

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Pszichológia Intézet  
Pszichológia Doktori Iskola  
Személyiség- és Egészségpszichológia Doktori Program

**LÁTHATÓ ÉS LÁTHATATLAN A STREET ART ALKOTÁSBAN:  
ELEMZÉS INTERPRETATÍV FENOMENOLÓGIAI ANALÍZIS  
ALKALMAZÁSÁVAL**

Doktori (PhD) értekezés tézisei

**Takács Hilda**

**Témavezető:**

**Prof. Dr. Kiss Enikő Csilla, egyetemi tanár**



**Pécs**

**2020**

# 1 BEVEZETÉS

A street art alkotáslélektana egy friss, lényegében alig kutatott terület. 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 háttérret nyújtó pszichológiai szemléletet tekintve a jungi analitikus pszichológia megközelítésében íródott a munka, átfogja tehát a vizsgálatot egy mélylélektani keret. Jellemző ma, hogy elsősorban a graffitizés kapcsán jelennek meg analitikus szemléletű írások. A dolgozatban ennek kiegészítése történt meg: a street art alkotófolyamat felszínen látható és mélyben meghúzódó (láthatatlan) folyamatainak feltárását kíséreltük meg.

## 2 ELMÉLET

### 2.1 Exploráció a posztmodern városi térben

A városban zajló folyamatok mind nagyobb érdeklődést jelentenek a kortárs ember számára. A város emlékek és vágyak hordozója, mondja Calvino (1981), s mint ilyen, képes megjeleníteni valami esszenciálisat a vele kapcsolatba kerülők életéből. Leaver

(2006) leírása szerint a város konténer-funkcióval bír, s tartalmában maga a kollektív lélek kristályosodik ki. Hasonlóképp Dodds (2014) *Landscapes of the Body* c. konferencia előadásában a várost mint *kollektív bőrt* idézi fel, mely amellet, hogy egy protektív burok képzetét sejteti, különböző vágyak és traumák kifejezését teszi lehetővé. A fenti megközelítéseket alapul véve a városi környezet tanulmányozása a kortárs emberekről érzékletes ismereteket nyújthat.

Az embert eredendően erős spirituális kapcsolat fűzi fizikai környezetéhez: érzelmi viszonyulással bír felé, asszociációkat kapcsol hozzá, ezáltal válik „hely”-jé a „tér” (Canter, 1977). A hely közben visszahat a benne élőkre is: személyességével élő, „otthonos” közeget teremt, s nagyban befolyásolja a pszichés jóllétet (Huskinson, 2008). Az otthonosság érzése, mondja Pintér (2014) egyedi, mindenkinél mást és mást jelent. Van az otthonosság érzésnek azonban egy általános jellemzője: „*amikor valami otthonos, akkor közöm van hozzá, sajátomnak érzem*” (86.o.).

Augé (1995) azt találta, hogy a helyhez való kötődési igény ellenére egyre növekszik az identitás nélküli ún. „*nemhelyek*” száma: „*az a tér, melynek se összefüggései, se története, s nem foglalkozik az önazonossággal sem, egy nem-hely (non-lieu) lesz*” (ford.: Bodó, 2004, 45. o.). Ami a városberendezkedést illeti, megállapítható, hogy a rendszerességnek mind inkább átadja helyét a rendszertelenség (Izsák és Dúll, 2014). Az otthonosság kialakításával kapcsolatban további kihívást jelentenek a globális társadalmi jelenségek, melyek a személyközi kapcsolatokat tekintve elmagányosodáshoz, elidegenedéshez, a mély kapcsolatok hiányához vezethetnek (Dúll, 2014).

A 20. sz.-ban már széles körben elterjedt az az elképzelés, hogy a város nem természetes (antitermészet), patogén jelleggel bír: különböző kórok, elmebetegség, devianciák kapcsolódnak hozzá. Zeisel (1993) felismeri, hogy a modern városokban olyan alapvető szükségletek nem teljesülnek, mint a *közösséghez való tartozás* vagy a *biztonságigény* (Dúll, 2014). A posztmodern kor e hiányok betöltésére a fogyasztást ajánlja, mely a biztonság érzete mellett a racionális kontroll illúzióját adja (Pikó, 2003). Riesman (1968) kiemeli, hogy a fogyasztás paradox módon belső irányítottság helyett épp a *kívülről irányítottságot* erősíti, s az egyén viselkedését egyre inkább a másoknak való megfelelés

és a rivalizálás jellemzi. Az észlelt városi problémák és társadalmi kérdések a környezet transzformációjának szükségességére hívják fel a figyelmet.

## 2.2 A művészet mint terápiás eszköz a városban

Polyák (2010) *Városterápiák* c. írásában leírja a város „hibás hardverként”, „beteg testként” való értelmezését, mely gyógyításra vár (43-44. o.). A szerző Raban (1974) „lágycity város” fogalmával összefüggésben kiemeli azonban a városok képlékenységét, ami lehetővé teszi a különböző intervenciós stratégiák kibontakozását, mely a gyógyulást előmozdíthatja.

A város transzformációja a tér egy olyan aspektusában valósulhat meg, melyet a város lakói közvetlenül érzékelnek, s amelyben kivétel nélkül 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 változatát írja le: *érezkelt tér* (Első tér), *elgondolt tér* (Második tér), *megélt tér* (Harmadik tér). Mindezek közül a harmadik térfogalom emelendő ki e helyen. Ide tartozik egy „itt és most” élmény a térrel kapcsolatban, ami magába foglalja pl. az érzékelhető illatokat, ízeket, hangulatokat, stb. A Harmadik térben mindenki hallathatja hangját - a szubkultúrák megjelenése is itt valósulhat meg (Soja, 1996; Berki, 2014, 2015).

Az elhallgatott hangok érvényesüléséhez szükség van egy olyan területre, mely felett az állam cenzúrája kevésbé van jelen. Bodó (2004) 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. Ezek az állami kontroll által ellenőrizetlen „repedések” teret adnak arra, hogy a köztéri vizuális alkotások részt vegyenek a városi kommunikációban. 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.

### **2.3 Városterápia az analitikus pszichológiai vonatkozásában**

„Városterápiás” megközelítésként a mélylélektani elméletek közül mindenekelőtt a pszichoanalízis említendő, mely az elfelejtett emlékek és elhallgattatott hangok felemelésén keresztül képzelel el a város megújulásának folyamatát. S. Freud (1856-1939) a 19. századi archeológiai ismeretekkel hoz párhuzamot, s ennek kapcsán a felszín és a mély összefüggéseit járja körül. A modern patológiák kialakulását a régészettel analóg módon értelmezi: elképzelése szerint, ahogy a földalatti világ kiesik az emlékezetből, úgy szorul ki a tudattalan tartalom is a tudatos emlékezésből, betegséget idézve ezzel elő (Radnóti, 2004).

C. G. Jung (1875-1961) társadalomlélektannal kapcsolatos írásaiban a környezet patologizáló hatását a természeti elemektől és archaikus értékektől való eltávolodására vezeti vissza. Az analitikus pszichológia eszmerendszerének központi aspektusa a tudattalan kollektív tapasztalattal való eleven kapcsolat fenntartása (lásd bővebben később). 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 (1993b, 101.o.).

A természeti gyökerektől való eltávolodás nemcsak az egyén lelki életére hatott, egész kultúrákon érezteti hatását. Ma a legtöbb nyugati kultúrában a természet materialisztikus aspektusa dominál, azaz a jelenség „*száraz, durva, intellektuálisan felfogható*” oldalára helyeznek hangsúlyt (Sabini, 2002, 2.o.), ami mind a közvetlen környezethez, mind a másokhoz való kapcsolódást elnehezíti. E folyamat a személytelenségnek kedvez, monotóniát, unalmat szül a közvetlen környezetben.

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

A historikus tapasztalatoktól és természeti értékektől való eltávolodás a környezetben elhelyezett művészeti alkotásokon látható nyomot hagy. A következő részek azt mutatják be, hogyan fejeződik ki az egyéni alkotófolyamatokon keresztül az elnyomás alá került kollektív tapasztalat.

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

Az alkotás folyamata kétes megítéléssel nézhet szembe az olyan társadalmi berendezkedésekben, ahol a konvencionalitás és az autoritásnak való megfelelés kiemelt jelentőséggel bír. Maga a művészeti tevékenység azonban az analitikus pszichológia felfogásában a személyiség kibontakozásának egyik eszköze, ami végső soron társadalmi változásokhoz vezethet. Jung szerint a kreatív alkotómunka az ellentétek egymáshoz közelítését valósítja meg, ami az *individuum* folyamatának lényegi aspektusa.

Staples (2008) kifejti az individuum okozta büntudati érzések dinamikáját, majd azt a kreatív alkotófolyamathoz köti. A büntudat érzése az autoritással való konfliktus eredményeképp születik, s a konvencionális élet fenntartását szolgálja. A büntudatot viselni kell, mondja Staples, enélkül elképzelhetetlen az individuum és a társadalmi fejlődés.

A művészet individuumban és kollektív előrehaladásban betöltött szerepét lényegi a posztmodern kor sajátosságainak vonatkozásában is vizsgálni. A pszichológiai fragmentáltság mint „pszicho-kulturális norma” kontextusában mind nagyobb igény van a stabilitás és egységérzet megélésére. A fogyasztói kultúra kontextusában az identitás fluid, efemerális minőséggel töltődik fel, mely folyamatos újradefiniálás által nyer formát. Leértékelődik a közösség, a tradíció, a rítusok szerepe, melyek az identitás kialakításának lényeges aspektusát jelentik. Ezzel párhuzamosan felértékelődik a tárgyak és azok gyűjtésének szerepe, melyek a tartósság illúzióját nyújthatják. A dolgokhoz való viszony megváltozása mellett a kapcsolati működés is változást mutat: a kapcsolatok

egyre inkább tárgyiasulnak, ami a kontroll gyakorlásának nárcisztikus illúzióját adja (Bassil-Morozow és Anslow, 2014).

Az objektifikáló interperszonális kapcsolatok a közösségi élményeket is befolyásolják: egyre nehezebb megélni a *kollektív identitást*, mely még egy individuális társadalomban is alapvető szükséglet (Pikó, 2003). Felmerül a kérdés, hogyan lehet e változások mellett a hagyományok, tradicionális rítusok megőrzésére is törekedni, melyek az ismerőség érzését és a kontinuitást biztosítanák? Hogyan lehetne a folytonosan változóban megtalálni az állandót?

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

Jung úgy vélte, a művész kivételes érzékenységet mutat a közös ősi tartalmak megjelenítésére a kor ellenirányú törekvései ellenére is. Elméletének egyik központi koncepciója a *kollektív tudattalan*, melyről leírja, hogy „*tartalmi soha nem voltak tudatosak, és ezért soha nem az egyén tett szert rájuk, hanem teljes mértékben örökölte őket*” (2011, 51.o.). Jung megfogalmazása szerint e szféra az emberiség történelmi kortól, társadalmi vagy etnikai hovatartozástól független, általános emberi helyzetekre vonatkozó konstruktumait foglalja magába. Az *archetípus* fogalma szorosan összefonódik a kollektív tudattalanéval, annak kikristályozódott formáit írja le (Jung, 2011). Az archetípusok azoknak a tapasztalatoknak felelnek meg, melyeket az emberek ősidők óta felhalmoztak (Jacobi, 2009).

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 kifejezőmód által az egyén egész tömegekre hatást tud gyakorolni, feltéve, ha valódi szimbólumokat használ. E jelenség irracionális és kiszámíthatatlan: „*A tudattalan befolyásolására tett egyetlen szándékos kísérlet sem vezetett eddig számottevő eredményre, és úgy tűnik, a tömeg tudattalanja éppúgy megőrzi autonómiáját, mint az egyéni tudattalan*” (von Franz, 1993, 218.o.).

Az archetipikus helyzet felelevenítése erőteljes emocionális reakciót válthat ki az alkotóból. Jung az archetípusok felszabadításában gyógyító erőket vélt felfedezni. Az alkotó folyamattal azonosuló művész gyakran önként enged a tudattalan készletének, de előfordul az is, hogy egyfajta kényszerként hat rá a tudattalan impulzus (Jung, 1998).

Az alkotó folyamat, Jung elképzelése szerint az archetípus nem tudatos átélése és transzformálása egészen a mű befejezéséig. Az *ősképet* 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 járul hozzá: a korszellem hiányzó formáit jeleníti meg (Jung, 1995).

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

James Hillman (1926-2011) felismeri, hogy az intra- és interperszonális folyamatokkal túlinvolválódva kevés figyelem jut az externális tényezőkre, így a közvetlen környezet jelenségeire. Mind a freudi és a jungi megközelítést korlátozónak találja abban a tekintetben, hogy az egyéni változástól várja a civilizáció átalakulását (vö. individualizáció hatása a kollektivitásra). Úgy véli, e megközelítések ignorálták az *öt érzék* jelentőségét, melyek a környezeti dolgokhoz való kötődést mozdítják elő (Hillman, 1983).

Az archetipikus pszichológia képviselője mérsékletre int a természet túlidealizálásában: „*Meg kell nyitni az elménk a lélek lehetőségeire mindenhol; nem zárhatunk ki dolgokat és nem szerethetjük csak a természetet*” (Hillman, 1983, 132.o.). Úgy véli, az egyén hajlamos a Rousseau-i „vissza a természethez” jelszót hangoztatni, s amennyire lehet távolodni a város patológizáló miliójétől. Hillman (2006) elképzelése szerint az objektumok, s beleértve a város épületei és egyéb konstrukciói ugyanolyan figyelmet igényelnek az egyéni psziché vonatkozásában, mint a természet elemei.

Hillman elméletének egyik központi fogalma az *anima mundi*, azaz *világ lélek*, mely a neoplatonista nézetekkel összhangban, az egyéni lélekkel elválaszthatatlan egységet



alkot. Az *anima mundi*hoz az *esztétikai reakción* keresztül vezet az út. Az esztétikai tapasztalat az egyedire való odafigyelésre tanít, amelynek társadalmi hatásai is ismertek: lassabb életformát alakít ki, mérsékli a fogyasztást, serkenti a minőségre való odafigyelést a mennyiségi preferenciák helyett (Hillman, 1983, 2006). Az épületek, melyek esztétikai reakciók kiváltását viszik végbe, legyen akár „szép” vagy „csúnya” az inger, az *anima mundi*hoz kötnek.

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

## **2.4 A városi művészet helye**

A városi térben helyet kapó alkotómunka bár rendkívül aktuális jelenség, a kortárs művészetnek vitatott része. Osborne (2013) hangsúlyozza a „kortárs” szó kritikai és szelektív jellegét, s hogy szükséges, hogy e jelző a korban *jelentőségteljes* műveket illesse csak. Tatai (2005) megközelítése szerint kortársnak nevezhető a művészet, mely a kurrens szociális, művészeti, filozófiai stb. kérdésekre reflektál. A kortárs művészet élénk kapcsolatot tart fenn antropológiával, pszichológiával, szociológiával, a feminista diskurzussal s hatnak rá a gender és a posztkolonialista tanulmányok. A kor művészete nemcsak más tudományágak felé, de egy szélesebb nézőközönség irányába is nyit. Ennek hatására a magasművészet egyre kevésbé különül el a populáris kultúrától. A művészet immár nem csak egy differenciált művelt osztály (cultivated class) sajátja, hanem bárki számára hozzáférhetővé válik. Muzeológiai anyagnak tekinthető művek ma szinte bárhol elérhetővé válnak, beleértve az utcákat, házfalakat - megkérdőjelezve a múzeum fizikai határait (Prior, 2012).

### 2.4.1 A helyspecifikus művészet

A múzeumot kritizáló hangok a konceptualizmus légkörében kezdtek felerősödni, hangoztatva, hogy a múzeum kiemeli a műveket azok hagyományos összefüggéseiből és a hatalom eszközeivel bírálja el őket. Az ún. *helyspecifikus* („site specific”) alkotások az 1950-es években kezdtek elterjedni (lásd Allan Kaprownál) (Anglani, Martini és Princi, 2009), s az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején vált meghatározóvá. Ezen alkotási forma fő karakterisztikuma, hogy szoros kapcsolatot alakított ki a hellyel, amellyel együtt és amelytől elválaszthatatlanul alkotott lényegi egységet (Kwon, 2012). A helyspecifikus mű nem helyezhető át, az áthelyezéssel a mű maga is megszűnik létezni (Serra, 1990).

A műalkotások helyhez kötöttsége idővel feloldódik, s az *áthelyezhetőség* és a *mobilitás* új szempontokká válnak, melyek mellett a helyspecifikusság már csak mint stiláris kérdés van jelen. A művész egyre inkább visszanyeri autoritását, s az 1990-es évekre már az eredeti szerzőség az, ami az autenticitást biztosítja, nem pedig a művészet helye. A művész is egyre mobilisabbá válik; utazóként, kalandorként lép fel, miközben (helyspecifikus) *projektek* megvalósításán dolgozik (Kwon, 2012). Foster (1996) a művész pseudo-etnográfusként betöltött szerepét emeli ki, hangsúlyozva a két terület azon hasonlóságát, hogy elhallgattatott történetek marginális hangok által való megszólaltatására vállalkozik.

A helyspecifikusság a *helyi identitás* kialakulását is elősegítheti, amely az aktuális nomád gyakorlatokkal – többszörös identitásokkal és jelentésekkel - párhuzamosan, azokat kiegészítve mind nagyobb jelentőségre tesz szert. A helyek egyediségének hangsúlyozása egy posztmodern reakció a korra jellemző globális homogenitás, valamint elidegenedés és fragmentáció hatásaira (Kwon, 2012). A helyspecifikus művészet ma a mobilizálás és egyediség (specifikusság) között mediál, miközben *kapcsolatspecifikus relációkat* (relational specificity) állít fel. A kapcsolati érzékenység a fragmentumok egymás mellettségét (közelségét/távolságát) hivatott láttatni, lehetővé téve, hogy a tűnékeny egyben maradandó is maradjon (Kwon, 2012). Meyer (1996) egy ún. „*funkcionális helyről*” beszél, amelyet az intertextualitás s egy kvázi nomád narratíva jellemez, mely a

művész által megalkotott fragmentált cselekvések és események sorozatából tevődik össze. A virtuális terek e fragmentáltságot tovább fokozzák, s egyfajta átjárhatóságot építenek ki a különböző térélmények között.

## **2.5 Street art és a rokon művészeti formák<sup>1</sup> : történeti/terminológiai, helyi és kommunikációs sajátosságok**

A következő részben előbb a street art fogalmának lehorgonyzási lehetőségeit ismertetjük, majd ezután a barcelonai street art (graffiti) történetére térünk át. Ezt követi néhány további forma felvázolása ill. a műfaj kommunikációs sajátosságainak bemutatása.

### **2.5.1 Street art: történeti és terminológiai kérdések**

A *street art* a graffitiből (poszt-graffitiből) alakult ki, s mint ilyen annak főbb jellegzetességeit is magán viseli: illegális, a közterületek újraértelmezését kívánja keresztülvinni. Technikailag azonban nagyobb diverzitás jellemzi: karakterekkel, logókkal, szimbólumokkal stb. jelöli meg a tereket, különböző médiumok – olaj- és akrilfesték, kréta, rajzszén, matrica, poszter, stencil, mozaik, stb. - alkalmazásával (Wacławek, 2011). A street art gyakran a terek megszépítését célozza meg, ami a graffiti kapcsán ritkán mondható el. E műfaj egy szélesebb közönséget szólít meg: a graffiti zártkörűségével szemben mindenkihez szól. A street art alkotások gyakran a humor, a szellemesség és a meglepetés eszközeivel élnek, ezáltal értelmezhetőbbek és nyitottabbak az interpretációra. Ily módon egy affektív kapcsolódás érhető tetten a közönség részéről, ami korábban a graffitikkel szemben még nem volt észlelhető (Pușcașiu, 2017).

---

<sup>1</sup> Egyéb rokonítható megnevezések: relational practice, community-based art, experimental communities, littoral arts, new genre public art, issue-based art, stb (Hock, 2005; Bálint, 2008).

A street art iránti érdeklődés egyre inkább fokozódni kezdett és rövid időn belül felkeltette a galériák és nagyvállalatok figyelmét is. Ezáltal az irányzat képviselőinek egy új dilemma elé kellett nézniük: hogyan viszonyuljanak az intézményesült művészet és a piac érdeklődéséhez (Pușcașiu, 2017).

Schacter (2016) leírja, hogy a street art jelensége 1998 és 2008 között mutatott egységességet, majd 2008 után 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. Schacter (2016) mindemiatt e korszakot külön terminussal jelölné: felveti a Neo-Muralizmus megnevezés lehetőségét. 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).

## **2.5.2 Graffiti és street art Barcelonában**

A street art története Barcelonában egy egyedi mintázatot mutat. 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 (Donlon, Muratori és Knauer, 2013; 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 virágzása és rohamos terjedése a városban azonban egyre inkább magára hívta a kormány ellenérzését (Gordo Hostau és López Lacalle, 2014). 2006-ban Barcelona város kormánya döntést hozott arról, hogy a street art bűncselekménynek minősül. Sokan az illegalitás ellenére

sem mondtak le a street art-ról, viszont alternatív utakat kellett keresniük a megvalósításhoz (Gordo Hostau és López Lacalle, 2014).

Ma a mozgalom hivatalos és nemhivatalos körökben is „illegális”-nak minősül Barcelonában. A korlátokkal való szembenézés szerves részévé vált a műfajnak, amelyben az alkotási tervek megvalósítása érdekében folyamatosan monitorozni kell a környezet feltételeit, a rendőrség (cenzor) jelenlétét.

### **2.5.3 A participáción alapuló művészet dialógusa**

A street arttal rokonítható *public art* és *részvételi művészet* kommunikációs sajátosságai az utóbbi időben kezdtek fokozott figyelmet nyerni. A street arttal való átfedések és célkitűzésbeli hasonlóságok következtében ennek bemutatására kerül sor jelen részben.

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, 2008).

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).

Hutchinson (2002) *Four Stages of Public Art* c. esszéjében az antropológus tevékenységéhez hasonlítja a *public art* alkotóját (vö. Foster pszeudo-etnográfus analógiája), aki szintén egy „egzotikus” terepre téved, amikor a közösséghez kíván kapcsolódni (Hock, 2005).

Kester (1999) művészettörténész egy „*párbeszéd-esztétikáról*” beszél a public art kapcsán, amely felbontja a hagyományos művész, mű és befogadója közti viszonyt és egy dialogikus kapcsolatot létesít ehelyett. Ez lehetővé teszi a befogadó megnyilvánulását, ami aztán majd a mű részévé válik (Kester, 2012; Hock, 2005).

## **2.6 A graffiti és street art alkotás mélylélektani megközelítései**

A street artosok motivációjával kapcsolatban azt láthatjuk, hogy elenyésző a szakirodalmi adat. Ahogy azonban fentebb kifejtésre került, a Másik, a hely, és az intézmény felé való irányultság sokkal kifejezettebb, mint a graffiti esetében. Megközelítése is megkívánja ezáltal a társadalmi kontextussal – mint tágabb kerettel – történő szemléleti módot.

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

Hillman (2006) elméletében a városfal egy jelentős ellentét hordozója: a civilizáció és a természet közötti válaszfal szimbóluma, amely oppozíciók (szakrális - profán, szép – csúnya, stb.) elkülönülésének biztosít teret. Látható, hogy a városfalakon található művészeti alkotások gyakran épp e kettősség tematikáját érintik. A művek a kontraszt által kiváltott affektusok révén kötnek az *anima mundi*hoz (Hillman, 2006).

Bengtsen (2018) svéd művészettörténész és szociológus leírja, hogy a gyakran félrevezető, torzításon átesett tényközlésekkel szemben a falakon található művészeti alkotás a téma aktív feldolgozását segíti elő. Meghökkenítő alkotásaival perspektívaváltást eszközölhet ki, ami fokozott reflexivitást, környezettudatosságot és végső soron a környezeti viselkedés megváltoztatását eredményezheti. Mindez *érzelmek kiváltásán* keresztül valósul meg, nem pedig intellektuális tényközlés szintjén (Bengtsen, 2018).

Scandiucci (2015) brazil jungi analitikus a graffitivel és a pichação<sup>2</sup>-val kapcsolatban írja le, hogy azok a város lelkének (soul) megjelenítéséhez járulnak hozzá. Ez a városnak azon aspektusa, mely a mindennapi életben általában rejtve marad. Stein az utcai alkotásokat az árnyékhoz köti, s leírja, hogy hasonlóan az egyén árnyékszemélyiségéhez, a város árnyékához is olyan tartalmak tartoznak, melyek valamilyen oknál fogva felvállalhatatlanok. A szerző a graffitit egyértelműen ehhez a dimenzióhoz kapcsolja. Háromlépéses városanalízisében az árnyékon kívül a város *personáját* és *lelkét* (soul) vizsgálja – előbbi azt a képet mutatja, amit a város magáról szeretne nyilvánítani, utóbbi a város mélyebb összefüggéseit foglalja magába (Meyer, 2016). Street art tekintetében elmondható, hogy a növekvő megrendelések a város personájához is köthetők már, de egyfajta törekedés is észlelhető a művészek részéről arra, hogy művük a mélyebb összefüggések kapcsolódási pontja legyen.

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

E rész egy archaikus szimbólumrendszer, az alkímia perspektívájából közelíti meg a street artot. Amikor e helyen alkímiáról beszélünk, egy belső folyamatra utalunk, melynek célja nem a hétköznapi értelemben vett externális arany előállítás, hanem egy szakrális értelemben vett, internális élmény megélése. Az anyaggal való foglalkozás tulajdonképpen másodlagos a tevékenységben, az elsődleges jelentés a mágikus tartalom, a misztérium (Arola, 2008).

A művészet összefüggéseiben vizsgálva az alkímiát, elmondható, hogy a művészekben elemi az anyag, a *prima materia* megmunkálására való vágy, s hogy az ellentétek összeegyeztetésével egyfajta stabilitás kialakítását érik el (Parker, 2008). Példa erre Kurt Schwitters német festő szemétművészete: a művész szemétkosarának tartalmát, így körömmaradványokat, újságpapírt, régi vasútjegyeket használt fel alkotásaiban. Jaffé (1993) felismeri, hogy azáltal, hogy a művész e „*legdurvább anyagot...katedrálissá*

---

<sup>2</sup> Brazil nagyvárosokban jellemző falfirka típus, melynek esztétikai értéke erőteljesen megkérdőjelezett.

*tette*”, a régi alkimista tradíciót idézte elő, mely szerint a keresett tárgy a piszokban lelhető fel (Jaffé, 1993, 256.o.). Jaffé úgy vélte, a művészek, csakúgy mint az alkimisták, feltehetően nem ismerhették fel, hogy saját pszichéjük egy részét projektálták az anyagba. Saját árnyékukat vetíthették ki, amit „*ők maguk és koruk elveszített, elhagyott*” (Jaffé, 1993, 257.o.).

A szemétművészet a kortárs művészet egy friss hulláma, ami gyakran köztereken, street art formájában is megnyilvánul. 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 múlékonyságára igényünk van, s ezt a szükségletet vetítjük rá az anyagra is (Gáspár, 2011).

Az alkimista tradíciónak egyik alapgondolata, hogy az anyagot transzformálni lehet egy másik dologba, ami ezáltal halhatatlanná válik (von Franz, 1995). Látható, hogy a street art alkotásoknál az anyag természetesen 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.

Parker (2008) kiemeli, hogy az anyag transzformálása az alkotóban egyfajta átalakulást eredményez. Az anyaghoz való kötődése érzés alapúvá válik, gondolati síkon és verbálisan ezáltal nehezebben elérhető el. Ez az érzés tulajdonképpen egy energiaáramlás, írja Parker (2008), mely által a lélek és az anyag egymástól differenciálatlan lesz, s anyag és művész a folyamatot inntől együttesen alakítja. Ebből következik, hogy amikor a művész az anyaggal dolgozik, voltaképpen saját pszichéjén is munkálkodik. Amennyiben a street art-ra vonatkoztatjuk e tézist, megállapítható, hogy itt az alkotófolyamat során a művész már a város lelki aspektusának alakításához, transzformációjához is hozzájárul. Individuáció és kollektív átalakulás így a jungi szemléletet alátámasztva összeér.



## **3 A KUTATÁS MÓDSZERTANÁNAK ELMÉLETI HÁTTERE**

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

Az IPA módszer az Egyesült Királyságból származik, Jonathan A. Smith és munkatársai publikáltak először róla, 1996-ban. Az 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, az IPA ezt a jelentésadási folyamatot kíséri meg szisztematikusan végigkövetni (Pietkiewitz és Smith, 2012). A módszer gyökerei a *fenomenológia*, az *egzisztencializmus* és a *hermeneutika* talajába nyúlnak vissza, s ezáltal ezen irányzatok megközelítései szolgálnak támpontot az interpretációhoz is.

### **3.2 IPA: a módszer**

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

Az IPA kutatások általában egy homogén mintát céloznak meg, alacsony elemszámmal, ami lehetővé teszi a részletes és mélyreható elemzést. Elemszám tekintetében nincs egy elfogadott konszenzus, IPA tanulmányok megjelentek egy, négy, stb., egészen tizenöt személlyel is. Ami az anyaggyűjtést illeti, Smith-ék javasolják a félig-strukturált interjúkkal végzett munkát (Smith és Osborn, 2007; Rácz, Pintér és Kassai, 2016).

## **4 KUTATÁS**

### **4.1 A kutatás előzményei**

A kutatás megszervezése során olyan barcelonai street art művészeket<sup>3</sup> kerestünk fel, akik legalább öt éve a pályán vannak és kapcsolatban állnak a street arttal. E-mailben tájékoztattuk az interjú-jelölteket a kutatás céljáról, menetéről és adataik felhasználásáról. A megkeresett tizenkét művészből tíz pozitívan válaszolt a felkérésre (egy alkotó nem válaszolt, egy pedig nem ért rá az adott időszakban). Az előkészítést a kiutazás és az interjúkészítés követte 2016-ban.

### **4.2 A kutatás célja és kérdései**

A kutatás célja a street art jelenségének megismerése volt az alkotó perspektíváján keresztül. Kutatásunkban a következő kérdésköröket érintettük: Hogyan találkoztak a művészek a street arttal? Hogy élük meg street art tevékenységüket? Mi jellemző művészetükre? Hogyan alkotnak? Miért alkotnak nyílt színtéren? Milyenek élük meg járókelőkkel való tapasztalataikat? Milyen kapcsolatban állnak az intézményesült művészettel (galériákkal)?

### **4.3 Kutatási elrendezés**

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. Az intenzív kutató- és terepmunka eredményeképp további kapcsolatok alakultak galériákkal (pl. Base

---

<sup>3</sup> A kutatásban az egységesítés végett az alkotókat művésznek nevezzük, bár kitérünk arra is, hogy ők ettől eltérő megnevezéseket is használnak hivatásukra.

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, illetve ezen túl négy művész online válaszolt az interjú során egységesen feltett kérdésekre. A barcelonai mintaanyagot kiegészíti még két Mexikóban (Santiago de Querétaro) felvett interjú anyaga.

Az interjúk 1-1,5 órák voltak, melyek során az IPA-ban ajánlott félig-strukturált interjút alkalmaztuk. A kérdésvételnél a tölcser technika vezérvonalát követtük: általános megközelítésekől indultunk ki és innen haladtunk a konkrét tapasztalatok felé (Smith és Osborn, 2007). Az interjú során a hangfelvétel mellett kiegészítő jegyzeteket készítettünk, melyeket aztán az átírásnál és elemzésnél felhasználtunk.

#### **4.4 Nyelvi kérdések**

Kutatásunk egy kultúrközi vizsgálat, így a nyelvi kérdések külön megfontolást igényeltek. A kultúrközi találkozáshoz az angol jelentette a közvetítő nyelvet. Az interjú angol nyelven való lebonyolításába a résztvevők mindannyian beleegyeztek. Minden résztvevő folyékonyan beszélt angolul, ami az interjú megszervezésekor már előzetesen egyeztetésre került. A fordítómunkában segítségünkre volt angol szakos és spanyol anyanyelvű kutatótárs.

#### **4.5 A vizsgálatban résztvevő személyek**

A vizsgálati minta homogenizálására az interjúk számát célirányosan redukáltuk. Az IPA elemzésre hat interjú mutatott kifejezett alkalmazhatóságot. A választás amiatt esett e hat interjúra, mert ezek bizonyultak kellően információ-gazdagnak és részletezőnek a választott elemzési mód használatához. A mintába választott interjúalanyok mindegyike street art alkotó ma Barcelonában, akik egyéni projekteket kiviteleznek illetve megbízásokat vállalnak művészeti alkotásokra. Street art tapasztalatuk időtartama öt éven

felül van, korábban mindannyian művészeti képzésben vettek részt. Egy nő és öt férfi szerepelt a mintában, életkoruk 28-48 év közötti (átlag életkoruk: 39 év). Származásukat tekintve három spanyol (két barcelonai, egy zafrai) és három nem-spanyol, min. öt éve Barcelonában élő (chilei, perui, olasz) interjúalany került be a vizsgálatba. További részletek az alábbi táblázatban láthatók:

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

*1. táblázat: A vizsgálati személyek pszichoszociális jellemzői*

#### **4.6 Az interjúk feldolgozása**

Az interjúk diktafonnal rögzítésre, majd ezután legépelésre kerültek. Az interjúkészítés alatt készített kiegészítő jegyzeteket az átiratok felhasználtuk. Az interjúk elemzése az IPA-protokollnak megfelelően történt. 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.

## 4.7 Eredmények

### I. Főtéma: Az alkotók témái

- *Kapcsolat a természettel*
- *Kapcsolat a kultúrával: „insider” és „outsider” perspektíva*
- *Kapcsolat az archaikus szimbólumokkal*

### II. főtéma: Az alkotás helye

- *A hely „felfedezése”*
- *Kapcsolat a hellyel*

### III. Főtéma: Az alkotás folyamata

- *„Saját nyelvezet” kialakítása*
- *Spontaneitás és kidolgozottság*

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

- *Dialógus a járókelőkkel*
- *„Ajándék” a járókelőknek*
- *Játék és nyitottság a járókelőkkel való kapcsolatban*

### V. Főtéma: A művész és az autoritás

- *Szabad alkotómunka és jogszabályok*
- *Dialógus az autoritással*

### VI. Főtéma: Reakciók

- *„A munkád mindig összeköttetésben van”*

- *Kulturális különbségek a visszajelzésben*

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

- *A kezdetek*
- *Saját projekt megvalósítása*
- *Alkotói kollaborációk*

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

- *„Személyes” megbízások*
- *Galériát keresve*
- *Galérián kívül és belül*

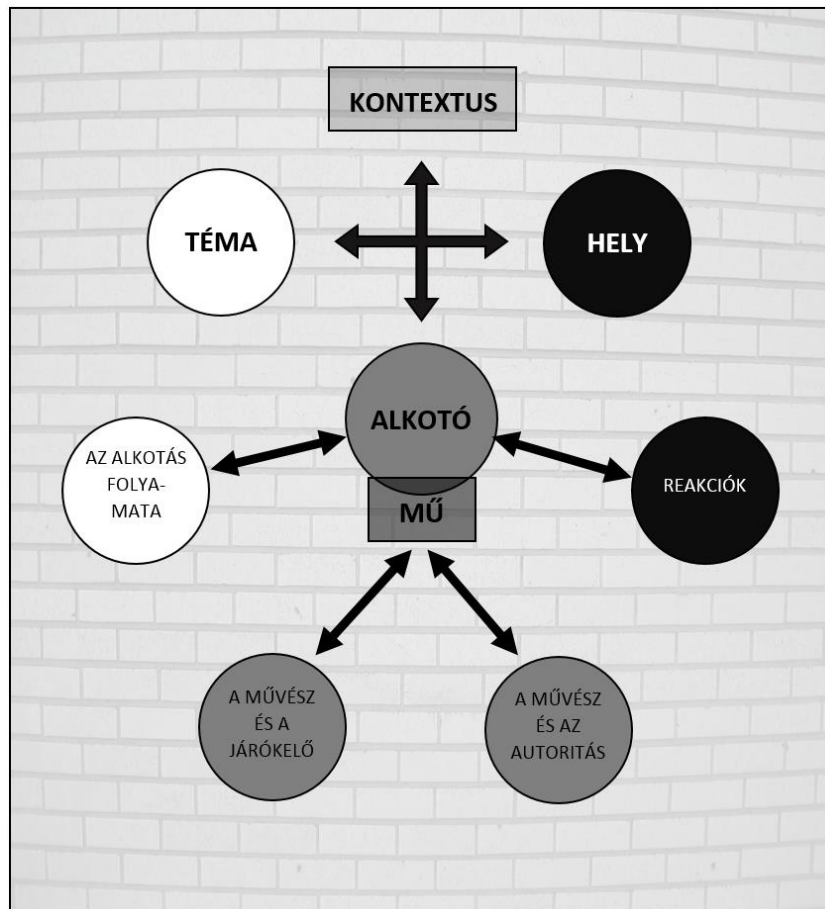
### **4.8 Az interjúelemzők értelmezései**

Az eredmények értelmezését két részben mutatjuk be az átláthatóság érdekében: 1. IN 1 → OUT 1; 2. OUT 2 → IN 2.

#### **IN 1 → OUT 1**

A rekonstruált főtémák első részét (hat főtéma) tekintve egy ábrát készítettünk mely a kapott eredmények egy mintázatát mutatja be (1. ábra). Az ábra középpontjában az alkotó áll, akinek perspektívája szolgálta számunkra az információt, a megértés forrását. Azt láthatjuk, hogy az alkotó művét jelentősen meghatározza a téma és a hely interakciója: egy közös téma felidézése történik egy közös térben. Ezek mindegyikéhez az alkotó személyesen kötődik. Az alkotás maga így személyes hangnemben készül: az alkotók saját alkotófolyamatukon és „nyelvezetükön” keresztül viszik véghez a megjelenítést. Az egyéni folyamat és stílus már az autoritás egy szintjével való szembenézést eredményezi: a piac igényeinek e szabad alkotófolyamat mellett hogyan tud megfelelni alkotó. Több művész elmondta, hogy az ismétlés szükséges feltétele lenne a megjegyezhetőségnek, ám

ez sokszor ellenemegy annak, amit ők megvalósítanak. Maga az utcán történő alkotás a rendőrség figyelmét vonja magára, mely egy autoritással való újabb szembenézést jelent. E konfrontációknak anyagi vonzataik vannak (büntetés, megélhetési problémák), melyek ezáltal mérlegelést kívánnak meg az alkotótól. Az alkotók által észlelt járókelői reakciók rendkívül különbözőek, emellett kulturálisan is eltéréseket mutatnak. Azt láttuk azonban, hogy 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.



1. 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, illetve az anyagi szükségletek is biztosítva legyenek). A művészek közül egyedül Francisco áll állandó összeköttetésben galériával. Azt, hogy jelenleg művészetéből él meg, privilégiumnak



érzi. Beszél azonban a kötöttségekről és az erőteljes kritikákról is, melyeket megbízások esetén tapasztal. Megalkotott két „művész személyisége” a két munkaforma szeparáltságát is jelzi.

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

## 5 MEGVITATÁS

Ahogy az elméleti bevezetőben ez kibontásra került, a street artot elsősorban a graffititól eltávolodó, a közönséghez és az intézményesült művészethez közeledő irányzatként tartják számon. A szakirodalom a street art határait elmosódottnak látja, különösen a graffiti, a poszt-graffiti és a public art irányába, továbbá az interjúk alapján is az mondható el, hogy a művészek sem törekednek az általuk végzett tevékenység meghatározására. Gola és Pezkamino kifejezetten e mesterségesnek tartott határok felbontására törekszik.

A street art mögötti motivációs erőt tekintve Gola és Pezkhamino nyomatékosítja a street art kommunikatív célját. Az alkotó személye tulajdonképpen háttérbe helyeződik és maga a műalkotás jelenik meg a párbeszéd kiváltójaként. A kommunikációval a művészeknek nem titkolt céljuk a reflexió és perspektívaváltás kiváltása – ez a kesteri párbeszéd-esztétika public art vonatkozásában leírt elméletével mutat analógiát. Az interjúalanyok közül Gola és Bronik is kiemelte a street art didaktikus célok megvalósításában játszott szerepét: míg előbbi a természeti témákra való figyelemfelhívást kísérli meg, perui interjúalanyunk saját kultúrájáról nyújt ismereteket. Azt találtuk, hogy a játék és a meglepetés e diskurzusban lényegi eszköz, s ez egybevág a szakirodalmi előzményekkel is, melyek a street art szellemes, meglepetést előidéző aspektusát tárgyalják (Pușcașiu, 2017). A két IPA kutatásba bevont latin-amerikai művész, Bronik és Pezkhamino a street art „ajándék” jellegét is kifejezik, elsősorban érzelmeket és biztonságérzetet próbálnak adni a város embereinek.

A street artosok mellett, hogy a közönséggel való együttműködésre fókuszálnak, az autoritással is egy újfajta kapcsolódás kialakítását kísérlik meg. A művészek különböző módokról számoltak be, annak kapcsán, hogyan szabályozzák viszonyukat a rendőrökkel. A street artosok az autoritás egy további szintjével is szembekerülnek, ez pedig a kortárs művészet intézményrendszere, mely kezdettől fogva kételkedve fogadja e kreatív megnyilvánulásokat és megkérdőjelezi művészeti besorolásukat is. Kutatásunkban azt találtuk, hogy a művészeti előképzettséggel bíró alkotókra felfigyeltek a galériák is, ám az együttműködés keretei és kompromisszumai a művészeket ambivalenciában tartja. A

művészek alkotómunkájukat tekintve egy saját „nyelvezet”-ről beszélnek, melynek részese a folyamatos változás, a mixelés, a kombinálás, a spontaneitás, az improvizálás, ami élővé teszi a folyamatot, ugyanakkor a piacon való értékesítés lehetőségét csökkenti. A művészek (Gola, Aleix) amellet érvelnek, hogy az ismétlődő motívumokkal, művészi jegyekkel a megjegyezhetőséget és ily módon az eladhatóságot fokozzák, ám az ennek való elégtétel áldozatokat kíván meg. A művészek intézményrendszeren „kívüli” és „belüli” létének ambivalenciája és változékonysága összhangban áll a Schacter (2016) és Pușcașiu, (2017) által leírt szakirodalmi előzménnyel.

Kutatásunk azt mutatta, hogy a művészet helyének megválasztása az alkotási folyamat egyik lényegi mozzanata (vö. Kwon, 2012). Az alkotók gyakran olyan helyeket jelölnek ki alkotásuk színhelyéül, melyek „beszélnek”, „mondanak” valamit, erősítve, hogy a hely több mint pusztá fizikai vagy mentális tér, mondanivalója, s így története van. Ezeket a helyeket meg kell hódítani, fel kell fedezni, ami a spanyol területen utalás lehet a múlt gyarmatosító megmozdulásaira. A terekkel való kapcsolat kialakítása egyszerre biztosít kötést helyhez és emberekhez. Mina (2016), Barcelonában élő japán művész, erre így reflektál Zosennel (2016) végzett közös alkotásaik kapcsán: *„Azt gondoljuk, fontos az emberekhez és a helyhez kapcsolódnunk. Nem festünk anélkül, hogy a helyre gondolnánk. Számomra ez egoista.”*

A művészek az interjúk során gyakran utalnak a „kint” és a „bent” találkozásának lehetőségére az utcán: egyrészt hat rájuk környezetük, másrészt ők is hatnak arra alkotásaik megjelenítésével. A művészek alkotásai a „kint” és a „bent” találkozási pontjainak is tekinthetők: egy belső tartalom megjelenítése zajlik igazodva a kinti környezet sajátosságaihoz, igényeihez. A személyesség szintje tematikát tekintve is szükségszerűen meghaladásra kerül. A graffiti alkotások érthetlenségével szemben a street art művek közösségi témákat dolgoznak fel, s egy új perspektíva megfontolására sarkallnak, ami a szakirodalmi előzményeknek is megfelel (Bodó, 2004; Tribble, 2016; Bengtsen, 2018). A közösségi témák a megkérdozett művészeknél három fő terület mentén rajzolódott ki: a természet, a kultúra és az archaikus szimbólumok.

A természeti megjelenítésekkel kapcsolatban az a tendencia volt felismerhető, hogy valamilyen sajátos jelentőséggel bíró természeti elem – gyakran állat – került a művész

által feldolgozásra – több esetben szimbolikus jelentőséget kidomborítva. Egy további fő téma volt a különböző kultúrák motívumainak megjelenítése. Kutatásunkban két latin-amerikai interjúalanyunk (Pezkhamino, Bronik) művészetébe nyerhettünk betekintést. Azt találtuk, hogy mindkettőjükénél hangsúlyos volt a saját kultúra szimbólumvilágának megjelenítése. A saját kultúra elemeinek megjelenítése a falakon egyben az egymástól különböző kultúrák összekapcsolásának érzését is nyújthatja. Ez a lakóhely otthonosságának megteremtési kísérletével is kapcsolatba hozható (lásd Huskinson, 2008). Érdekes módon a spanyol művészek (Kram, Aleix, Francisco) oldaláról egy ellentétes folyamat volt felismerhető: említett interjúalanyaink preferálták az övéktől eltérő kultúrák motívumkészletének felhasználását. Ez egy kulturális nyitottságot és befogadó attitűdöt is mutat, miközben egyszerre lehetnek kultúrájukon „kívül” és „belül”.

Egy historikus vonatkozású kulturális ellentét feldolgozására vállalkozott Francisco az interjú felvételének idejében. A művész a gyarmatosítás témájával olyan harcjeleneteket vitt színre, melyben szülőhazája is érintett volt. Ezt kultúrájának büntudati érzésével hoztuk összefüggésbe, ám maga a művész is elmondja, hogy az eseményhez való kötődését maga sem ismerheti: *„Lehet egy őslakos reinkarnációja vagyok. Sose tudhatjuk.”* A téma a gyarmatosítás lélektanának közelebbi vizsgálatát hívja elő (lásd Gambini, 2003)

A természet és a kulturális különbségek témakörén kívül azt találtuk, hogy számos archaikus elem fellelhető a kortárs barcelonai street artban. Pezkhamino totemábrázolásai pl. egyértelműen az őslakos kultúrával mutatnak kapcsolatot. A prehisztorikus állatok ábrázolásától a szentháromság és a teremtés toposzának megjelenítéséig számos különböző archaikus szimbólumról számoltak be az alkotók, melyek az ősi tradícióhoz való kapcsolódási igényről árulkodtak. Érdekességként megemlítenéd itt Sermob (2018), mexikói interjúalanyunk viszonyulása az archaikus szimbólumokhoz. Mexikóban, ahol őslakos kultúra nyomai ma is élők, kevésbé mutat relevanciát az e témát felmutató street art: *„Most...a kortárs Mexikóról szeretnék beszélni. Többé nem beszélek az ősi kultúrákról. Az nem az igazi Mexikó számomra, az nem az én időm.”*

A témákat sorra véve felismerhető, hogy összhangban a pszichoanalitikus irodalom városi patológiák kapcsán leírt megközelítésével (Radnóti, 2004) az „elhallgatott hangok”

és „elfelejtett emlékek” felszínre kerülése a street art alkotómunkának lényegi aspektusa. Jung (1993a) a környezeti patológiákat egyenesen arra vezette vissza, hogy a modern ember eltávolodott természeti gyökereitől, az archaikus világ értékeitől. Jung úgy vélte, az ősi tartalmak felelevenítése a művészeknél kifejezetten hangsúlyos, akik a kollektív tudattalanhoz való hozzáférésükön keresztül archetipikus helyzetek feldolgozását tudják megvalósítani. A művészek nonkonformizmusa a művészeti tevékenységben kivételes előny (Jung, 1995), s a street artosoknál, a tevékenység illegális természete miatt, a nem konvencionális alkotómunka még inkább jellemző. A legális – illegális munkafolyamat határán mozogva, vállalva a kétes megítélést, egyrészt az elnyomott tartalmak manifesztálására vállalkoznak az alkotók, másrészt maga a tevékenység is rituális jelentőséggel bír: az alkotás során a „közös” materián dolgoznak, amelynek majd nem-materiális jelentősége válik meghatározóvá. A végesség bele van kódolva ezen alkotásokba, s közösségi térbe építve a művet, a birtoklás pusztá lehetsége is lebontásra kerül (vö. Baudrillard, 1987). Az efemerális anyaggal való munkát dolgozatunkban az alkímiai folyamat szimbólumrendszeréhez kötöttük, mely hasonlóképp a matéria láthatatlanná transzformálásával hozható összefüggésbe. Az alkímiai procedúrával analóg módon az anyaggal – alkotással – való kapcsolat érzés alapúvá válik, és az emlékezet raktározza el az élményt (Parker, 2008). Elméleti bevezetőnkben amellet érveltünk, hogy a művész az anyaggal való munka során nemcsak az anyagon, de saját pszichéjén is dolgozik (Parker, 2008), a street art kapcsán pedig megfogalmaztuk, hogy e tevékenység a kollektív transzformáció lehetőségét idézi elő.

Kutatásunkban azt találtuk, hogy az alkotóknak szándéka a meglepődés, „wow” élmény kiváltása, ami a Hillman elmélet szerint odafordulást és törődést idézi elő a szemlélőből. E megközelítésből akár „szép”, akár „csúnya” az inger, kapcsolódást vált ki a nézőből. Hillman (1983, 2006) leírása szerint ezen esztétikai reakción keresztül a *világ lélekhez* avagy *anima mundi*- hoz való kapcsolódás válik lehetővé. Scandiuccival (2015) egyetértve amellet érvelünk, hogy ezen alkotások a város mélyebb összefüggéseit, továbbmenve annak „lelkét” (soul) képesek érzékeltetni. Az ezzel való kapcsolódás pedig a helyhez kötődést, helyidentitást (Kwon, 2012) képes erősíteni, ami a mai mobilis társadalmi berendezkedések fluiditásában, identitás-válságában mérvadó.

A folyamatnak rekonstruálható egy misztikus oldala a befogadó részéről is. A street art alkotásokra való odafigyelés egy tudattalan vágy kifejeződését is mutatják: hogy részeseüljünk, abból, ami közös. von Franz (1999) Lévy-Bruhl *participación mystique* fogalmát kapcsolja e tendenciához, s felismeri, hogy a misztikus egyesülés vágyától hajtva az ember ösztönösen odafigyel a szinkronjelenségekre és jelekre (önmagán kívül és belül egyaránt). von Franz (1995) leírja, hogy ez lényegében nem babonás tevékenység, hanem a szelf jegyeinek keresése (vö. riesmanni *kívülről irányítottság* aktuális jelensége). Ez a működésmód egyfajta vallásos beállítottságot tükröz: nyitottságot tanúsítunk a jelek iránt, melyeket nem ismerünk, ám egyértelműen hatással vannak életünkre (von Franz, 1995).

A street art analóg módon egy váratlan jel a kollektív szintén, melyre ösztönösen felkaphatja a járókelő a fejét. Ez különösen akkor erőteljes, amikor a kint észlelt jel (mű) kapcsolatot mutat egy belső állapottal. Mattanza (2018) egy *misztikus aurát* észlel a street art világa körül, amelynek konkrét megtapasztalási formája a véletlen felfedezésének momentuma. Grande (2007) megfogalmazza, hogy azzal, hogy a mű név nélkül jelenik meg, egyfajta misztérium részévé teszi a befogadót. Jungi terminológiával tulajdonképpen egy szelf-projekció történik, egy belső istenkép kivetítéséről van szó. A szelfvel való kapcsolat pedig nem más, mint a spirituális élet (von Franz, 1993).

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

## 6 FELHASZNÁLT IRODALOM

- Anglani, M.; Martini, M. V. & Princi, E. (2009). *Legújabb kori művészet*. Corvina Kiadó, Budapest.
- Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Verso, London.
- Arola, R. (2008). *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*. Siruela, Barcelona.
- Bassil-Morozow, H. & Anslow, J. A. (2014). Faking individuation in the age of unreality: mass media, identity confusion and self-objects. In Huskinson, L. & Stein, M. (szerk.), *Analytical Psychology in a Changing World: The search for Self, Identity and Community*. (pp. 6-23). New York: Routledge.
- Baudrillard, J. (1987). *A tárgyak rendszere*. Gondolat, Budapest.
- Bálint, M. (2015). *A participáció fogalma a művészetben és a társadalomtudományokban. PhD értekezés*. Letöltve: 2019. 04. 24-én: [http://phd.lib.uni-corvinus.hu/980/1/Balint\\_Monika\\_dhu.pdf](http://phd.lib.uni-corvinus.hu/980/1/Balint_Monika_dhu.pdf)
- Bálint M. (2008). „Bármit megváltoztathattok rajta” – szempontok a társadalmi párbeszédre alapuló kortárs művészeti projektek elemzéséhez. PhD konferencia, Párkány. Letöltve: 2019. 04. 24-én: [www.communicatio.hu/doktoriprogramok/kommunikacio/.../BalintMoniKONF.doc](http://www.communicatio.hu/doktoriprogramok/kommunikacio/.../BalintMoniKONF.doc)
- Bengtson 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 A. (szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 120-134). Budapest: L'Harmattan.
- 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>
- Calvino, I. (1981). *Láthatatlan városok*. Kozmosz Könyvek, Budapest.
- Canter, D. (1977). *The psychology of Place*. Architectural Press, London.
- Dodds, J. (2014). *Landscapes of the Body, Mind and Nature: Art, the Body and Psychoanalysis*. PsyArt Conference – Madrid.
- Düll, A. (2014). Térrétegek kívül-belül: az ember és a földrajzi tér kapcsolata. In uő (szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 7-13). Budapest: L'Harmattan.

- Foster, H. (1996). The Artist as Ethnographer? In uó (szerk.), *The Return of the Real: The Avante-garde at the end of the Century*. (pp. 302-306). Cambridge MA: MIT Press.
- Gambini, R. (2003). *Soul and culture*. Blackwell Publishing, Oxford.
- Gáspár, G. (2011). Szemét kultúra, avagy kavics a város cipőjében. *Acta Sociologica*, 4(1), 155-164.
- Grande, J. K. (2007). *Dialogues in Diversity. Art from Marginal to Mainstream*. Pari Publishing, Pari.
- 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.
- Hillman, J. (2006). *City & Soul*. Spring Publications, Dallas.
- Hillman, J. (1983). *Interviews: by James Hillman with Laura Pozzo*. Harper & Row, New York.
- Hillman, J. (2015). *The thought of the heart and the soul of the world*. Spring Publications, Dallas.
- Hock, B. (2005). *Nemtan és pablikart: Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Praesens, Budapest.
- 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.
- Izsák É. és Dúll A. (2014). Városi „térfordulatok” – a város interdiszciplináris megközelítése. In Dúll A.(szerk.), *Tér-rétegek: Tanulmányok a XXI. század térfordulatairól*. (pp. 69-77). Budapest: L'Harmattan.
- Jacobi, J. (2009). *C. G. Jung pszichológiája*. Animus, Budapest.
- Jaffé, A. (1993). A vizuális művészetek szimbolizmusa. In von Franz, M-L; Henderson, J. L.; Jacobi, J; Jaffé, A. (szerk.), *Az ember és szimbólumai*. (pp. 231-278). Budapest: Göncöl Kiadó.
- Jung, C. G. (1998). Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. In
- Bókay A. és Erős F. (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény*. (pp. 94-105). Budapest: Filum.
- Jung, C. G. (1995). *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban*. Scolar, Budapest.



- Jung, C. G. (1993b). A tudattalan megközelítése. In von Franz, M-L; Henderson, J. L.; Jacobi, J; Jaffé, A. (szerk.), *Az ember és szimbólumai*. (pp. 17-104). Budapest: Göncöl Kiadó.
- Jung, C. G. (2011). *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. Scolar, Budapest.
- Jung, C. G. (1993a). *Föld és Lélek. Az Archaikus Ember*. Kossuth Kiadó, Budapest..
- Kassai Sz., Pintér J. N. & Rácz J. (2017). Az interpretatív fenomenológiai analízis (IPA) módszertana és gyakorlati alkalmazása. *Vezetéstudomány* 4. 28-35.
- Kester, G. (2012). Életképek: A dialógus szerepe a társadalomilag elkötelezett művészetben. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. & Szoboszlai J. (szerk.), *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. (pp. 128-141). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Kwon, M. (2012). Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. & Szoboszlai J. (szerk.), *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. (pp. 108- 128). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Leaver, R. J. (2006). Editor's Preface. In Leaver, R. J. (szerk.), Hillman, J.: *City & Soul*. (p. 17.). Dallas: Spring Publications.
- Mattanza, A. (2018). *Street Art. Híres művészek beszélnek vízióikról*. Gabó Kiadó, Budapest.
- Meyer, J. (1996). *The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity*. In Platzwechsel kiállítás katalógus, Kunsthalle Zürich. Letöltve: 2019. 10. 20-án: [http://www.bauerverlag.eu/downloads/James-Meyer\\_The-functional-site-or-The-Transformation-of-site-specificity.pdf](http://www.bauerverlag.eu/downloads/James-Meyer_The-functional-site-or-The-Transformation-of-site-specificity.pdf)
- Meyer, R. (2016). Shadows over Oxford: Memories, Murder, Mystery, and Morse. In Huskinson, L. (szerk.), *The Urban Uncanny: A Collection of Interdisciplinary Studies*. (pp. 34-53). New York: Routledge.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso, London.
- Parker, D. (2008). On painting, substance and psyche. In Rowland, S. (szerk.), *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film*. (pp. 45-55). Hove: Routledge.
- Pietkiewicz, I. & Smith, J. A. (2012). A practical guide to using Interpretative Phenomenological Analysis in qualitative research psychology. *Czasopismo Psychologiczne*, 18(2), 361-369.
- Pikó, B. (2003). *Kultúra, társadalom és lélektan*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Pintér J. N. (2014). *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia*. L'Harmattan, Budapest.

- Polyák, L. (2010). Városterápiák. Új identitás keresése és közvetítése. *Debreceni Disputa*, 8(11), 43-47.
- Prior, N. (2012). A kecske is meg a káposzta is: A múzeum alakváltozásai a hipermodernben. In Kékesi Z., Lázár E., Varga T. & Szoboszlai J. (szerk.), *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. (pp.90-108). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Puşcaşiu, V. (2017). The Writing on the Wall: Embraced or Despised. In Costa, P; Guerra, P.; & Neves, P.S. (szerk.), *Urban Intervention, Street Art and Public Space*. (pp. 124-131). Lisbon: UC.
- Raban, J. (1974). *Soft City*. Picador, London.
- Radnóti S. (2004). Freud, a művelt polgár. *Thalassa*, 1(15), 52-59.
- Rácz J., Pintér N. J. és Kassai Sz. (2016). *Az interpretatív fenomenológiai analízis elmélete, módszertana és alkalmazási területei*. L'Harmattan, Budapest.
- Riesman, D. (1986). *A magányos tömeg*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- Sabini, M. (szerk.). (2002). *The Earth has a Soul: C. G. Jung on Nature, Technology & Modern Life*. Berkeley: North Atlantic Books. .
- Scandiucci, G. (2015). The soul and pathologizing in the (multipli)city of São Paulo. In Huskinson, L. & Stein. M. (szerk.), *Analytical Psychology in the Changing World: The Search for Self, Identity and Community*. (pp.53-72). New York: Routledge.
- 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.
- Serra, R. (1990). „Tilted Arc” Destroyed. *Nova Law Review* (14)2, 385-406. Letöltve: 2019. 10. 20-án: <https://nsuworks.nova.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2223&context=nlr/>
- 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.
- Staples, L. H. (2008). *Guilt with a Twist: The Promethean Way*. Fisher King Press, Wyoming.
- Szilágyi O. (2011). Mi a neved? Identitáskeresés a kolozsvári graffitikultúrában. *Korunk*, 22(2), 3-7.

- Tatai, E. (2005). *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest.
- 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.
- 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.

## **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/>

## **7 TÁBLÁZAT ÉS ÁBRA LISTA**

### TÁBLÁZAT

1. A vizsgálati személyek pszichoszociális jellemzői

### ÁBRA

1. IN 1 → OUT 1

## **A disszertáció témájához kötődő saját publikációk**

Takács H., Lábadi B. (2014). Azt csinálni, amit a Szelf akar. Tanulási motiváció az autonómia-szükséglet perspektívájából. In Böhm G. & Fedeles T. (szerk.), *Mesterek és Tanítványok*. (pp. 179 – 188). Pécs: PTE BTK Kari Tudományos Diákköri Tanácsa.

H. Takács, E. Cs. Kiss (2016). Transformation through Street Art: A Jungian Perspective. In Cefai, C. & Laganá L. (szerk.), *Psychology and the Arts: Perceptions and Perspectives*. Malta: Malta University Publishing.

Sz. Endre, H. Takács (2016). Therapeutic Impacts of Mandala Drawing on Mental Disorders: Implications of a Creative Workshop. In K. Ács & Bence N. et al. (szerk.), *5th Interdisciplinary Doctoral Conference – Conference Book*. (pp. 98-106). Pécs: IDK2016.

Takács H. (2018). C. G. Jung Vörös Könyvének Alkímiai Vonatkozásai. *Psychiatria Hungarica*, 33(1), 62-65.

## **A disszertáció témájához kötődő konferencia előadások**

Takács H. (2013). ¡Buen Camino! A Jungian Analysis of the Pilgrimage to Santiago de Compostela in the movie 'The Way'. Előadás: *30th International Conference on Psychology and the Arts (PsyArt)*. Konferencia helye, ideje: University of Porto, Porto, 2013. 06. 26-30.

Takács H. (2014). The Alchemical Vessel as the Mirror of the Soul. Előadás: *31st International Conference on Psychology and the Arts (PsyArt)*. Konferencia helye, ideje: University of Madrid, Madrid, 2014. 06. 25-29.

Takács H. & Kiss E. Cs. (2014). Alchemy and Psychology Through the Lens of Arts. Előadás: *XI. Alps Adria Conference of Psychology*. Konferencia helye, ideje: University of Pécs, Pécs, 2014. 09. 18-20.

Takács H. (2015). The Alchemical References of The Red Book. Előadás: *32nd International Conference on Psychology and the Arts (PsyArt)*. Konferencia helye, ideje: University of Malta, Malta, 2015. 06. 24-28.

Takács H. (2015). Alkímiai vonatkozások a Vörös Könyvben. Előadás: *Magyar C. G. Jung Analitikus Pszichológiai Egyesület Referálósze­minárium*. Konferencia helye, ideje: Kossuth Klub, Budapest, 2015. 04. 24.

Takács H., Kiss E. Cs., Endre Sz. (2016). Spin a Yarn in the City: Textile Street Art from a Jungian Approach. Előadás: *12th Alps-Adria Psychology Conference AAPC16*. Konferencia helye, ideje: Horvátország, 2016. 09.29.- 10.01.

Endre Sz., Takács H. (2016). Therapeutic Impacts of Mandala Drawing on Mental Disorders: Implications of a Creative Workshop. Előadás: *5th Interdisciplinary Doctoral Conference*. Konferencia helye, ideje: University of Pécs, Pécs, 2016. 05. 27-29.

Takács H. (2018). The Jungian Way. Implications of a Research on Street Art. Előadás: *Conference at Universidad Anáhuac Querétaro*. Konferencia helye, ideje: Universidad Anáhuac Querétaro, Mexico, 2018. 10.23.