőlőzében átadott tudására.

1.2 A graffiti és street art története 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. A 80-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 Kanuer, 2013; Gordo Hostau és López Lacalle, 2014).

A *Style Wars* c. dokumentumfilm hatására graffitisek bandák („crew”) alakultak Barcelonában (így például *Trepax*, *Los Rinos* vagy *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, a hip hop és a graffitizés érdeklteire fókuszálva, ahol a spray elérhető, negyedáron megvásárolhatóvá vált.⁷ 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 ugrászszerűen 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 engedékenységgel 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 graffiti*től”. 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 kétkedve fogadták a hírt, festettek, ragasztottak, fújtak ugyanúgy,

⁷ Montana Colors Weboldala: <http://www.montanacolors.com/webapp/historia>.

ahogy eddig. A tevékenység azonban ezúttal nem maradt büntetlenül: súlyos bírságot szabtak ki azokra, akiket tetten értek. 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 art-ról, 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 voltak 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.

1.3 Graffiti és street art: terminológiai megfontolások

A szakirodalom a graffiti és street art fogalmát többnyire egymással felcserélhetőnek tartja, s az tapasztalható, hogy a művészek 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. Fontos megemlíteni azonban, hogy az említésre kerülő műfaji megnevezések mellett számos hasonló kifejezéssel lehet még találkozni a szakirodalomban.⁸

A graffiti a görög *'graphien'* szóból származik, jelentése, 'írni'. Később az olasz *'graffito'* ('vésni', 'karcolni') szó viszi tovább a jelentést, gyakran innen eredeztetik a terminust (Pușcașiu, 2017). E szóból ered a mai graffiti megnevezése, ami Robert Reisnerhez köthető s az „*utcai falakra festékszóró spray-jel vagy más módon készített képeket*” jelöli (idézi Hárdi,

⁸ Egyéb rokonítható megnevezések: relational practice, community-based art, experimental communities, littoral arts, new genre public art, issue-based art, stb (Hock, 2005; Bálint, 2008a).

2015, 837.o.). E fogalom később a falfrikálás egyéb módjaira is kiterjedt, jelentéstartománya szélesedett (Hárdi, 2015). A graffiti alkotója jellemzően nem tekinthető művésznek, leginkább 'taggelő', vagy 'writer' megnevezéssel illetik (Pușcașiu, 2017).

A graffitisek közönsége 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 e helyen a graffititől a poszt-graffiti terminusa, amely egy a graffititől eltérő sajátosságokat viselő irányzat megnevezése. Borhes (2018) tanulmányában kísérletet tesz a poszt-graffiti jelenségének megragadására annak stilisztikai diverzitása és inkohérens megnyilvánulása ellenére. Két időszakot különít el a mozgalom történetében. New Yorkban az 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 hop-hoz 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, karakterekkel és logókkal jelöl meg tereket, stb. Szándékoltan el is tér azonban a graffiti normáitól, mely az új irányzat fényében korlátozónak bizonyul. A street art gyakran a terek megszépítését célozza meg, ami a graffiti kapcsán ritkán mondható el. A street art már egy szélesebb közönséget szólít meg: a graffiti zártkörűségével szembemelve mindenkire 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 graffitikkal szemben még nem volt észlelhető. A street art iránti érdeklődés fokozódni kezdett, és rövid időn belül felkeltette a galériák és nagyvállalatok figyelmét is, így az irányzat képviselőinek egy új dilemma elé kellett nézniük: hogyan viszonyuljanak az intézményesült művészet és a piac érdeklődéséhez (Pușcașiu, 2017).

A street art fogalmát Stahl (2016) Sommer 1975-ben megjelent *Street Art* c. könyvéhez köti, de megjegyzi, hogy a fogalmat 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 kiemelni a műfaj hely-specifikusságát, ami alapvetően megkülönbözteti a street artot más művészeti formáktól.

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.

A street artosokra jellemző, hogy tudatosan figyelnek arra, hogy ne tegyenek kárt környezetükben alkotás közben, mint ahogy a graffitiseknél ez gyakran előfordult. A street art technikai újításokat is hozott: a festékszóróspray mellett terjedni kezdtek a stencilek, poszterek, szobrok, installációk, performanszok, stb. A graffitisekhez hasonlóan a street art is az intézményesülés ellen lépett fel és fenntartotta azt az elképzelést is, hogy a spontaneitás a legalitással szükségszerűen szembemegy (Schacter, 2016).

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 veszített. A street artosok 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).

Megemlítendő a graffiti és street art mellett 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 (2014) 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 (idézi 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 „kívülálló” 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 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.).

Folyamatában nézve a befogadóval való kapcsolat változásait, a graffitinél még jellemző exkluzív nézőszerepet egyre inkább felváltja egy inkluzív, azaz a folyamat részévé tett közönség (Schacter, 2016). Feldhoff (idézi Tribble, 2016) a művészeti projektek keletkezését tekintve már egy koprodukciónak beszél, azaz művész és befogadó együttes jelenlétét feltételezi a mű mögött. A művész és a befogadó koprodukciónak leírására esősorban a public art kapcsán jelentek meg írások művészetelméleti és társadalomtudományi megközelítésből. Minthogy e műfaj jelentős átfedést mutat a street art jelenségével (mely ugyancsak széles körben reflektál társadalmi kérdésekre), a következő fejezetben a public art kapcsán leírt művész – befogadó kapcsolatot tekintjük át. Dolgozatunkban a továbbiakban elsősorban a street art megnevezést használjuk a műfaj megnevezésére, graffitire a korai alkotások és a hip hop-kultúrához kötődő alkotómunkák vonatkozásában utalunk. Amennyiben a szerzők public art vagy egyéb megnevezésekkel közöltek tanulmányt (lásd alább), a pontos bemutatás végett mi is ezekkel a megfogalmazásokkal élünk.

1.4 A társadalmi párbeszéd modelljei

Az előző fejezetben említésre került a művészeti alkotás projektként betöltött funkciója, 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 már nem az esztétika számít, alkotói más tudományágakkal, így a szociológiával, antropológiával és pszichológiával keresik a kapcsolatot. Az alkotások többnyire nem-materiális jellegűek, piacon kevésbé értékesíthetők, s általában valamilyen aktuális kérdéskört dolgoznak fel a változtatás igényével (Bálint, 2008b).

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”* (idézi

Bálint, 2008b, 3.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 művész elméleti tudással bír a számára fontosnak tartott témában, s jellemzően perspektívaváltással igyekszik újraértelmezésre készíteni közönségét. Ebben segítségére van a személyes hangvétel megnyilvánítása, mely a tudományos elméletek és a művészetek közötti távolságot hidalja át (Bálint, 2008b).

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, leírja, hogy a társadalmilag elkötelezett alkotók közelebb hozzák a művészetet a mindennapi élethez. 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; idézi Hock, 2005) *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, 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 helyett. 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 párbeszéd, eltérő jelentések, értelmezések és nézőpontok gyűjtőhelye*” (idézi Bálint, 2008a, 43.o.). 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, amire az jellemző, hogy „*a materiális és társadalmi különbségek... zárójelbe kerülnek, és a beszélők pusztán a magasabb szintű érvelés meggyőzőerejére támaszkodnak... Az interakció célja... hogy átmeneti egyetértésre juttassák egy adott közösség tagjait... olyankor, amikor a normális társadalmi vagy politikai konszenzus csődöt mond.*” (idézi Bálint, 2008a, 45.o.) Kester kiemeli e folyamat aktív, generatív jellegét, ami lehetővé teszi azt, hogy a kialakult diskurzus elfogult politikai konfliktusainak korlátai áttörésre kerüljenek. Mindennek eszköze az intervenciók során a beszélgetés és gondolkodás (Bálint, 2008b).

A művész és befogadó közötti párbeszéd jelensége nem különválasztható a dialógusnak helyet adó tértől. A következő fejezet ezért a posztmodern térkonceptiókat tekinti át, majd ebbe ágyazva, az elméletet szemléltetve mutat be néhány street art művész által indított intervenciók törekvését. A street art művész-befogadó kapcsolatban a fizikai tér mellett egyre erőteljesebb szerepet játszik a virtuális tér, ahol a művész gyorsan, széles körben megoszthatja alkotásának reprodukcióját. A fejezetet az online térben zajló megosztás és párbeszéd sajátosságainak bemutatásával zárjuk.

1.5 Posztmodern térkonceptiók

Az embert erős spirituális kapcsolat fűzi fizikai környezetéhez: érzelmi viszonyulással bír felé, asszociációkat kapcsol hozzá, ezáltal válik „hely”-jé a „tér” (Düll, 2014). 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 helyyé alakításának vágya így egyfajta otthonkereséssel is analóg, egy olyan hely megteremési kísérletéről van szó, ami személyes jelentéssel bír.

Az otthonosság kialakítása a globális társadalmi jelenségek fényében kihívást jelent a helyi lakók számára. 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. Sennet (1978, idézi Curralo, 2015) megfogalmazza, hogy ebben a találkozásban nincs kontinuitás – se múlt, se jövő - a jelen történése csupán. Az idegennel való „itt és most”-ban szükség van arra, hogy az egyén a másik idegenségét ne ellenséges attitűddel közelítse meg. A helynek mint környezetnek ebben jelentős szerepe van (Curralo, 2015).

Augé (1995) posztmodern városvizsgálatai által azt találta, hogy ma 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”* (fordítás: Bodó, 2004). 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 Düll, 2014). A város ma alapvetően rendelkezik egy túltöltő (overloading) jelleggel is. Milgram 1970-es évekbeli 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, s a mély kapcsolatok hiányához vezethet (Düll, 2014).

Az észlelt városi problémák és társadalmi kérdések a környezet transzformációjának szükségességére hívják fel a figyelmet. A helyzet megoldására irányozott városi intervencióban a művészetek mellett számos terület képviselői érdekeltek (a teljesség igénye nélkül: társadalomtudományok, környezetpszichológia, építészet, antropológia, stb.), mindemiat megközelítése holisztikusan, transzdiszciplináriás 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”. Maga az intervenció egy olyan térben valósulhat meg, melyet a város lakói közvetlenül érzékelnek, s amelyben 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 érezkelt mellett. Ez már a Második tér fogalmához vezet el, mely az egy adott földrajzi területtel kapcsolatos koncepciókat tartalmazza. E dimenzió megjelenít egy erőteljesen szubjektív komponenset. Az objektív és szubjektív nézőpont szembekerülésével ugyanakkor egy bináris opozíció alakult ki. – ez a modernista elképzelés sajátja. A két pólus között nem volt átjárás: a tér materiális avagy 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 érezkelt illatokat, ízeket, hangulatokat, stb. Soja az „ellenállás terének” is hívja ezt a dimenziót, minthogy ez az a tér, ahol lehetőség nyílik a vélemény nyilvánítására, a hatalommal való szembeszállásra. Míg a Második tér a hatalom által konstruált és irányított (megmutatja mely területekhez van szabad hozzáférésünk és melyek elzárak tőlünk), a Harmadik térben mindenki hallathatja hangját. Ez teret ad a szubkultúrák megjelenésének is. Egyben ez az a tér is, amely kontinuitást biztosít múlt, jelen és jövő között. A három térrész tulajdonképpen mindig szimultán van jelen, csak az egyén és a közösségek számára jelenik meg Első, Második vagy Harmadik térként (Soja, 1996; Berki, 2014, 2015).

1.5.1 A street art mint művészeti intervenció a posztmodern térben

A szubkultúrák érvényesüléséhez fizikailag is szükség van egy olyan térre, 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; idézi Bodó, 2004, 8.o.)

Ezek az állami kontroll által ellenőrizetlen „repedések” teret adnak arra, hogy a köztéri vizuális alkotások részt vegyenek a városi kommunikációban.⁹ Bodó (2004) felismeri, hogy a kültéri művek megjelenése egy alternatív nyilvánosság létrejöttében játszanak szerepet. Emellett, mivel a hatalom az üzenetek tartalmát lényegében neglektálja, az alkotások a kultúra terében is autonómiát formálhatnak. Az állam autonómiája időben, térben és szellemileg is megfogyatkozik a TAZ-ok által – mondja a szerző. E folyamatot a térfigyelő kamerák növekvő száma sem tudja teljesen korlátozni, hiszen e téren is „rések”, azaz olyan útvonalak találhatóak, 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 készíti a befogadót (Tribble, 2016).

⁹ Bodó (2004) a hazai viszonylatot tekintve megállapítja, hogy Magyarországon kevésbé rekonstruálhatók TAZ-ok, jelentős társadalmi diskurzust nem teremtenek.

Bucs (2011) Niedermüller nyomán leírja, hogy a street art mint városi intervenció „*nem egységes rendszer, hanem hiátust kitöltő kötőanyag*” (1981; idézi Bucs, 2011, 18.o.). A szerző egyenesen a folklórjelenségek közé sorolja a street artot, idézve Niedermüller (1981) meghatározását, miszerint a folklór különbözik a hivatalos társadalmi tudattól, értékrendszertől, s társadalmi nyilvánosságához való hozzáférése is korlátozott.

Illusztrációként két street art intervencióról 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 bombing¹⁰ 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.



1. ábra Juliana Santacruz Herrera: Yarn bombing. Elérhető: <https://www.designboom.com/art/juliana-santacruz-herrera-decorative-potholes/>

¹⁰ Yarn bombing: kötött vagy horgolt technikával készült alkotások elhelyezése közterületen.



2. ábra: Jan Vormann: Dispatchwork. Elérhető: <https://www.janvormann.com/testbild/dispatchwork/>

Az esztétikai úton történő reparáló technikának terápiás hatása van a városra nézve – hallható számos street art művésszel készült interjúban (lásd például Pezhamino, 2016). A társadalomban jelenlévő „hibák”, „hiányosságok” kreatív átdolgozást nyernek, ezáltal a város és a benne élők növekedését idézhetik elő.¹¹ A terápia az affektusokon keresztül hat, mondja Bengtsen (2018), amely a beleélés lehetőségét adja meg a befogadó számára.

1.5.2 Dialógus a virtuális térben

A térelméletek vizsgálatánál nem veszíthető szem elől a virtuális tér, mely egyre inkább a művész és a közönség „találkozási helyévé” válik. Blanché (2015) megállapítja, hogy a street art befogadók jelentős része ma virtuális úton jut el az alkotások szemléléséig. A művész és a befogadó közötti párbeszéd is egyre inkább ezen a csatornán keresztül formálódik.

¹¹ 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/>)

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 (Löw, 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 tájékozódási 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 elmosódnak 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 street art világa között párhuzamokat írt le a kommunikációs lehetőségeket illetően: széles körben megnyilvánulási felületet biztosítanak, általában képi megformálás kíséri, így nyelvtanilag 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 szobrász például archaikus motívumokat, primitív kultúrához köthető szimbólumokat és 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 természetben is. A primitív és a high tech szintézise valósul meg ily módon – olvasható a

művész internetes oldalán. ¹² Nadalian ún. *folyóművészete* (river art) példa arra, hogyan jelenítődik meg a tér – és időbeli kontinuitás a művészet által akár virtuális eszközök segítségével.



3. ábra Nadalian: *Hidden treasures*. Elérhető: <http://www.riverart.net/treasures/index.htm>

¹² <http://www.nadalian.com/>

1.6 Kortárs projektek bemutatása: a reklámrombolástól a természetépítésig

„A valódi ambícióm az, hogy ne autókat reklámozzak... hanem kis madarakat, vadvirágokat, tiszta folyókat, a balzsam illatát... Az ellentmondásból születik az Energia. És az az Energia, amelyre ma szükségünk van, a Spirituális Energia.” (Fulton; idézi Grande, 2015, 37.o.)

„Minden országot határ választ el egymástól, azonban a határok ember által lettek megalkotva. A természet áramlik, mint ahogy a madarak szállnak az égben.”¹³ (Staab, 2007; idézi Grande, 2007, 74.o.)

Jelen fejezet a street art alkotások tematikájának sokaságából két témakört helyez fókuszba. Az egyik ilyen téma a marketing-vezérelt üzenetek dekonstrukciója, melyre egy külön street-art mozgalom is formálódott „*culture jamming*” névvel. A másik kiemelt téma pedig a természettel való kapcsolat megjelenítése a természetművészetben ill. a street arton keresztül.

1.6.1 Reklámrombolás (Brandalism)

A reklámrombolás a „brandalism” szó magyar fordítása, eredeti megnevezése a vandalism és branding szavakból származik, a brit graffitiművész 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

¹³ „Each country is divided by a border, but the borders are man-made. Nature flows, like the way the birds fly in the air.” (Grande, 2007, 74.o.)

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 éve alatt (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 ihletettséjük. Rodríguez-Gerada például a culture jammingtól 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.¹⁴

¹⁴ Interjú Rodríguez Geradával (2016): J. Rodríguez Gerada talks with Global Street Art: <https://www.youtube.com/watch?v=RubXhM3uku8>

1.6.2 A street art és a branding találkozása

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.).

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).

1.6.3 A természettel való kapcsolat ábrázolása a természetművészetben és a street artban

A fogyasztói társadalomban ma is uralkodó antropocentrikus, azaz emberközpontú világnézet, a természethez való viszonyt jelentősen meghatározza. A természet vélt értéke így nagy mértékben függ attól, mennyiben járul hozzá a profit termeléséhez ill. a humán világ jólétéhez. E megközelítéssel szemben áll Leopold (1949) ökocentrikus világnézete és föld-etikája, mely az emberi világot a földi-, vízi-, növény- és állatvilág mellé rendeli (nem felé vagy azon kívül).

E megközelítés bár elismeri a nemhumán tagok erőforrásként is betöltött szerepét, azok fennmaradására is kiemelt figyelmet szentel (Bengtsen (2018)). Az antropocentrikus és ököcentrikus világnézet mindegyike teoretikus konstrukció, mondja Bengtsen (2018), mindenesetre felhívják a figyelmet az ember pozíciójának viszonylagosságára a környezetben.

Az emberközpontú berendezkedés dominanciája által okozott károk, a súlyosbodó természeti kihívások (globalizáció, túlnépesedés, környezetszennyezés, stb.) kritikus helyzetet teremtettek, aminek kezelése a kor egyik fontos feladata. A korszak alkotói, jeles gondolkodói és aktivistái ebben kiemelt szerepet játszanak. A természeti világ megjelenítése a művészeteknek mindig is része volt (lásd ennek bemutatását alább), a kor szemléletének nyomait magán viselve. A kortárs művészetben a természethez való közeledés és a környezettudatosság felébresztése kiemelt szerepet kapnak.

Az alábbi rész mindenekelőtt a 20. század második felében induló természetművészetet mutatja be, mely bár egy a street arton kívüli irányzat, indíttatásai, eszmerendszere és megnyilvánulási formái közeli rokonságot mutatnak. Ezt mutatja az is, hogy számos alkotó a street artban és a természetművészetben egyaránt érdekelt (így egyik interjúalanyunk is, Gola). Emellett a természetművészeti alkotások gyakran a városi környezetben ütik fel fejüket, hangsúlyozva a kontrasztot városi berendezkedés és a természeti környezet sajátosságai között (lásd az interjúk között Gola, 2016). A fejezet második része a természet street artban való megnyilvánulási formáit tekinti át, két kortárs projekt illusztrációjával.

1.6.3.1 Természetművészet (Land art)

A természet a művészeti alkotásoknak mindig is szerves része volt. A barlangrajzok még az ember és környezete közötti szoros kapcsolatot mutatják, azonban az ember fokozatosan távolodni kezdett természetes környezetétől. A természetábrázolás e változással együtt átalakult: különálló műfajként megjelentek a tájképek. E tájkép egy „bekeretezett” része a tájnak, mellyel szemben a befogadó, éppúgy mint a művész, egy kívülálló perspektíváját veszi fel. Ez a reneszánszban megerősödő távolságtartó megközelítés a romantika korával megdőlt, amikor is az vált fontossá, hogy az ember környezetében jelenjen meg. Továbbmenve, a romantika alkotásainak tájai már nem pusztán külső tájak voltak, hanem a művész érzelmeinek

projekciói. A XIX. század közepéig a természetes horizont az ember által tapasztalat horizonttal egybeesett, s ez kedvezett az emberközpontú perspektíva eluralkodásának. A század második felének technológiai újításai azonban kitágították a teret, s vele együtt a percepciós mezőt. A technológia fejlődésével az ember természeti környezetétől ismét távolodni kezdett. A XX. század művészete a korszak tudományos fejlődésének lenyomatát hordozta magán. A természet mint energifolyam kapott értelmezést s a felszín már csak egyfajta kifejeződése lesz a mélyben lezajló folyamatoknak. A XX. század második felében az érzelmek projekciója áll az ábrázolás középpontjában, de az is egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy nem lehet a természeti környezetről sem lemondani. Ebben a közegben kap lendületet az 1960-as – 70-es években a land art, mely már nem keretezi le az élményt, s nem jelöli ki a perspektívát, melyből az alkotás szemlélendő. A művészi tevékenység magában a tájban megy végbe (Eröss, 2010).

A land art különböző megnevezésekkel terjedt el az 1960-as évek óta.¹⁵ Európában az elmúlt kb. 20 évben lett széles körben elterjedt a fogalom, előtte, a mozgalom indulásakor szinte csak művészi körökben volt használatos (Eröss, 2010).¹⁶ 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.) Az alkotó mindeközben tisztelettel fordul a természet felé, alkotásával egy szemléletmódot képvisel.

A land art alkotói a kezdetektől fogva sokat merítettek a romantika természetfelfogásából. A természeti környezet felmagasztalása, a végletesség, a magány kultusza, a szubjektív érzés és a kívülállóság megélése a 18. század végi és 19. század eleji európai romanticizmus tipikus jegyei (lásd például Emersonnál, Goethenél vagy Thoreaunál) (Malpas, 2007). E túlidealizált és túlmiszticizált természeteszmény mellett azonban egyre hangsúlyosabbá kezdtek válni a környezeti veszélyhelyzetek, ami az alkotók viszonyulásában is változást hozott.

A land art nem tekinthető mozgalomnak, minthogy sem vezetője, sem programja nincs, a minimalizmus egyik leágazásaként tartjuk számon. A land artosok azonban osztoznak néhány

¹⁵ 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 (Eröss, 2010).

¹⁶ Magyarországon az Ernst Múzeum *Természetesen c.* kiállításának katalógusában olvasható először a természetművészet szó, Keserü (1994) írásában (Eröss, 2010).

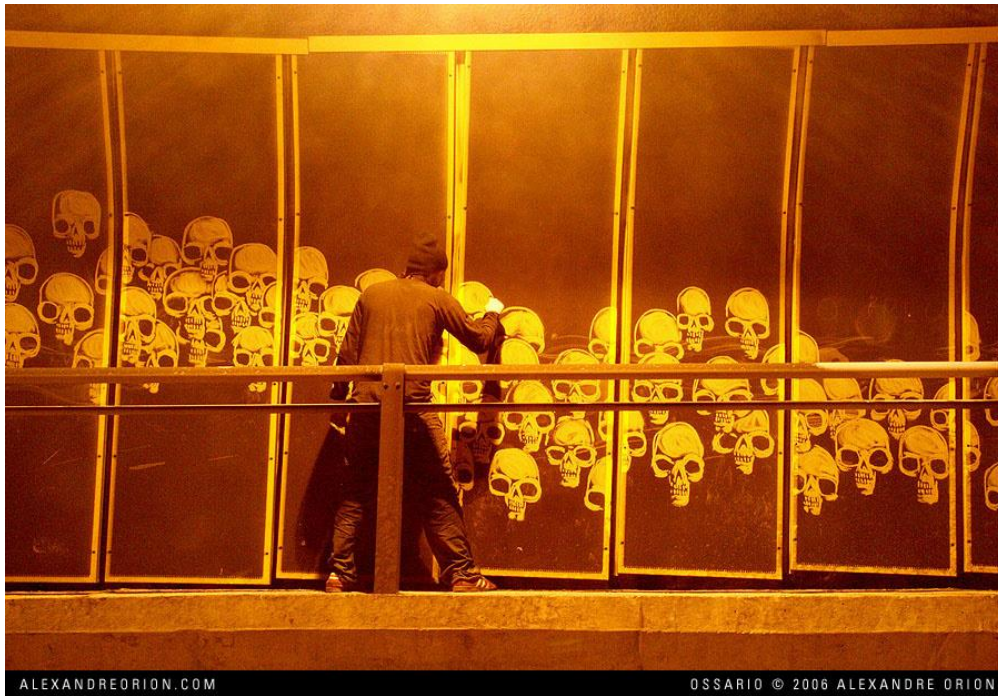
alapvető jellemzőben: nagy méreteket preferálnak, expanzív attitűdöt mutatnak, galérián kívül állnak, s erős kötődésük a természeti elemekhez. Walter De Maria tekinthető a műfaj megalkotójának, s Michael Heizer volt, aki az alapokat lerakta. A land artosok motívumkészletének érdekessége, hogy jórészt univerzális szimbólumokat tartalmaz (spirál, kereszt, kocka, stb.). A land art művek színhelyei szakrális helyekké válnak, ami egy mítosz teremtési vágyat is implikál (pl. egyiptomi vagy azték piramisokhoz hasonlatos konstrukciók). A hely megválasztása egy amerikai attitűdöt is felidéz, az elhagyott területek elfoglalása a gyarmatosítás és bevándorlás aktusát is idézi. Mivel ezen alkotások megosztása a külvilág felé akadályozott (nem hordozható matéria, sokszor gigantikus méretű területek), a dokumentáció (fotó, video) így gyakran kísérőjelensége a land artnak. Ez azonban talajt ad további kritikáknak, mivel épp az efemerális jelleg, amit vesz az alkotó a virtuális (és ezzel együtt permanens) megosztással (Eröss, 2010).

Eröss (2010) a land artosok három áramlatát különíti el, hogy rávilágítson néhány főbb, egymástól meglehetősen különböző megnyilvánulás sajátosságára. A korai land artosok (Heizer, De Maria, R. Smithson) munkásságára jellemző, hogy nem a természetről beszélnek, amikor művészetük előtérbe kerül, hanem alkotásuk áll a fókuszban. Megközelítésükben a természet kontrollálásának modern vágya tükröződik, amely a környezetvédők oldaláról éles bírálatot váltott ki. Grande (2007) szerint a modernisták a természetes formákkal szembemennek és arra törekednek, hogy tartalmazzák, megváltoztassák ill. uralják azt. Eröss (2010) klasszifikációja alapján a művészek egy másik csoportja, így Richard Long, Hamish Fulton és Hans Haacke, már a természettel kapcsolatos intim viszonyukat fejezik ki, s a matérián csak a szükséges átalakítást végzik. Munkásságukban a természet iránti szeretet nyilvánul meg. A land artosok közül számos alkotó (pl. Sonfist, Dénes, Harisson) ökológiai szempontokat szem előtt tartva a természeti környezet krízisére igyekeznek rávilágítani s emellett más tudományterületek szakértőivel együttműködve az emberiség aktivitását kívánja kiváltani. Mindez egy posztmateriális szemlélet felé vezet, mely a pénzügyi javak helyett olyan értékeket vonultat fel, mint a kreativitás, az önismeret vagy a természethez való kötődés (Eröss, 2010). Staab (2007) amerikai művész felhívja a figyelmet arra, hogy a nyugati világ elvesztette természetével kapcsolatos érzékenységét. A természetművészet „nem-beavatkozó” áramlata erre hívja fel a figyelmet és tartózkodik attól, hogy olyan műveleteket hajtson végre vagy anyagokat használjon, melyek a természetet terhelnék (Grande, 2007).

1.6.3.2 Természet és Street Art

A street art alkotások ugyancsak reagálnak a természettel való kapcsolat és környezettudatosság hiányosságaira. A kültéren megjelenő művek váratlan megjelenése kiszakíthatja a járókelőt napi rutinjából, s képes felhívni a figyelmet környezeti jelenségekre. A hatást fokozza, hogy a művek egy individuális nyelvezetben kerülnek feldolgozásra, s ezáltal mellőzik a standard gondolkodásmód megszokott kereteit (Huse, 2007; idézi Grande, 2007). A művészeti alkotások ezen sajátossága lehetővé teszi azt, hogy autentikus elképzelések nyilvánuljanak meg a természeti állapotokat illetően, ami a befogadót elgondolkodásra készítheti. Bengtsen (2018) svéd művészettörténész és szociológus *Street art and the Environment* c. könyvében leírja, hogy a gyakran félrevezető, torzításon átesett tényközlésekkel szemben a művészeti alkotás a téma (természeti problémák) 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).

Bengtsen (2018) könyvében bemutat számos alkotást, mely a környezettudatosság és a biotikus közösség megerősítésére irányul. Orionnak az *Ossário* c. alkotása 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 (Wacławek, é.n.).



4. ábra Orion (2006): Ossario. Elérhető: alexandreorion.com

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.”¹⁷ 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.¹⁸ A murál elkészítéséhez egy olyan festékanyagot alkalmaztak az alkotók, mely fotoszintézist imitáló folyamatot generál és ezzel a levegő megtisztításához járul hozzá (Quezada Roque, 2019).

¹⁷ A mű eredeti címe: „Soy porque somos” („I am because we are”).

¹⁸ https://www.instagram.com/p/BvKim60AUwg/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1i75izuqjgf39



5. ábra Boa Mistura: Soy porque somos. Roque, J. Q. (2019). Los nuevos murales de la CDMX que purifican el aire. Elérhető: <https://www.chilango.com/vida/absolut-street-trees/>

E két kiragadott példa nemcsak a környezeti téma előfordulását támasztja alá, hanem látható, hogy maga az alkotók tevékenysége is demonstrálja a természettudatosságot. A bemutatott műveknél az alkalmazott technika ill. a matéria inherensen a környezet megtisztítását célozza meg. Mindkét mű elhelyezése egy forgalmilag frekventált helyen történt, ami a természetművészet kapcsán már említett 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 illegalitásából 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.

1.7 Az alkotók motivációja

„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)

A térelméletek és a térben megnyilvánuló alkotói tevékenységek és témák bemutatása után e fejezetben magára az alkotóra fókuszálunk: a graffiti és street art alkotók egyéni motivációit tekintjük át. A műfajon belül tapasztalható rendkívüli diverzitás miatt az alkotók általános motivációjának leírása mindössze részleges lehet, ám a kutatások eredményei alapján számos főbb motívum azonosítható. Az első alfejezet a serdülőkori motivációt mutatja be, mely során a graffitizés keresi a közösségben és társadalomban betöltött helyét. Az ezt követő alfejezet a felnőttkori motivációt vizsgálja, körüljárva azokat a tényezőket, melyek a graffitizés ill. már sokkal inkább street art világhoz köti az alkotókat. Ezután néhány további motivációs erő kerül bemutatásra, ami a műfajban való lehorgonyzást segíti elő.

1.7.1 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 időszak, 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) azt találta, 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 Gennepe (1960) rekonstruál a beavatási rítusok kapcsán. Gennepe elkülöníti a folyamatban a *szeparáció*, az *átmenet* és az *inkorporáció* fázisait. Leach szerint a kezdeti „normál” állapotól 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 (Péleý, 2002).

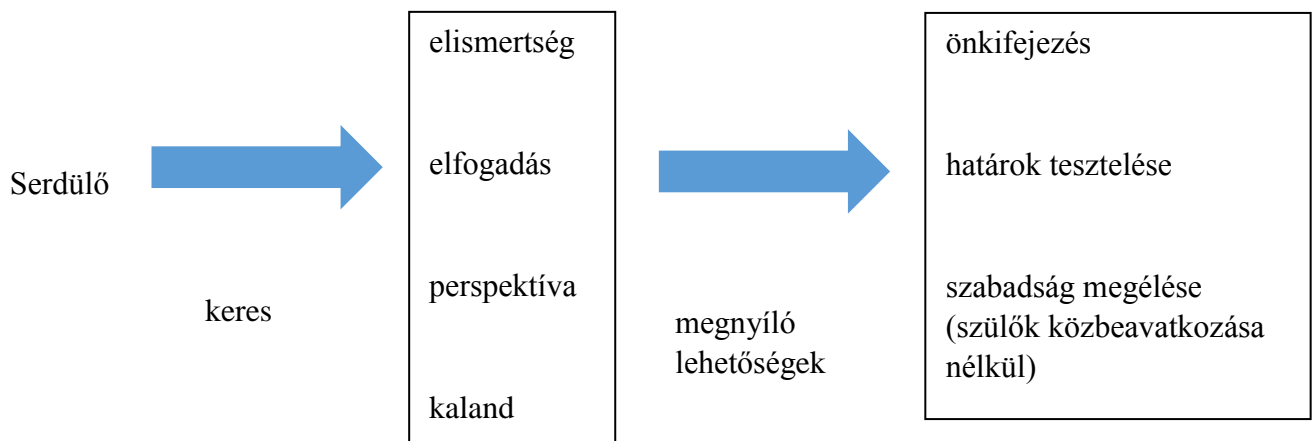
A graffitis csoportosulások működése a marginalizált állapotok egyik példája: az irányzat tagjainak tevékenysége (többnyire) illegális, széles körben vandalizmusként stigmatizált. A graffitis szubkultúra tagjai, bár társadalmilag kevésbé elfogadottak, csoportjukon belül értékes tapasztalatokat szerezhetnek. Az ezen alternatív körökben szerzett tapasztalatok pedig paradox módon éppen a társadalomhoz való kapcsolódást segítik elő az egyén számára.

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.¹⁹ 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. Az „insider” és „outsider” lét a csoporthoz való tartozás függvénye és jelentősen befolyásolja a helyhez való kötődést. A csoporthoz való kötődés valamilyen közös érdeklődés vagy értékrend alapján alakul ki, s alapvető eleme a kölcsönös bizalom. A helyhez (és csoporthoz) való kötődés hiánya ugyanakkor magányhoz, izolációhoz és elidegenedettség érzéséhez vezet (Pretty et al., 2003; Antonsich, 2010; Taylor és Khan, 2014; idézi Taylor, Pooley és Carragher, 2016).

A serdülőkor a helyhez való kötődés kialakulásának kritikus időszaka. Ekkor a szülőktől való távolodással párhuzamosan a serdülő elkezd keresni a helyét azon kortársak között, akikhez tartozni szeretne. A kutatások azt mutatták, hogy azok a fiatalok, akik diszfunkcionális

¹⁹ A szerzők a graffiti-re kidolgozva építik fel írásukat, lábjegyzetben jelzik a street arttal kapcsolatban való alkalmazás lehetőségét.

családból jöttek és szüleik is nonkonformista viselkedést mutattak, nagyobb valószínűséggel váltak maguk is nonkonformistává (Taylor et al., 2010; idézi Taylor, Pooley és Carragher, 2016). Ugyanakkor számos vizsgálat arra is fényt derített, hogy a stabil családi háttér, általánosan elfogadott normarendszerrel nem vonja maga után egyértelműen a konformista viselkedést. A graffiti szubkultúrája egy olyan nonkonform csoportosulás, mely a serdülő számára számos előnnyel bír (Taylor, Pooley és Carragher, 2016). A graffitizés révén a serdülő tesztelheti határait a felnőttekkel szemben, ami segíti identitása kialakításában (Schorr, 2018). A határok tesztelése azonban csak egy lehetőség a számos közül, Schorr (2018) alább látható ábrája a serdülők motivációjába és graffitizés nyújtotta lehetőségekbe nyújt betekintést.



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

Schorr (2018) ábrája 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) azt találta, hogy az adrenalin szint emelkedése már önmagában egy jelentős motiváció a writerek számára, hogy folytassák tevékenységüket. (Taylor, Pooley és Carragher, 2016).

A crew-hoz való tartozás szintén fontos része a műfajnak. 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 (Waclawek, 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.

Amennyiben elég szorossá válnak a kötelékek a crew-n belül, kialakul a csoport identitás és egyben a helyhez való kötődés is. A kötődést az otthonosság és biztonság érzéséhez köthető és ha ez a csapatban megvan, a tagok azt élhetik át, hogy tartoznak valahova (Yuval-Davis, 2006; Antonsich, 2010; idézi Taylor, Pooley és Carragher, 2016). 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 tettekből adódó következményekkel is mint negatívumokkal (Taylor, Pooley és Carragher, 2016).

A kiscsoportozás való kötődés létrehozására való törekvéstől Jung is ír. Jung (1993) leírja, hogy a kiscsoportokban jól körülhatárolható érzelmi kötődések alakulhatnak ki, melyek az egymáshoz tartozás élményét nyújtják. Ezáltal az irigység, a féltékenység, és a negatív projekció bármely formája nem szakítja meg a kapcsolatokat a csoporton belül. Ennek megtapasztalása a társas alkalmazkodást jelentősen segíti.

1.7.2 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 érdekelték 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 térrel 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 ill. 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.

1.7.3 További motivációs megközelítések

Számos szerző felismerte, 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 eszközt 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 „*megtestesült 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 (v.ö. 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 kieszközölésére.

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. 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.

1.8 Az alkotófolyamat analitikus pszichológiai interpretációja

Jelen fejezet a pszichológiai megközelítést egy szélesebb kontextusba helyezi: mélylélektani szempontból kívánja interpretálni az alkotófolyamatot. A tartalmi keretek tartása és helyhiány miatt az analitikus pszichológia művészetfelfogásának előzményei, így például a freudi művészetpszichológia tézisei e helyütt nem kerülnek kibontásra - bár gondolatébresztő perspektíváját nyújtják a street art alkotáslélektanának. Dolgozatunkban arra törekedtünk, hogy a jelenség sokoldalúságát *egy* mélylélektani perspektívából szemlélve ragadjuk meg, ezért az analitikus pszichológia művészetfelfogására fókuszáltunk.

C. G. Jung művészetfelfogása a kreatív alkotófolyamat egy egyedi interpretációs lehetőségét nyújtja. 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 Kóváry, 2012). Kutatásunk az egyéni alkotófolyamatokra irányult, azonban művészet – és kultúrtörténeti kontextusba ágyazva, miközben végig szem előtt tartottuk a műfaj mélyebb, archaikus összefüggéseinek lehetőségeit. Ehhez az analitikus pszichológia eszmerendszere nyújtotta a legideálisabb teoretikus alapot. Az alábbi alfejezetek előbb az alkotófolyamat szűkebb, társadalmi kontextusban értelmezett jelenségét vizsgálják, majd ezután szélesebb perspektíva mutatja be az alkotónak az ősi tudással való kapcsolatát. A fejezetet az alkotófolyamat és az alkímia párhuzamainak ismertetése zárja.

1.8.1 Alkotófolyamat társadalmi kontextusban

A korábbi fejezetben a graffitizést egy marginális állapothoz kötöttük, mely által az alkotó megél egyfajta kirekesztettséget a társadalmi többséggel szemben. E jelenséget elsősorban a serdülőkor kontextusában értelmeztük, minthogy későbbi korban már sokkal inkább egy intézménnyel együttműködve, bizonyos szabályokkal egyetértésben nyilvánul meg az alkotómunka. Általánosságban véve azonban az mondható el, hogy már maga az alkotás folyamata is kétes megítéléssel nézhet szembe az olyan társadalmi berendezkedésekben, ahol a konvencionalitás és az autoritásnak való megfelelés kiemelt jelentőséggel bír. Taylor (1973) leírja, 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 bizonyosságot, s esetleg közészerű, de megbízható és szolid termékeket igyekeztek előállítani....ez éppenséggel ellentéte az alkotóképességnek. ”* (231. o.)

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 lénné (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. Jung (2010) leírja ugyanakkor, hogy nincs olyan egyén, aki a kollektív normáknak kifogástalanul megfelelné, mivel hogy minden egyes egyén kivétele a szabálynak. A svájci pszichiáter (2012) szerint 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 fedí, 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; idézi 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 eleven 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 választhat, hogy „*horda mentalitást*” hordozza (Trosclair, é.n.) vagy egyéni útjára lép.²⁰

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 születik²¹, 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*²² 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 és elfogadásán alapul.²³ Az egyéni fejlődés szükségszerűen a kollektív szintéren is érezteti hatását: társadalmi változásokkal is együtt jár: „...*ha akár*

²⁰ Jung (1966) úgy véli, nem az a cél, hogy mindenki individualizálódjon, sokkal inkább az egyéni sors követése a cél.

²¹ 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.

²² Az árnyék „a személyiségnek a tudatos psziché által kiszorított, rejtett, elfojtott és kedvezőtlen (vagy gonosz) vonatkozása” (Jung, 1993, 116.o.).

²³ Megemlíti a szerző olyan hivatásokat is - üzleti világban, jog területén, stb. – ahol épp a szelf elrejtése bír lényegi előnyökkel.

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 a szerző, 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).

1.8.2 Alkotófolyamat az „ősi” vonatkozásában

Az analitikus pszichológia megközelítésében a kreatív alkotófolyamat egy *élő entitással* analóg, mely az emberi lélek mélyrétegeiben gyökerezik, táplálékot innen vesz magához. Jung ezt a jelenséget *autonóm komplexusnak* nevezi, aminek egyik fő jellegzetessége, hogy kivonja magát a tudat fennhatósága alól, hogy aztán önálló pszichés életet élhessen. Az autonóm komplexus kialakulását Jung egy pszichés mechanizmussal köti össze: a tudattalan egy régiója aktivizálódni kezd és asszociációkat mozgósít maga körül, ami által növekedésnek indul. A folyamathoz szükséges energiát a tudatból szerzi, amennyiben az nem azonosul magával a komplexussal. Az autonóm komplexust akkor lehet megközelíteni, ha már kész a teljes mű. (Jung, 1998).

Jung szerint a művész a tudattalan kollektív aspektusára és annak konstellációira fokozott érzékenységet mutat. Jung (2011) 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*” (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 archetípusok *szimbólumokba* sűrítve nyernek kifejezést, így e tartalmakon keresztül lehet kapcsolatba lépni velük. A szimbólum a pszichén belül jelenlévő ellentétek összebékítésére tett „*természetes kísérlet*” – mondja Jung (1993b, 100.o.). A szimbolikus kifejezésmód 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 archetípusok 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, megígézt 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 képben, 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 rálelhet 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.).*

Jaffé (1993) Jean Bazaine francia festő szavait idézi a művésznek 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 a kérdésben és a művészeti kifejezés korlátjának egyenesen a korszellem 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.

Jaffé (1993) Carlo Carrá olasz festő szavait idézi, hogy érzékeltesse, a művészet a mélyebb lényeg artikulálásának lehetőségét nyújtja: *„A közönséges dolgok fedik fel az egyszerűség azon formáit, melyeken keresztül megérthetjük a létezés magasabb fokú, jelentősebb állapotát...” (257.o.).* Chirico, szintén olasz művész, az ún. metafizikai festészet létrehozója eképp jellemzi a művészeti alkotás kettős természetét: *„Minden tárgynak két vonatkozása van: egy hétköznapi, az, amit általában látunk és amit mindenki lát, és egy szellemi, metafizikus aspektusa, melyet csak kevés egyén lát a tisztánlátás és metafizikus meditáció pillanataiban. A művészeti*

alkotásnak olyasmint is el kell mondania, ami a látható formában nem jelenik meg” (u. itt 258.o.).

1.8.3 Az alkotófolyamat mint misztikus tapasztalat: alkímiai interpretáció

Jelen fejezet egy olyan archaikus tevékenység jelenségét és szimbólumrendszerét tárgyalja a művészetek kontextusában, melynek analógiaként való alkalmazása a street art alkotás és befogadás egy lehetséges mélylélektani perspektíváját nyújtja (lásd a Megívtatásban). E misztikus tapasztalat az alkímia, mely d’Hooghvorst megfogalmazása szerint a kor embere számára egyenesen „abszurd” (Arola, 2008, p. 15.).

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 őrzi 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 művészeknél elemi az anyag, a *prima materia* megmunkálására való vágy, s hogy az ellentétek összeegyeztetésével egyfajta stabilitás kialakítását éri el (Parker, 2008). Példa erre Kurt Schwitters német festő szemétművészete, melyről az analitikus pszichológia egyik alapművében, *Az ember és szimbólumai*-ban olvashatunk. Schwitters 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 alkímista tradíciót idézte elő, mely szerint a keresett tárgy a piszokban lelhető fel

(Jaffé, 1993, 256.o.). Jaffé úgy vélte, a művészek, csakúgy mint az alkímisták, 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 múltékonyságára igényünk van, s ezt a szükségletet rávetítjük az anyagra is (Gáspár, 2011).

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 differenciálatlanná válik, s anyag és művész a folyamatot innentől együttesen alakítja. Ebből következik, hogy amikor a művész az anyaggal dolgozik, voltaképpen saját pszichéjén is munkálkodik.

E fejezet az analitikus pszichológia művészetfelfogását tekintette át, melynek a street art területén való alkalmazására tudomásunk szerint nem áll rendelkezésre kutatási előzmény. E perspektíva kibontására a kutatás eredményeinek bemutatása után térünk rá. Kutatásunk, elméleti háttérének bemutatása utána a következő elméleti részben a kutatómódszertan teoretikus háttérét ismerteti.

2 A kutatás módszertanának elméleti háttere: a kvalitatív stratégia és az IPA

„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; idézi 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; Flick, 1998; idézi Regmi, Naidoo és Pilkington, 2010). 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 kiemelendő, 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; idézi Regmi, Naidoo és Pilkington, 2010). 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, ill. 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 érdekesek. 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.

2.1 A kvalitatív interjú

A ma széles körben alkalmazott interjú technika szó szerinti értelemben is *inter-view*, azaz „köztes nézet”, amely két beszélő együttműködése által jön létre (Szokolszky, 2004, 458.o.). A kvalitatív interjú általában informális stílusban zajlik, továbbá jellemző rá a témaorientáltság és az interakción keresztül kibontakozó adatgenerálás (Mason, 2005).

Jellemzően a kérdező határozza meg a témát és a helyzetet, a beszélgetés során valamely szintű irányítást tart a kezében, a válaszadó pedig ezzel együttműködve igyekszik olyan válaszokat nyújtani, melyek leginkább megfelelnek a kérdéseknek. Az interjúzásnál alapvető, hogy nem egy tételt kíván a vizsgálatvezető tesztelni, hanem olyan információ után kutat, amit csak vizsgálati személye tud, legyenek ezek akár érzések, gondolatok vagy történetek. A válaszadó tehát aktív résztvevő, aki bizonyos fokú irányítás mellett, de szigorú szabályozás nélkül kifejezheti mondanivalóját. A kérdező mindeközben továbbmegy a szavak szintjén és azt próbálja megérteni, hogy a válaszadó hogyan érti, amit mond, mit próbál kifejezni. Ezáltal a ki nem mondott jelentések értelmezésére vállalkozik. Amennyiben az interjú készítője az interjú során ellentmondásokat észlel, nem az elmondottak igazságtartalmát kérdőjelezi meg, hanem inkább a megélt valóság komplexitására következtet (Szokolszky, 2004).

Az interjú kötöttségét tekintve beszélhetünk *strukturált*, *félig-strukturált* és *strukturálatlan interjúról*. A strukturált interjú kötött, a vizsgálati személyt az általa feltett kérdések megválaszolására sarkallja („arra válaszolj, amit kérdezek”); ezzel szemben a strukturálatlan interjúnál „a meder szélesebb és tekergősebb”, a válaszadó beszélhet mindarról, amit a témával kapcsolatban fontosnak ítél meg („arról kérdezz, amire válaszolok.”). A strukturáltság – strukturálatlanság egy kontinuumként képzelhető el, amelynek jellemzően valamely pólusához közelebb áll az interjú szerkezete. A félig-strukturált interjú megközelítőleg „félúton” van a strukturált és strukturálatlan helyzetek között: „*az interjú előre kidolgozott interjúterven alapul, amely meghatározza a feltétlenül érinteni kívánt szempontokat és kérdéseket, de a kérdező a kérdések lényegét tartja szem előtt, nem a konkrét szövegezésüket... Rugalmas a beszélgetés irányításában, de fókuszban tartja a beszélgetést, és ha kell, határozottan visszatereli a kívánt mederbe, mindig szem előtt tartva, hogy mi is a kutatási kérdés*” (Szokolszky, 2004, 452 - 466.o.).

Tartalmi szempontból különböző kvalitatív vizsgálatokról beszélhetünk: *mélyinterjú*, *narratív interjú*, *etnográfiai interjú*, *etnometodológiai interjú*, *tematikus kvalitatív interjú* (Szokolszky,

2004) Kutatásunk az etnográfiai interjúk körébe tartozik, minthogy egy sajátos csoport – szubkultúra - működésének, érték- és eszmerendszerének megértése irányultak interjúink. Emellett vizsgálatunk a tematikus kvalitatív interjúkhoz is köthető, azáltal hogy a vizsgálati személy egyénileg megélt perspektíváját kívánja megérteni a kutatott jelenséggel kapcsolatban. A következő fejezetek ezen interjútipusok főbb ismérveit mutatja be.

Az etnográfiai interjú

Az etnográfiai interjú egyik fő célkitűzése az „alul lévő” szubkulturális csoportok számára „hangot adni” („give voice”), ami által autentikus élmények válnak megismerhetővé. Ennek eredeti közege az etnográfiai terepmunka, ahol az interjú mellett megfigyelésre és dokumentumelemzésre kerül sor. Az interjúalany itt az „informátor” szerepében van: kultúrahordozó, aki a kívülről jövő kutatót bevezeti kultúrájába. A kutató e folyamatban tanuló szerepben van és arra tesz kísérletet, hogy minél jobban megértse a kultúrát az informátor által. Jó informátornak azt tekintjük, aki belülről tud számot adni a kultúráról, minthogy maga is részese annak és képes is ezt megfogalmazni a kutató számára. Itt előny, ha a kutató „újonc” a kultúrában, mert amennyiben szakértő vagy részes, a válaszadó azt gondolhatja, hogy ellenőrzik, esetleg, hogy nem szükséges mindent elmondania, amit gondol, mert kérdezője úgysis tudhatja azt (Szokolszky, 2004).

Az etnográfiai interjúnál Spradley (1979) megkülönbözteti a „grand tour” és „mini tour” terminológiával illetett kérdezi technikát. Míg előbbi szélesebb, átfogó kérdésekkel nyitja a beszélgetést és aztán konkrétabb témákra vált, utóbbi egy körülhatároltabb témára kérdez rá. Gyakran „grand tour”-ral kezdődik a kutatás, majd ezután vált „mini tour”-ra (Szokolszky, 2004). Gee és Ullmann (1998) e kérdezési technikák mellett további három kérdezési technikát javasolnak etnográfiai kutatásoknál. Az egyik ilyen módszer a példa kérése, ugyanis bár gyakran azt gondolható, egyértelmű mire gondol a másik, könnyen meglepetések adódhatnak e tekintetben. Egy másik technika a tapasztalatokra való rákérdezés nyitott kérdésekkel. A szerzők által említett harmadik javasolt technika az „anyanyelven való kérdezés”. Ez alatt nem feltétlenül a vizsgálati személy nyelvén való megfogalmazást értik a kutatók, hanem inkább annak a terminológiának az alkalmazását, melyet a személy a vizsgálat lefolytatása alatt maga artikulál.

Tematikus kvalitatív interjú

A tematikus kvalitatív interjú olyan félig-strukturált beszélgetésnek tekinthető, mely valamely – gyakran köznapi élettel kapcsolatos – jelenség megismerésére irányul. Az interjú célja, hogy feltérképezze az egyén tapasztalatait, személyes jelentéseit, meghallgassa az interjúalany egyéni „hangját”. A kérdező nem általános tényekre, hanem a megélt helyzetekre kíváncsi egy bizonyos témát tekintve. A tematikus kvalitatív interjúhoz a félig-strukturált interjú alkalmazása javasolt elsősorban, amely érzékeny a válaszadás gazdagságának megragadására miközben a kutató vizsgálata célját a beszélgetés közben mindvégig szem előtt tartja (Szokolszky, 2004).

2.2 Kultúrközi kvalitatív kutatás

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 ill. alkalmazva (Regmi, Naidoo és Pilkington, 2010). 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 et al, 1995; idézi Casado, Negi és Hong, 2012). 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).

2.3 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 kísérli 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, idézi Rácz, Pintér és Kassai, 2016) 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. Megemlítendő 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 ill. 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, a következő rész ezen filozófiai irányzatokat és az idiográfiás megközelítés jellegzetességeit foglalja össze röviden.

2.3.1 Az IPA elméleti háttere

Fenomenológia

Az elnevezés első használója Lambert a 18. században a „*jelenségek elméletének*” nevezte a fenomenológiát. A fenomenológia feladata szerint ún. „*transzcendens optika*”, mely a jelenségek valóságát vizsgálja, megkülönböztetve azt a látszatvalóságtól (Somogyi, 1926). A későbbiekben számos filozófiai leírásban szerepel a terminus, a mai értelemben vett fenomenológia azonban egyértelműen Husserl (1859-1938) személyéhez köthető.

A 20. századi filozófiai irányzat érdeklődésének fókuszában az áll, hogy hogyan éli meg az egyén tapasztalatait, érzelmeit, identitásának azonosságát, s emellett hogyan észleli az őt körülvevő világot. Husserl széles körben elterjedt megközelítése: „*vissza magukhoz a dolgokhoz*”. Ez nem egyszerű feladat, minthogy a dolgokat hajlamosak vagyunk túl gyorsan egy már meglévő kategorikus rendszerbe illeszteni, ahelyett, hogy önmagukban szemlélnénk azokat. Husserl feltételezi, hogy a dolgok nem önmagukban hordozzák jelentésüket, hanem azáltal, ahogy az emberi tudat értelmet tulajdonít nekik. A tudat és tárgya össze vannak kötve

egymással, tehát a dolgok azáltal kapnak jelentést, hogy a tudatban megjelennek. Brentano (1982) az *intencionalitás* fogalmával mutat rá arra, hogy a tudat sosincs tárgy nélkül, azt mindig betölti valami, amire irányul. A *fenomén* így nem mint önmagában való jelenik meg, hanem mint amire az intencionális élmény vonatkozik. A fenomenológia célja, hogy magukhoz a dolgokhoz jussunk el, mégpedig azáltal, hogy megtisztítjuk azokat korábban ráakódott értelmezésrétegeitől (Somogyi, 1926).

A fenomenológia a tiszta jelenségeket keresi, amelyek reflektív szemlélődésen keresztül jelennek meg. Módszere ehhez a *redukció*, mely kikapcsolja a meglévő fizikai és pszichés realitást, s zárójelbe helyezi az ítéleteket (epokhé). A lényegszemlélet *eidetikus redukción* keresztül érhető el, tiszta intuíció segítségével, mely által a dolog esszenciája elérhetővé válik újra (pl. szabad imaginatív technika alkalmazásával). Husserl ezen túlmenően egy *transzcendens redukció* lehetőségét vetette fel, mely a fenomének mélyéig tudna hatolni. Mindehhez az életvilág egésze adja a terepet, az élet természetes közege, melyhez érzéki módon viszonyulunk. Úgy vélte Husserl, a fenomenológia által a filozófia elérheti a szigorú értelemben vett tudomány színvonalát (Somogyi, 1926; Rácz, Pintér és Kassai, 2016; Smith, Flowers és Larkin, 2009).

A fenomenológia husserli tanait sokan továbbvitték a fenomenológiai iskolán keresztül (mint pl. Maurice Merleau-Ponty vagy Jean Luc Marion), mások az irányzattal szorosan összefüggő iskolákhoz csatlakoztak, így az egzisztencializmushoz vagy a hermeneutikához (Rácz, Pintér és Kassai, 2016).

Egzisztencializmus

Az irányzat az emberi lét és egzisztencia értelmével, lényegi vonásaival foglalkozik. Érdeklődésének középpontjában az áll, mit jelent szabadnak lenni, felelősségteljes és autentikus életet élni. Az irányzatot Heidegger (1889-1976) *Lét és idő* (1927) c. művéhez kötik általában, bár Heidegger alakja a fenomenológiához és hermeneutikához ugyancsak szorosan kapcsolódik (Olay és Ullmann, 2011).

Heidegger szenvedélyesen beszélt az élet végső nagy kérdéseiről, híre pedig futótűzként terjedt (Fehér, 1992). A filozófus a *jelenvaló-lét/itt-lét* (*Dasein*) hermeneutikájából indul ki. E koncepcióval egyben arra is utal, hogy az egyén eredendően bele van vetve a világba, léte tehát

világban-való-lét (In-der-Welt-sein) (Fehér, 1989). A Dasein emiatt a világban való viszonyon keresztül érhető meg, mely kapcsolat újra és újra értelmezés alá kerül. Világban-való-létünk mindig perspektivikus, időszakos, továbbá valamely „másik” függvénye. Heidegger *Az idő fogalma* (1924) c. előadásában elmondja, hogy az itt-lét mint világban-való-lét *egymással-való-lét* is egyben, minthogy másokkal osztozunk a világon. Ennek értelmében Heidegger azt mondja, hogy az ittlét általánosságban nem egyedül-lét: „*másokkal vagyok, és a mások éppúgy megint másokkal. A mindennapiságban senki sem önmaga*” (Heidegger, 1992, 35.o.). Az interszubbektivitás egy központi fogalma az egzisztencialista megközelítésnek, mely a világhoz való véget nem érő kapcsolódásunkat jelzi, ami egyben képessé tesz arra, hogy megosszunk történeteket másokkal, ill. megértsük egymást. Az ittlét legtisztábban abban fejeződik ki, amivel az egyén foglalkozik, tehát hivatása egyben létének megnyilatkozása. Heidegger szerint a Dasein sosem semleges, egyfajta *hangoltsággal (Befindlichkeit)* bír. Ez a hangoltság gyakorta *szorongás (Angst)*, ami azonban előrevezető lehet, amennyiben az egyén képes vele szembenézni. Minthogy az ittlét folyamatosan úton van, „*teljességgel-autentikus*” létezés nem megvalósítható. Az ittlét tud legvégső lehetőségéről, a haláláról, ezáltal „*az elmúlás lehetőségének léte*” is (Heidegger, 1992). Az előrefutás, tehát a jövőiség tudata, teszi a létet autentikussá. A jövőiséggel való együttlét időt ad, vele tudva van, hogy van idő (Heidegger, 1992). Az elmúlással való kapcsolat nem a „mikor” és „még mennyi ideig” kérdésekben rejlik, e megközelítés pusztán eltávolítja ugyanis a jövő meghatározatlanságának tudatát. Az előrefutás a minden pillanatban bennelévő bizonyosnak a tudása. A múlt visszahozhatatlan, a jövő meghatározhatatlan – mondja Heidegger (1992), az idő így válik itt-létté.

Jean-Paul Sartre (1905-1980) az egzisztencializmus másik nagy gondolkodója hangsúlyozza, hogy a tudat, mindig valami mással azonos, nem önmagával. *A lét és a semmi* c. 1943-ban írt írásában eljut addig, hogy a tudatot a semmivel teszi azonossá. Ez elvezet az egzisztencializmus alaptételéhez, mely szerint az ember menthetetlenül szabad. Ez a szabadság az, ami egyben szorongást is szül, s továbbmenve épphogy „*a szorongásban tudatosul [az ember] szabadsága*”. A legvégső értelem, Sartre (1991) megközelítésében, a szabadság felé haladni. Ezen az úton felismerjük, hogy saját szabadságunk embertársaink szabadságától függ s ezért „*az én szabadságommal együtt a többiek szabadságát is kell akarnom.*” (Sartre, 1991, 76.o.) (Sartre, 1937/1996, 65; idézi Rácz, Pintér és Kassai, 2016.) Az életnek a priori nincs értelme, megy tovább Sartre (1991), az ember feladata a folyamatos értelemadás.

Hermeneutika

A hermeneutika az értelmezés tudományaként definiált filozófiai irányzat. Kiemelkedő szellemi atyjai Heidegger és Gadamer úgy vélik, a megértés az emberi lét létmódja. A megértés a jelenségek torzításmentes leírásában rejlik, tehát túl a teoretikus megközelítéseken. Gadamer „*hermeneutikai kör*” fogalma arra mutat rá, hogy a szöveg egésze csak részei által érthető meg, a részek pedig, minthogy bele vannak ágyazva az egészbe, csak az egész figyelembevételével értelmezhetők. A megértés az értelmező és az értelmezett horizontjának összeolvadásával érhető el, azaz azáltal, hogy az interpretáló felismerve saját személyes, kulturális és tudományos háttérét képes behelyezkedni alanya világába (Kassai, Pintér és Rácz, 2017; Rácz, Pintér és Kassai, 2016). Ez a behelyezkedés sosem lehet teljes (nem helyezkedhetünk egészen másnak a cipőjébe), de az értelmező megpróbálja legjobb tudása szerint lefordítani a konstruált jelentéseket. Egy dupla hermeneutikai folyamat zajlik tehát: először is az egyén tulajdonít jelentést az őt ért dolgoknak, majd az interpretáló megpróbálja dekódolni azt (Smith és Osborn, 2008; Pietkiewitz és Smith, 2012).

Paul Ricoeur (1913-2005) francia filozófus *A szöveg mint modell: a hermeneutikai megértés* (2001) c. írásában az egyén által megalkotott szöveget „*individuumnak*” vagy „*domborműnek*” tekinti, mely „*terének különböző pontjai a térnek nem azonos szintjén helyezkednek el.*” A perspektivikus torzítás így szükségszerű, írja Ricoeur: a szöveg nyitott a különböző olvasatok számára. Az értelmezésnek azonban valószínűnek kell lennie, legalábbis valószínűbbnek az egyéb olvasatoknál. Az értelmezések távol állhatnak egymástól, s lehetnek ellentmondásosak is, de kísérletet tehetünk az összhangra. Az „*idegen lélekhez*”, „*távolihoz*” való közeledés lehetővé teszi a szerző megismerését: „*ki kell bontanunk a diskurzusaiba zárt tudati erőket, azokat, amelyek túl vannak a szerző személyes tapasztalatainak horizontján*” (2001).

Idiográfias megközelítés

Az idiográfias megközelítés az egyedi tapasztalat megismerésére irányul, annak minél részletesebb feltárását célozza meg. Ez az elemzési mód szemben áll a nomotetikus beállítódással, mely csoport szinten jelez tendenciákat. Az idiográfias elemzés alapos, mélyreható vizsgálattal biztosítható, kevés, célorientáltan megválasztott résztvevővel (Smith, Flowers és Larkin, 2009). Az IPA ebben a szemléletben, a fent bemutatott filozófiai alapokra támaszkodva lett megalkotva.

2.3.2 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 idősődéssel kapcsolatos tapasztalatainak vizsgálatáról a divaton és öltözködésen keresztül (Sadkowska, 2016), a közösségi művészet mentális egészségre gyakorolt hatásának kutatásáról (Turner-Halliday, 2013) művészettagozatos 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 József, Pintér Judit Nóra és Kassai Szilvia folytatnak jelenleg IPA kutatásokat.

2016-ban megjelent könyvükben (*Az Interpretatív Fenomenológiai Analízis Elmélete, Módszertana és Alkalmazási Területei*) részletesen bemutatják a módszert, annak háttérét és technikai eljárását. A könyvben saját kutatásaikat is publikálják, melyeket felépülő szerhasználókkal (későbbi segítőkkel), hanghallókkal és biofű használókkal végeztek.

2.4 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 prekoncepciókat mellőzve elemzi azt, ahogy a személy jelentést tulajdonít, elkerülve ezáltal az objektívizáló értelmezésmódot. Ez az idiográfias megközelítés ellentétben áll a nomotetikus elméletalkotással (lásd fenn), 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, empatikus 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 alany 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 ily módon az egyedi válaszok mind értelmezésre kerülhetnek.

2.4.1 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)* összesűríti és egyben magasabb szintre

emelik a narratívum kiemelt részleteit, amik ezáltal pszichológiai elemzés tárgyává válhatnak. Az értelmező tehát egy „új egészt” hoz létre (Kassai, Pintér és Rácz, 2017) azáltal, hogy belehelyezkedett 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 sorszámossal 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).

2.4.2 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 szigorú 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)

III. KUTATÁS

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 kerestünk fel, akik legalább öt éve a pályán vannak és hivatásuk szerint kapcsolatban állnak a street arttal. 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 Kutatásetikai Bizottság etikai engedélyt adott. Az előkészítést a kiutazás és az interjúkészítés követte 2016-ban a Nemzeti Tehetség Program (NTP-NFTÖ-16-0585) támogatásával.

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 színtereken, 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 rögzített külső szempont vagy hipotézis irányítaná a vizsgálatot. Így esett választásunk az IPA-ra (interpretatív fenomenológiai analízis – lásd részletes bemutatását fent), 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.

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 találkoztak a művészek a street arttal? Hogy élik meg street art tevékenységüket? Mi jellemző művészetükre? Hogyan alkotnak? Miért alkotnak nyílt színtéren? Milyenek élik meg járókelőkkel való tapasztalataikat? Milyen kapcsolatban állnak az intézményesült művészettel (galériákkal)?

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 bevonnunk a projektbe. Összesen tizenhárom interjú került felvételre, ill. 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 interjúban, külföldi tartózkodásuk ill. elfoglaltságuk miatt ezt nem tudták megoldani. A barcelonai mintaanyagot kiegészíti még két Mexikóban (Santiago de Queretaro) 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, ill. 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 élik meg az alkotás által az emberekkel, hellyel, idővel való kapcsolatukat. Részt képezte a kutatásnak annak felmérésre is, hogy az intézményesedett művészeti élethez hogyan kapcsolják alkotómunkájukat a művészek. A kérdésfelvételnél a tölcser technika vezérvonalát követtük: általános megközelítésekből indultunk ki és innen haladtunk a konkrétabb tapasztalatok felé (Smith és Osborn, 2007). Az interjú során a hangfelvétel mellett kiegészítő jegyzeteket készítettünk, melyeket aztán az átírásnál és elemzésnél felhasználtunk.

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 ill. olasz volt, de az interjú angol nyelven való lebonyolításába a résztvevők mindannyian beleegyeztek és ennek kivitelezésében sem volt probléma. 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.

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 hivatalos street art alkotó ma Barcelonában, akik egyéni projekteket kiviteleznek ill. 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 vizsgálatunk 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
Gola	Férfi	37	Olaszország	Egyetemi diploma	„Fantáziáló”	kb 25 éve
Pezkhamino	Férfi	47	Chile	Egyetemi diploma	Multidiszciplináris művész, festő és költő, „folyamatos újradefiniálás alatt”	kb 30 éve
Bronik	Nő	28	Peru	Egyetemi diploma	„Festő”	kb 10 éve
Francisco	Férfi	48	Spanyolország	Egyetemi képzés (2 év)	„Munkás”	kb 9 éve
Kram	Férfi	35	Spanyolország	Egyetemi diploma	„Illusztrátor, festő”	kb 20 éve
Aleix	Férfi	38	Spanyolország	Egyetemi diploma	„Művész”	kb 6 éve

7. ábra A vizsgálati személyek pszichoszociális jellemzői

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 bárát választott helyszínül, ami otthonához közel van és ahova gyakran betér egy ételre vagy italra. Pezkhmino, 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 ill. 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 megértssem az általuk képviselt jelenséget („outsiderként”). Azt tapasztaltam, hogy interjúalanyaim szívesen osztották meg street art területén szerzett ismereteiket, érzékeltetve azt is, hogy egy számukra fontos ügyről 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 érdeklődők a kutatással kapcsolatban is. Helyeket, fesztiválokat, könyveket ajánlottak, más művészek munkáira hívták fel a figyelmem, 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.

Megemlítendő 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 elméleti szinten a műfajba). Ezáltal rendelkezésemre állt kellő távolság az interpretációhoz.

8. Az interjúk feldolgozása

Az interjúk diktafonnal rögzítésre, majd ezután legépelésre kerültek. Az interjúkészítés alatt készített kiegészítő jegyzeteket az átiratok 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 IV.) 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.

9. Eredmények

I. Fő téma: Az alkotók témái

Kapcsolat a természettel



9. ábra Alkotó: Gola.
Forrás: <http://www.golahundun.com/project/risveglio/>



8. ábra Alkotó: Bronik.
Forrás: <https://graffitifriki.com/contact/>

A megkérdozett mővészek 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 mővészete kevésbé kötődik szülőhazájához, inkább a természet az, ami meghatározó számára: *„Mővészetem nem igazán reprezentálja az országot, ahonnan jöttem. Sokkal inkább a természethez kapcsolódik és az emberekhez úgy általában.”* A mővész úgy véli, számára a személyes élmény városi színtereken való megjelenítése nem jelent problémát, s erre hoz is egy példát: *„Próbáltam a mővet, amit festek az adott város szimbólumához kapcsolni, ami sok esetben egy természeti elem... Ily módon könnyű számomra a nyelvezetemet a városhoz igazítani.”* A természetábrázolás részeként gyakran megjelenik az állatszimbolika. Gola a szarvast említi meg személyes kötődésként, Pezkhaminó például a pumát, a halat, a lovat, a bálnát, Francisco szintén a lovat ill. 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...”*. 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 természettel való kötődésnek közös hiányára mutat rá.

A természetábrázolással a mővészeknek 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. Kramnál 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.

Kramnél és Broniknál is felmerült az interjúk során, hogy a testrészeket gyakran fragmentálva ábrázolják. Kram ezt így magyarázza: „a szétdarabolás által áramlást viszel bele.” Bronik a fragmentálás kapcsán elmondja: „Nagyon szeretem a fragmentálásokat. Mindent egyesíteni kell. Például most a fejet próbálom szeparálni és ez egy új elem, amit próbálgatok.” (Az interjú közben itt jegyzetfüzetében mutat képeket). Ebben az étellel teliség, vitalitás kifejezésének igénye is látszik, ami Kramnél 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 madárfészek 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.

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



10. ábra Alkotó: Aleix.
Forrás: Gordo Hostau: *Push-ups* (2015)



11. ábra Alkotó: Francisco.
Forrás: de Pájaro: *Art is Trash* (2015)

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 konceptuális 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 „kívülálló” mellé szegődik.

E fejezetben az „insider-ek” a kulturális értelemben vett „belülálló”, 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 reinkarációja 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. Fent látható festménye (ábra) épp a két a folyamat (illegális street arttal járó rendőri üldözések és a gyarmatosítás) közti analógiákra mutat rá.

Az „outsider” perspektíva e témakörben a Barcelonában élő és tevékenykedő nem spanyol származású művészeké. A két latin-amerikai művész Pezkhaino 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. Pezkhaino 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.”* Bronik szülőföldjének motívumait (pl. perui szoknya, 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.”*

Feltehetően e kultúrközi találkozásokban annak vágya is felmerül, hogy a saját ill. 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 ugyanaz 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 összekötnek 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



13. ábra Alkotó: Kram.
Forrás: <http://www.kram.es/category/graffiti/>



12. ábra Alkotó: Pezkhamino.
Forrás: Saját fénykép (2016)

E kibontakozó téma azokat az ősi szimbólumokat veszi sorra, amelyeket a kutatásban résztvevő művészek alkotásaikban szerepeltettek (lásd táblázatban összefoglalva alább). Gola gyakorta az ősi pogány tradíció szimbólumvilágát jeleníti meg természetművészetében ill. 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”. Pezkhmino 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 interjúbán 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”. 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 ujjá. 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.”

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

14. ábra 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. Pezkhmino ugyancsak kiemeli, hogy szereti felfedezni, hogy a hely mit „mond” neki. Gola és Pezkhmino 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, Pezckhamino, 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 *„elhagyatott helyek”* után keres, ahol szabadon festhet. Pezckamino 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. Pezckhamino 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 sétálhatsz 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.”* Pezkhamino szintén az utca veszélyeire mutat rá, amikor védelem céljából totemeket plakátol ki a falakra. Míg viszont Bronik és Pezkhamino 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. Pezkhamino 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.

Pezkhamino 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 (és természetművészet) 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 szembeegy 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 csinállok 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” ill. 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 tervei 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, próbálok ezt összekapcsolni a változásra való szükséglettel, 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 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 művésztársa 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.*” Pezkhamino 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 megnyilvánulásaiiban 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 tanítana, melyekben elmaradást érez környezetében. Ilyen Golánál a természettel való kapcsolat, Broniknál a street arttal kapcsolatos tudás ill. a perui kultúra.

„Ajándék” a járókelőknek

Pezkhamino 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 poszterekkel a járókelők biztonságát igyekszik 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 sajnos sok felnőtt, ahogy idősödik, beleszerez 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. *„játشانunk 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 környék minden gyereke 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. Pezckhamino 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 szemétfestéséiért – 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 szemét” - 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 kifejezi, 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, gyárhoz, stb.”*

E kibontakozó téma külön tárgyalja Pezkhamino dialógusát a rendőrökkel, ami bár explicit formában más alkotónál nem volt tapasztalható, a téma fontossága miatt itt feltüntetjük. Korábban már említésre került Pezkhamino autoritással való problémás kapcsolata, amit a chilei diktatórikus rendszerből hozott. Az látható azonban, hogy a street art-on keresztül lehetővé válik számára az autoritással való kommunikáció. *„A művészetemből kifolyólag néha összetalálkozom a rendőrökkel... De itt nincs kényszer. 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: Észlelt járókelői reakciók

„A munkád összeköttetésben van”

A művészek vegyes járókelői reakciókról számolnak be az interjúk során. Pezkhamino 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 mindenkihez szóljon.”* Bronik perui street art tapasztalatait illetően megjegyzi, hogy ott a publikum nagyobb nyitottságot mutat, azonban Barcelonában is érdeklődő közönséggel találkozik: *„... 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 véghezvedd [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. Pezkhmino 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 vagyok'. És megmutattam neki a rajzaimat és azt mondta: 'Wow, ez nagyon jó, festhetnének 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 rávette, 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 szólani 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 szétválk a személyes projekt megvalósítása és a megbízások: „*Csinálok 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 ízlése 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 publikálok. 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 művészek”. 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 kezet 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 még megosztó véleményen vannak - bár egyértelműen elindult a közeledés az alkotók részéről az intézmények felé és ugyanígy felénk 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 megbízhatasz. 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 fényoldalaival való találkozást. A művészt kezdetben a galériák elutasították - azért 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 készítettek: „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, gallériáknak 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.”

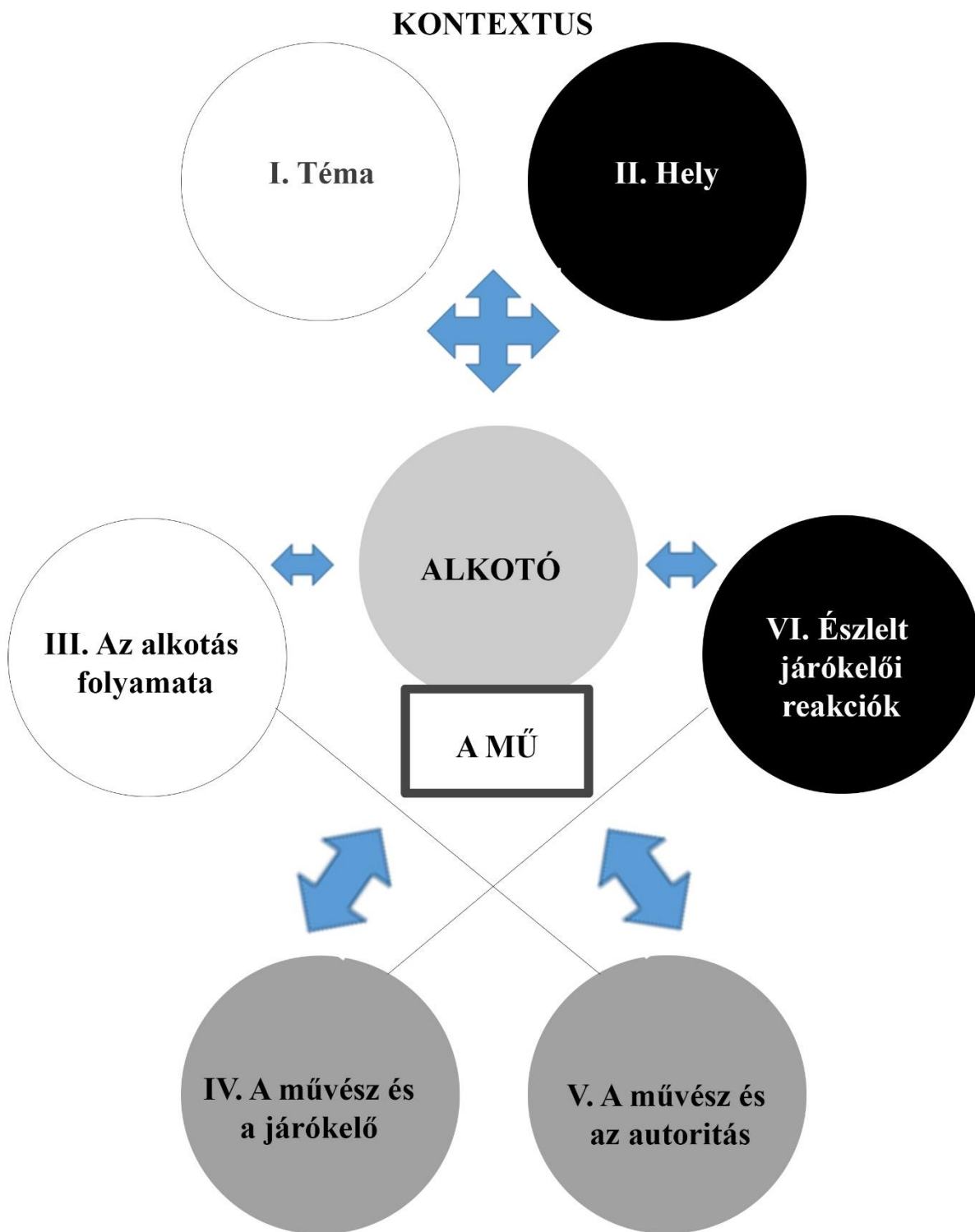
10. Az interjúelemzők értelmezései

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 (15. ábra). Az ábra középpontjában az alkotó áll, akinek perspektívája szolgálta számunkra az információt, a megértés forrását. Az 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. Pezshamino 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.



15. 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 indíttatásból visznek végbe. Az IN 2 már az intézményesült művészettel való együttműködést implikálja, 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, ill. 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.

Itt visszautalunk Schacter (2016) korábban említett megközelítésére, melyek eredményeinkkel egybevágóak: a street artosok feszegetik a műfaj kereteit, s különböző helyeket foglalnak el az utca és a stúdió, az önállóság és az intézmény, kint és a bent között. A művészek a falakon kívül és belül is állnak, s bentről a kintre, kintről a bentre reflektálnak.

IV. MEGVITATÁS

1. A kutatás eredményeinek megvitatása

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

A graffitihez/street arthoz való kapcsolódást tekintve a megkérdezett művészek többsége arról számolt be, hogy tizenévesen találkozott először a műfajjal (Gola, Pezshamino, Bronik, Kram, Aleix) és közösségi hatásra kezdett a tevékenységbe (Gola, Bronik, Francisco, Kram, Aleix). Dolgozatunk elméleti részében a jelenséget általánosságban 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, minthogy kis csoportban értékes társas tapasztalatok válnak megtanulhatóvá az egyén számára (Jung, 1993). A társadalom marginális pozíciójában való lét egy a mai társadalomban hiányt mutató beavatási rítus helyettesítőjeként is értelmezhető (Péley, 2002). A beavatási rítusok szimbólumai a kollektív tudattalan azon archetípusait aktiválják, melyek az életkori szakasz sajátosságaihoz illeszkednek. Az archetípusok előmozdíthatják a kívánt transzformációt, mely aztán külső és belső megerősítést nyer. E folyamat közben a szülő és gyermek közötti „participation mystique” átalakul, helyette pedig megjelenik a társadalommal, vallással, stb. észlelt egység érzete. (Jung, 1993b; Péley, 2002) A marginalizált állapotban levés időtartama kérdéses, ami az alkotó számára bizonytalanságok forrása lehet. Az egyéni (és közösségi) transzformáció által azonban az alkotók többnyire „kerítésen kívülről” „kerítésen belülre” kerülnek, lévén, hogy a meglévő tudást gazdagítják (Staples, 2008). Szélesebb kontextusból szemlélve azt láthatjuk, hogy ahogy a mozgalom is közeledni kezdett a marginálistól a mainstream felé, úgy egyéni szinten, az alkotóknál is felismerhető az „insider”-é válás (lásd pl. Franciscónál).

Interjúink feldolgozása után azt találtuk, hogy számos archaikus elem fellelhető a kortárs barcelonai street artban. Az interjúvált művészeknél az állatok ábrázolása kifejezett hangsúlyt

kapott (lásd Golánál, Pezkhaminonál, Broniknál, Francisconál, és Kramnél). Az archaikus graffitinél hasonlóan kiemelt téma volt az állatábrázolás (Tarján, é.n.; László, 1968). Az ember-állat keveréklények megjelenítése is az antikhoz hasonlóan 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 frekventált előfordulást mutatott az alkotóknál (lásd különösen Aleixnél). Bronik nőalakjaira gyakran fest állatmaszkot, ami az ősi tradícióval szintén analóg (László, 1968). Azzal kapcsolatban vita folyik jelenleg is, vajon az antik graffitiben az állatok totemhősöket testesítettek - e meg (László, 1968). Pezkhamino totemábrázolásai azonban 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. 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.*”)

Francisco a gyarmatosítás témájával egy harcot visz 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.*” Az alkotás helyével kapcsolatban is számos gyarmatosításra, térfoglalásra utaló megnevezést használtak az alkotók („*felfedezés*”, „*visszavétel*”, „*megszállás*” – Gola). Ezen eredmény egybevág azzal a természetművészettel kapcsolatban leírt tendenciával, miszerint a hely megválasztása a gyarmatosítás és bevándorlás folyamatait idézi fel (Eröss, 2010). 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 gyarmatosítás felidézése a történelmi eseményen túl egy lélektani helyzetet is előhoz: két ellentétes lelki beállítottság és két különböző kultúra egymással való harcát. E jelenség kulturális értelemben véve Barcelona közegében különösen aktuális, ahol egyre több különböző nemzetiségű ember él egymás mellett.²⁴

Kutatásunkban két Latin-Amerikai interjúalanyunk művészetébe is bepillantást nyerhettünk (Pezkhamino, Bronik). Azt találtuk, hogy mindkettőjüknél saját kultúrájuk szimbólumvilágának megjelenítése volt a cél. Liotta (2009) *On soul and earth c.* könyvében leírja, hogy az, 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 a kultúrák összekapcsolásának érzését is nyújthatja. Ez a lakóhely otthonosságának megteremtési kísérletével is kapcsolatba hozható (lásd Huskinson, 2008). Az interjúk során a spanyol művészek (Kram, Aleix, Francisco) oldaláról egy ellentétes folyamatot vettünk észre: preferálták az övéktől eltérő kultúrák motívumkészletének felhasználását. Ez egy kulturális nyitottságot és befogadó attitűdöt is mutat, miközben egyszerre lehetnek kultúrájukon „kívül” és „belül”.

Luis (2018), mexikói kurátor és művész Észországban való festésének élményéről beszélve elmondja egy a kultúrák „*összeolvasztásában*” szerzett tapasztalatát. A művész elbeszéli, hogy egy mexikói festőtársa beleszeretett egy észtlányba, s ezért elhatározta, hogy „*szerelemes levelet küld Mexikóból Észországba*”. Ennek folytán egy fesztivált szervezett Észországban *Mextonia* címmel, ahova nemzetközi művészeket hívott festeni. A fesztivál témája a „*kultúrák összeolvasztása*” volt. Ezáltal a meghívott művészek, vele egyetemben olyan szimbólumok után kerestek, melyek közösek a két kultúrában. A művész elmondja azt is, hogy kevés

²⁴ A The Guardian adatai szerint 2000-ben még 2 %-át tették ki a külföldiek a lakosságnak, számuk 2005-re 15 %-ra emelkedett, 2018-ra pedig 18 %-ra nőtt - bár Lola López, a város migrációs bizottságának tagja 30 %-ra teszi ezt az arányt. Letölthető: <https://www.theguardian.com/cities/2018/jun/25/tourists-go-home-refugees-welcome-why-barcelona-chose-migrants-over-visitors>

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 tudatosá.

Másik mexikói interjúalanyunk, Sermob (2018) az archaikus szimbólumokkal kapcsolatban a Barcelonában élő latin-amerikai művészekétől eltérő megnyilvánulást mutatott. Mexikóban, ahol az archaikus kultúra nyomai ma is élők, kevésbé mutat relevanciát az e témát felmutató street art. Sermob a primitív 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 tovább vizsgálva az autoritással való kapcsolat mind a street art alkotófolyamatban, mind tematikailag (lásd Pezkhaminonál és Franciscónál) érdeminek bizonyult. Ez egybecseng azzal, amit Lewinsohn (2008) írt le az ókori graffitivel kapcsolatban: az autoritással kapcsolatos érzelmek gyakorta nyertek kifejezést. A középkorban szintén jelen volt a hatalommal való reláció, Champion (2015; lásd mediavelist.net) leírása szerint ekkor a félelmek és a hatalom vágya domináltak.

Állatábrázolásról az archaikus megjelenítés kapcsán volt szó, azonban fontos megemlíteni a természettel való kapcsolat és vitalitás hangsúlyozását az alkotók körében. A művészetek a kezdetektől fogva kapcsolódást mutatnak a természet világához, az alkotók viszonyulásában azonban lényegi különbségek fedezhetők fel. A land artban a természetábrázolás már magában a tájban megy végbe és feldolgozott tematikájában az aktuális környezeti veszélyhelyzetekre koncentrált (Erőss, 2010). Az interjúalanyok közül Gola volt az, aki a természetművészetben is érdekelt volt. Ő a kontraszt elérésének céljából a természeti elemeket a város központjába tervezte installáció formájában elhelyezni: *„csak, hogy csináljak valami didaktikusat”* – mondja. A természeti tematikában érdekelt művészek azt is szem előtt tartják, hogy egy túlnyomóan antropocentrikus világkép uralkodik, így a természet közelhozása is kiemelt feladata a kornak (Bengtsen, 2018). Gola aktivista megmozdulásaiban tudatos erőfeszítéseket találtunk ez irányban: *„Szeretnék tenni valamit az emberi- és állatfaj kapcsolatáért.”*

Összegezve a témákat azt láthatjuk, hogy a művészek közösségi témákat jelenítenek meg a falakon, melyek a közösség érdekeit is szolgálják – csakúgy mint ahogy ezt az archaikus graffiti alkotói tették. Mina (2016) Barcelonában élő japán művész elmondja 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.*”

Itt áttérünk az alkotók hellyel való kapcsolatára. Azt találtuk, hogy a kortárs street art az antik graffitihez hasonlóan sokszor elrejtett helyeken található meg, máskor viszont kifejezetten könnyen hozzáférhetőek. További hasonlóság, hogy ahogy egykor, ma is az alkotások egymás mellett és egymáson egyaránt megtalálhatók, bizonyos íratlan szabályoknak („street art biblia” – Sebastien, 2016) megfelelően. E szabályok szájról szájra terjednek és olykor csak tapasztalat által válnak megtanulhatóvá. Sebastien (2016) így mesél ezekről: „*Vannak bizonyos szabályok. Ha valami olyanra festesz, ami már létezik, a szabály az, hogy lefeded teljesen. De mi ezt kemény leckén keresztül tanultuk meg. Mi nem így láttuk, mi úgy láttuk, hogy hozzájárulunk a műhöz (piece), a mű evolúciójához és nekünk tetszett az, ami ott volt, de odafestettünk egy nagyobbat. De ez nem elfogadott. Ez a tiszteletről szól. Mindent le kell fedned.*”

A hellyel való kapcsolatot tekintve a művészek a hely humán jellegét hangsúlyozzák (Gola, Pezkhamino). Azáltal, hogy a hely „beszél” ill. „mond” számukra valamit, saját magukat egyszersmind a befogadó szerepébe is helyezik. Kram megemlíti, hogy igazán szabadon a városon kívüli rejtett helyeken lehet festeni. Gola elmondja, hogy környékén számos elhagyatott hely van, ahol „*a természet elkezdte visszafoglalni a helyet.*” Itt egy analógia mutatkozik azzal, amit Radnóti (2004) említ Freud archeológiai vizsgálatainak kapcsán: „*Elhagyott helyeken a rom visszaváltozik természetté.*” A városon kívül tehát spontán elindul a természeti folyamat; azt láthatjuk viszont, hogy több művész épp a város központjában kíván alkotni, találkozási ponttal a járókelőkkel és talán az autoritás képviselőivel.

Felmerül e témában az utcával való korábbi tapasztalat szerepe is, melyet a művészek tovább visznek magukkal utcai festéseik során (pl. „*Az utcán szükséges bizonyos attitűd gyakorlása. Nem sétálhatsz csak úgy...*” - Bronik). A hely kapcsán körvonalazódott a „kint” és „bent” perspektívája is a két latin-amerikai művész által. Itt jegyzendő meg, hogy Bronik négy szem szimbóluma a művész meghatározása szerint a saját és a másik perspektívájának szimbolikus kifejeződése, emellett viszont a kínai szimbológiában is fellelhető: a legenda szerint Cang Jie-t, a kínai bölcsőt ábrázolták négy szemmel, ami azt szimbolizálta, hogy hozzáférése van a valóság mindkét szintjéhez, „*az exteriálishoz és az okkulthoz*” (Arola, 2015, 127.o.).

Pezkhamino a várost „*második bőrnek*” nevezi az interjú során, melyen beavatkozásokat lehet végezni. A bőr, Bagdy (2016) leírása szerint, a megfogható anyagot jelképezi, ami egyben a benne lévő identitását is képviseli. A szerző megemlíti, hogy ez volt az oka annak is, hogy a

sámánok gyakran állatbőrbe öltöztek, hogy aztán birtokolják az állat tulajdonságait (Bagdy, 2016). Nikitscher (2014) leírja, hogy a városi tér a kollektív identitás és emlékezet színtere, melyet annak használói folyamatosan „*írnak, olvasnak és újraírnak*”, s afféle szemioszféraként is működik ezáltal. (77.o.) A személyesen megélt terek rendszerei egymáshoz érnek, egymást fedik, s ezek összessége alakítja a város jelenségét. Az objektív teret tehát kiegészíti a szubjektív élményfeldolgozás. Dodds (2014) *Landscapes of the Body* c. konferencia előadásában pszichoanalitikus perspektívából beszél a városról mint kollektív bőrről. Az előadásban elmondja, hogy a város, csakúgy mint a bőr, egy protektív burok, mely a különböző vágyak és a trauma egyéni és kollektív kifejezését teszi lehetővé.

Az interjúkérdések között nem szerepelt a street art virtuális térben való megosztása, a művészek közül Kram fejezte ki ezzel kapcsolatos 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 kelted 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 elfelejtenek.*”

Az interjúk által betekintést nyerhettünk magába a street art alkotófolyamatba is, melyről több művész (Gola, Francisco) elmondja, hogy annak természetes evolúciója szerint jár el. Ebből következően azonban változásra való szükségletüknek is hódolnak, így kevésbé ismételnék, ami a piacon való érvényesülés szempontjából hátrány (ez Golánál és Aleixnél merült fel elsősorban). A szabad alkotómunkát tehát a művészeti világban való érvényesülés fényében is mérlegelték. Bronik törekszik az ismétlésre („*Próbálok ismételni bizonyos elemeket*”), ami lehetővé teszi számára, hogy megismerjék az emberek. A technikát tekintve az alkotók gyakran említették a mixelést (Gola, Pezkhmino,.) ill. Aleix utalást tett a kombinálásra, melynek során műfajok között vált a kifejezni vágyott téma szükségleteitől függően.

A mixelés preferenciáját az IPA vizsgálaton kívüli művészek is megemlítették, így Simon (2016), Mina (2016), Zosen (2016) és Sermob (2018). A spontaneitást és improvizációt a művészek többsége a műfaj velejárójának tekintette. Schacter (2016) leírta, hogy e műfajban a spontaneitás szükségszerűen szembemegy az autoritással – itt már jogi vonatkozásban. Az alkotók különböző módokról számoltak be, annak kapcsán, hogyan szabályozzák viszonyukat

a rendőrökkel. Francisco és Bronik például gyorsaságukkal próbálnak kitérni a konfrontáció elől, Pezkhamino azonban vállalja a dialógust, ami autoritással való kapcsolatának újraélési lehetőségét is adja számára. Több művész említést tesz legális munkákról is, itt természetesen e körülmény nem játszik szerepet. Vannak azonban, akik kitartanak az illegális, de szabad forma mellett. Zone (2016) barcelonai graffitist elmond egy történetet erre. A műhelybe, ahol dolgozik betért egy fiatal graffitist, aki engedélyt kért arra, hogy kihelyezzen egy matricát a műhely ajtajára, amin egyébként már számos matrica megtalálható volt. Zone (2016) azt felelte, hogy kirakhatta volna, amennyiben nem kért volna engedélyt: *„Pont a lényeg veszik el”*-mondja.

A fentiekben utalás történt már a street art közösségi aspektusára. 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) hozzáteszi: *„Általában a street art a közönség előtt zajlik, nem galériában, ezért sokkal szociálisabb. Általában véve a street art alkotóknak van egy szociális személyisége.”* A tanítás helyzetének lehetősége lényegi volt több megkérdezett művész (Gola, Bronik) számára. Itt elsősorban olyan témák merültek fel, amikről az utca embere feltehetően kevesebbet tudott: street art világa, archaikus kultúra, természet. A két latin-amerikai művész az ajándék-jellegét is kifejezte alkotásának.

A játék és nyitottság kieszközölése a járókelőkből a művészeknek gyakorta szándékolt céljuk (pl. *„fenn kell tartanunk a gyermeki kíváncsiságot”*- Gola). 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, hogy próbálja tudatosan reflexióra és nyitottságra bírni a járókelőket: *„Néha írok valamit, egy szöveget és egy üzenetet akarok hagyni, azért, hogy ébredjenek fel vagy hogy legyenek nyitottabbak.”* Zosen (2016) Minával (2016) való közös festéseikkel kapcsolatban elmondja: *„Mi színeseek vagyunk és jobban kapcsolódunk a gyerekekhez.”* Mina (2016) hozzáteszi: *„Igen, ha nem gondolkodsz sokat, érezhetsz...”*

Freud (1998) a költővel kapcsolatban írja le, hogy tevékenysége hasonlatos ahhoz, amit a játszó gyermek végez: *„fantáziavilágot teremt, amit nagyon komolyan vesz, azaz igen nagy affektusmennyiséggel ruház fel, miközben élesen elkülöníti a valóságtól.”* Felnőttkorra ez

változik: „*a felnőtt ember felhagyva a játsszal, látszólag lemond arról az örömtöbbletről, ami a játékból származik. De... Alapjában véve semmiről sem tudunk lemondani, csak becserélünk valamit egy másik valamire... Így a felnőtt ember játsszás helyett most fantáziál.*” (60.o.) Akárcsak a gyermeki játékra, vallja Freud, a művészetre is minden ember örökletesen predisponált. Hatására a „*mindennapi valóság... érzelmileg és érzékileg jutalmazó módon átalakul*” (Halász, 2002, 46.o.).

A gyermekkor a személyes szinten túl kollektív asszociációkkal is bír: analógiája az archaikus (primitív, prehistorikus) korokkal régóta ismert jelenség. Ismeretes az is, hogy a természeti népek gyermekisége a kolonializmus ideológiáját is jelentősen formálta (Radnóti, 2004). A gyermek motívumának felidézése egyben az elhagyott gyermek archetípusának invokációja is, a lélek és a társadalom „*egyszerű*”, „*naiv*”, „*elhagyott*” aspektusaié (Hillmann, 1975, 12.o.).

A street art rendhagyó, szellemes, olykor provokatív megnyilvánulásaira egyre többen felfigyelnek, s a műfaj a galériák figyelmét is mind jobban magára irányítja. Azt találtuk a kutatás során, hogy az egyik legfőbb dilemma, amivel a művészek szembe kell, hogy nézzenek az az önálló projekt és a megbízások/galéria munka kivitelezésével kapcsolatos. Az esetek többségében ezek nem esnek egybe (bár Kram megjegyzi: „*néha azért egy helyen vannak.*”) Gola elmondja, hogy a saját projekt kivitelezése egy inherens szükséglet, azonban az anyagi és időbeli korlátok következtében nehéz ezt kivitelezni. Az önálló projektek nem a materiális szükségletek teljesítését célozzák: „*nem hoznak pénzt, de annál több szenvedélyt.*” (Gola). Sermob (2018) a pénzkeresést a megbízáshoz köti, a szabad önkifejezésnek azonban ő is hangsúlyozza nem-materiális jellegét: „*Amikor az embereknek egy speciális kérésük van, kell, hogy keressek pénzt. És amikor az emberek szabadon engednek az ötleteimmel, a színekkel, a kompozícióval és a saját időmmel, nem pénz, hanem más dolog, amit nyerek.*” Bronik is hasonlóképp érvel: „*Megkérhetsz arra, hogy fessek valamit, de akkor ez egy munka. De ha hagyod, hogy azt fessek, amit szeretnék... én nem kérek pénzt.*” Az emberek általában értetlenül állnak e jelenséggel szemben. Sebastien (2016) mond erre egy példát: „*Sokszor az emberek megkérdezik minket: 'Te keresel pénzt ezzel?' És én azt mondom 'Nem.' És akkor ők azt mondják, 'Oké, de legalább az anyagot állják?' 'Nem.' 'Ez nagyon furcsa.' És te fizetsz ezért?' 'Igen.'*”

Az alkotók, azt láthatjuk, intrinzikén motiváltak a street art formájában végzett önkifejezésre, nem a külső jutalom, amire erre készíti őket. A motivációs elméletek áttekintésével és az interjúk tapasztalatai alapján elmondható, hogy a graffiti és street art alkotás összefüggésbe

hozható a három univerzálisan elismert pszichológiai szükséglettel: *autonómia, kompetencia és kapcsolódás* (Ryan és Deci, 2000). A graffiti és street art világában az autonómia gyakorlásának kérdése elsődleges. Kezdve a szülőkkel való autonómia-harcától a társadalom és az autoritás tagjaival való diskurzusig a személyes akarat megnyilvánulási törekvése inherens része az alkotómunkának. A kompetencia és a képességeken alapuló visszajelzések megnyilvánulnak a csoporton belüli hierarchiában és abban is miért tartanak ki az alkotók e kétes megítélésű művészeti forma mellett, mely az állandó kísérletezés és készségfejlesztés lehetőségét nyújtja. A műfaj a közösséghez való kapcsolódás kivételes lehetőségét is lehetővé teszi, amely egyben a helyhez való kötődést is maga után vonja. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy a graffiti és street art önmagában örömet okozzon és az alkotó külső ráhatás nélkül végezze azt. Csíkszentmihályi (1997) nyomán kiemelendő, hogy ezek az autotelikus élmények azok, amelyek élvezeti értékkel bírnak, nem pedig a külső cél.

Kutatásunk során a kontextusra, melyben az alkotás született, mindvégig figyelmet fordítottunk. Alapkonceptióink szerint ugyanis ez az, amiből ugyanis maga az alkotófolyamat „nőni” kezdett. Francisco tesz erre egy utalást, amikor elmondja, hogy művészete abból a társadalmi kontextusból eredeztetendő, amely illegálisnak tartja szemétművészetét, ettől elmondása szerint lényegileg el nem választható: „*az El Arte es Basura itt született Barcelonában, az összes politikai problémájával együtt...*” Az alkotók számos problémát megfogalmaznak, melyet városukban észlelnek („*Itt nagy az elnyomás a rendőrök által. Nem hagyják, hogy kifejezd magad. Mert nem érdekli ez őket, kritizálnak*” – Francisco; „*...ez egy kritika is a társadalomnak, melyet nem érdekel a természet és az állatok és semmi. Ez a világ a pénz világa.*” – Francisco; „*Kevés ember az, akinek jó szíve van. Aki nem akar hasznot húzni belőled...*” – Bronik; „*A világ keményebb és igazságtalanabb...kegyetlen.*” – Aleix). A művészek alkotómunkáját közelebről szemlélve megtaláljuk az e problémákra utaló reflexiókat: szabad önkifejezés hangsúlyozása, természet és archaikus kultúrák értékeinek kiemelése, materiális javak prioritásának megkérdőjelezése, kollektív érdekek előtérbe helyezése. Mindezt az alkotók nemcsak tematikailag, de alkotómunkájukkal is kifejezik. Megnyilvánulásaikkal egy olyan érték- és eszmerendszert képviselnek, melyek a társadalmi berendezkedés egyoldalúságát ellensúlyozhatják.

2. A street art mint misztikus tapasztalat: alkímiai párhuzamok

Az alábbiakban néhány olyan jellegzetesség kerül megemlítésre, mely az alkímia és a street art világában hasonlatos. Ahogy az alkimistáknál (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, időnyomása, időjárás viszonyok, járókelők ill. 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 alkimistáknál 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.

Az alkimista tradíciónak egyik alap gondolata, 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 befogadó oldaláról is érzékelhető a misztikus tapasztalat. A street art alkotásokra való odafigyelés egy tudattalan vágy kifejeződését is mutatják: hogy részesüljünk, abból, ami közös. von Franz (1999) Levy-Brühl *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. Ez a működésmód egyfajta vallásos beállítottságot tükröz: nyitottságot tanúsítunk a jelek iránt, melyeket nem ismerünk, ám egyértelműen hatással vannak életünkre. A vallásosság egyfajta

éberséget is implikál, amelyek a racionális mérlegelések és döntések mellett vannak jelen. A primitív 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!*”²⁵ 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, hozzásegítheti 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 déli részén)*”.²⁶ 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 momentumára. 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 szelfkel való kapcsolat pedig nem más, mint a spirituális élet. (von Franz, 1995)

Mínt hogy 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 erősíti, 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 rögzítése befogadói oldalról is inkább egy élmény megőrzéséről szólnak. Egy irracionális élményről, melyet egy mű váltott ki: akkor és ott – megismételhetetlenül.

²⁵ „Trust your struggle!”

²⁶ „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)”

V. 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 legoptimálisabban megoldani. Az angol nyelv használatát azért is tartottam szerencsésebbnek a spanyolnál, mert angol nyelvtudásom a spanyolnál sokkal erősebb. Ezáltal a nyelvi megformálásokkal járó nehézségek nem vonhatták el figyelmem a mondanivalóról, ill. a nonverbális jegyeiről.

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 fókusza stb. Az anyag feldolgozásához egy multidiszciplináris elméleti keret mellett döntöttünk, amelyben egy mélylélektani megközelítés is helyet kapott. Felmerülhet azonban, hogy az interjúk más szempontból való feldolgozásával milyen egyéb, sajátunktól eltérő mintázatok kerültek volna kiemelésre.

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. Ennek további vizsgálata érdekes eredményeket hozhat a témában. A vizsgálat megkezdése előtt terveztük azt is, hogy befogadókat kérdezzünk meg street art művekről. Ennek kivitelezésével azonban már túlléptünk volna jelen kutatásunk keretein. Ez egy további perspektívát nyújthat a jelenségről a későbbiekben.

VI. FELHASZNÁLT IRODALOM

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=

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

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

Bagdy E. (2016). *Pszichológiai rejtelmek a művészetekben és életünkben*. Athenaeum, Budapest.

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

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

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

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

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 poszt szocialista városokban: térelméleti megközelítés. In Düll (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*, (1), 75-80.
- 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.
- Burkckhardt, T. (2000). *Alkímia: világkép és szellemiség*. Arcticus, Budapest.
- 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
- Curralló, A. F. (2015). Preserving Urban Heritage and Creativity: The Reuse of the AXA Building in Porto. *Street Art and Urban Creativity Scientific Journal. Places and non Place*, 1(2), 14-21.
- Csíkszentmihályi M. (1997). *Az áramlat: az optimális élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- de Pájaró, F. (2015). *Art is Trash*. Promopress, Barcelona.
- Dodds, J. (2014). *Landscapes of the Body, Mind and Nature: Art, the Body and Psychoanalysis*. PsyArt Conference – Madrid.
- Doherty, C. (2015). *Out of Time, Out of Place, Public Art (Now)*. Art Books Publishing Ltd, London.
- Dúll, A. (2014). Térrétegek kívül-belül: az ember és a földrajzi tér kapcsolata. In Dúll (szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 7-13). Budapest: L'Harmattan.
- 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.
- Eröss, I. (2011). *Természetművészet*. Generál Nyomda Kft, Szeged.
- Farkas A. M. (2001). *Az alkímia eredet és misztériuma*. Balassi, Budapest.
- Fehér M. I. (1992). Előszó. Heidegger útja a Lét és időig. In Heidegger, M. *Lét és Idő*. (pp. 5-54.). Budapest: Gondolat.
- Fehér M. I. (1992). *Martin Heidegger: Egy XX. századi gondolkodó életútja*. Göncöl, Budapest.
- Freud, S. (1973). A költő és a fantáziaműködés. In Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia* (pp. 123-132). Budapest: Gondolat.
- Fumerton, P. & Hunt, S. (1999). *Renaissance Culture and the Everyday*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- 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.
- Gee, M.K. & Ullmann, C. (1998). *Teacher/Etnographer in the Workplace: Approaches to Staff Development*. Letöltve: 2019. 04.18-án: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED423721.pdf>.
- Gleaton, K. M. (2012). *Power to the people: Street art as an agency for change*. Letöltve: 2019. 04.25-én: <https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/133428/Gleaton,%20Kristina%20MLS%20Thesis.pdf?sequence=1>
- 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.
- Halász L. (2002). *A freudi művészetpszichológia. Freud, az író*. Gondolat, 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.
- Heidegger, M. (1992). *Az idő fogalma; A német egyetem önmegnyilatkozása; A rektorátus 1933/34*. Kossuth, Budapest.
- 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
- Hillmann, J. (1975). *Loose ends: Primary papers in Archetypal Psychology*. Spring Publications, Dallas.
- Hock, B. (2005). *Nemtan és pablikart: Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Praesens, Budapest.
- 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.
- Irvine, I. (2013). *Jung, alchemy and the technique of active imagination*. Mercurius Press, Australia.

- Izsák É. (2014). A tértudás változásának fordulatai. In Dúll (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 (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. (2012). *A személyiség fejlődése.* 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.
- Klein, N. (2004). *No Logo: Márkák, Multik, Monstrumok.* AMF- Tudatos Vásárlók Egyesülete, Budapest.
- Kőváry Z. (2012). *Kreativitás és személyiség. A mélylélektani alkotáselméletektől a pszichobiográfiai kutatásig.* Oriold és Társai Kiadó, Budapest.
- László Gy. (1968). *Az ősember művészete.* Corvina Kiadó, Budapest.
- Lewisohn, C. (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution.* Harry N. Abrams, New York.
- Leopold, A. (1949). *A Sand County Almanac.* Oxford University Press, New York.
- Liotta, E. (2009). *On Soul and Earth: The Psychic Value of Place.* Routledge, New York.
- Maclean, S. (2013). *Meet Rodríguez Gerada.* Letöltve: 2019. 04. 27-én: <http://flicmagazine.com/mag/author/sarah-maclean/>
- Malpas, W. (2007). *Land Art.* Crescent Moon Publishing, Kent.
- Mason, J. (2005). *Kvalitatív kutatás.* József Műhely Kiadó, Budapest.

- Mattanza, A. (2018). *Street Art. Híres művészek beszélnek vízióikról*. Gabó Kiadó, Budapest.
- Myers, S. (2013). Normality in Analytical Psychology. *Behav Sci (Basel)*, 3(4), 647-661.
- 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.
- Nikitcher P. (2014). Tér, hatalom, szimbólumok: hatalmi önreprezentáció és szimbolikus térfoglalás Budapesten a városegysítéstől napjainkig. In Dúll (szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 77-102). Budapest: L'Harmattan.
- Novak, D. (2017). Historical dissemination of graffiti art. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal: Intangible Heritage* (3)1, 29-42.
- Olay Cs. & Ullmann T. (2011). *Kontinentális filozófia a XX. században*. L'Harmattan, Budapest.
- 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 létezmód*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Pietkiewicz, I. & Smith, J. A. (2012). A practical guide to using Interpretative Phenomenological Analysis in qualitative research psychology. *Czasopismo Psychologiczne*, 18(2), 361-369.
- Pintér J. N. (2014). *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia*. L'Harmattan, Budapest.
- Pintér J. N., Kassai Sz. & Rácz J. (2017). A tünet mint az élettörténet társszerzője: A hanghallás fenomenológiája. *Imágó*, 6(2), 79-93.
- 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.
- 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.
- 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-Portrayl.pdf

- Ricoeur, P. (2001). A szöveg mint modell: a hermeneutikai megértés. *Lettre 42, ősz*. Letöltve: 2019. 04. 24-én: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00026/ricoeur.htm>
- 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/>
- Ryan, R. M. & Deci, E. L. (2010). Intrinsic and Extrinsic Motivations: Classic Definitions and New Directions. *Contemporary Educational Psychology*, 25, 54-67.
- Sabini, M. (szerk.). (2002). *The Earth has a Soul: C. G. Jung on Nature, Technology & Modern Life*. Berkeley: North Atlantic Books.
- 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
- Sartre, J. P. (1991). *Exisztencializmus*. Hatágú Síp Alapítvány, Budapest.
- 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.
- 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.
- Somogyi J. (1926). *A fenomenológia történeti és kritikai vizsgálata*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest.

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 Defining 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.

Szilágyi O. (2011). Mi a neved? Identitáskeresés a kolozsvári graffitikultúrában. *Korunk*, 22(2), 3-7.

Szokolszky Á. (2004). *Kutatómunka a pszichológiában*. Osiris Kiadó, Budapest.

Tarján M. T. (é.n.) 1940. szeptember 12. A Lascaux-barlang felfedezése. Letöltve: 2019. 04. 24-én:

http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1940_szeptember_12_a_lascaux_barlang_felfedezese/

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.

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.

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

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://artislimited.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, Pezkhaino, Bronik, Francisco, Kram, Aleix

További felhasznált interjúk:

Barcelona: Mina, Zosen, Sebastien, Simon

Querétaro (Mexikó): Sermob, Luis

VII. TÁBLÁZATOK LISTÁJA

1. ábra Juliana Santacruz Herrera: Yarn bombing. Elérhető: https://www.designboom.com/art/juliana-santacruz-herrera-decorative-potholes/	27
2. ábra: Jan Vormann: Dispatchwork. Elérhető: https://www.janvormann.com/testbild/dispatchwork/	28
3. ábra Nadalian: Hidden treasures. Elérhető: http://www.riverart.net/treasures/index.htm ...	30
4. ábra Orion (2006): Ossario. Elérhető: alexandreorion.com	38
5. ábra Boa Mistura: Soy porque somos. Roque, J. Q. (2019). Los nuevos murales de la CDMX que purifican el aire. Elérhető: https://www.chilango.com/vida/absolut-street-trees/ 39	39
6. ábra Schorr (2018): Serdülők graffitivel kapcsolatos motivációja és lehetőségei	42
7. ábra A vizsgálati személyek pszichoszociális jellemzői.....	73
8. ábra Alkotó: Bronik. Forrás: https://graffitifriki.com/contact/	75
9. ábra Alkotó: Gola.....	75
Forrás: http://www.golahundun.com/project/risveglio/	75
10. ábra Alkotó: Aleix.....	78
Forrás: Gordo Hostau: Push-ups (2015)	78
11. ábra Alkotó: Francisco. Forrás: de Pájaro: Art is Trash (2015).....	78
12. ábra Alkotó: Pezckhamino. Forrás: Saját fénykép (2016).....	81
13. ábra Alkotó: Kram.....	81
Forrás: http://www.kram.es/category/graffiti/	81
14. ábra Archaikus szimbólumok.....	83
15. ábra 1N 1 → OUT 1.....	103

VIII. 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 time!

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 művésznevét 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

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

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
I. főtéma: Az alkotók témái	I.1. Kapcsolat a természettel	<p>„Művészetem... a természethez kapcsolódik” (Gola)</p> <p>„Szeretnék tenni valamit az emberi- és állatfaj kapcsolatáért” (Gola)</p> <p>„Engem azok az emberek érdekelnek, akik közelebbi kapcsolatban álltak a természettel” (Francisco)</p> <p>„Szeretek játszani az állatkarakterek jelentésével” (Kram)</p>
	I.2. Kapcsolat a kultúrával: „insider” és „outsider” perspektíva	<p><u>„Insider” perspektíva:</u></p> <p>„a tipikus afrikai maszkformákat használtam” (Kram)</p> <p>„használok ezért néhány kanjit 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 szarmazik” (Gola)</p>
	I.3. Kapcsolat az archaikus szimbólumokkal	<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>

Főtémák	Kibontakozó témák	Interjú részletek
II. főtéma: Az alkotás helye	<i>II. 1. A hely felfedezése</i>	„elhagyott [hely]” (Gola, Bronik, Kram) „felfedezés” (Gola, Bronik, Pezkhamino) „visszavétel”, „megszállás” (Gola)
	<i>II.2. Kapcsolat a hellyel</i>	„sétálva az utcán a kortárs időkből veszel magadhoz valamit.” (Pezkhamino) „második bőr” (Pezkhamino) „Az utcán sérülékenyebb vagy, de ha megvan a megfelelő attitűdöd...” (Bronik) „Megtaláltam ott a biztonságom” (Francisco) „amikor lefestesz egy koszos falat, a hely életre kel újra”(Kram)

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

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

Főtémák	Kibontakozó témák	Interjú részletek
V. főtéma: A művész és az autoritás	<i>V.1. Szabad alkotómunka és jogszabályok</i>	„kimegyek nappal és úgy mozgok, mintha ez teljesen természetes lenne” (Pezkhamino) „Itt nagy az elnyomás a rendőrök által” (Francisco) „Ha szeretnél teljesen szabadon festeni, ki kell menned a városon kívülre” (Kram)
	<i>V.2. Dialógus az autoritással</i>	„Sok párbeszédet lefolytattam a rendőrökkel az évek során... És végül ismerem a rendőröket... Azt gondolom, ha van mód a megbeszélésre, lehet valamit tenni.” (Pezkhamino)

Főtémák	Kibontakozó témák	Interjú részletek
VI. főtéma: Észlelt járókelői reakciók	VI. 1. „A munkád összeköttetésben van”	„érdeklődni kezdenek a személyed iránt...a munkád mindig összeköttetésben van” (Bronik) „Néha rossz kritikákat kapsz” (Bronik) „negatív kritikát” (Francisco) „Ez nem az a fajta művészet, ami tetszik mindenkinek”(Kram) „Az emberek értékelik, hogy az idődet és energiádat használod” (Aleix)
	VI.2. Kulturális különbségek a visszajelzésben	„...a közönség, hogy hogyan reagálnak, hogyan beszélnek hozzád, hogyan közelítenek meg, ebben van különbség...” (Gola) „A szervezőknek ezért el kellett mondania nekik, hogy ez nem az afrikai kígyó, a görög mitológia különbözik” (Aleix) „Minden országnak megvan a maga viselkedési módja, de egy globalizált világban élünk” (Kram)

Főtémák	Kibontakozó témák	Interjú részletek
VII. Alkotómunka az intézményesült művészetén kívül	VII.1. A kezdetek	„Az unokatestvérem elkezdett hip hopot hallgatni és graffitizett és ő avatott be engem” (Gola) „És akkor idejöttem...a street art kultúrája nagyon tetszett, erőteljes volt.” (Gola) „Egy verset írtam az egyik házunk melletti épületre.” (Pezkhamino) „És megmutattam neki a rajzaimat és azt mondta: 'Wow, ez nagyon jó, festhetnének egyszer...' (Bronik) „És végül egyikük rávett, hogy fessek” (Aleix)

		<p>„Azt mondta, van egy bútor a otthon és kivihetné, hogy arra fessek... Azt mondtam 'oké'... És amikor elhagytam a házat, elkezdtem gondolkodni... amikor megláttam a szemétt az utcán, az egy szenzáció volt” (Francisco)</p>
	<p>VII.2. Saját projekt megvalósítása</p>	<p>„Azt gondolom ez [önálló projekt] valami, ami bennünk van.” (Gola) „ha hagyod, hogy azt fessek, amit szeretnék...” (Bronik) „Csinálom a személyes dolgaim, tehát a személyes választásom abban, hogy mikor, hol és mit [festek]” (Kram) „Szeretném, ha lenne egy személyes projektem” (Aleix)</p>
	<p>VII.3. Alkotói kollaborációk</p>	<p>„Számomra nem szükséges, hogy egy crew-hoz tartozzak...kollaborálok néhány művésszel, de csak amikor erre kérnek, nem mindenkiel” (Francisco) „ismerek néhány embert itt, akikkel együtt szoktunk festeni. De egyébként egyedül festek” (Bronik) „Szeretnék olyan emberekkel együttműködni, akik aktivisták” (Gola)</p>

Főtémák	Kibontakozó témák	Interjú részletek
VIII. Alkotómunka intézményi együttműködéssel	VIII. 1. „Személyes” megbízások	„Egy teknőst festettem” (Kram) „Amikor nincs időd arra, hogy felügyelj mindent, az egyetlen dolog, amit tehetsz, hogy teljes szabadságot adsz a művésznek” (Aleix)
	VIII.2. Galériát keresve	„Szeretnék... egy igazi kapcsolatot egy galériával” (Gola) „egy kissé elfelejtettem a galériázás. Be kellene mennem újra.” (Kram) „talán ha lesz elég nagyszámú főbb munkám, akkor lehet egy megfelelő galériám” (Aleix)
	VIII. 3. Galérián kívül és belül	„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)