

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

СТРИТ-АРТ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Выпускная квалификационная работа

по направлению подготовки: 50.03.03 «История искусств»

образовательная программа бакалавриата: «История искусств»

Выполнила:

обучающаяся 4 курса

Бронштейн Полина Павловна

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

доктор философских наук, профессор

Рыков Анатолий Владимирович

Санкт-Петербург

2018

Содержание

| | |
|---|----|
| Введение | 3 |
| Историография | 6 |
| §1. Зарубежная историография..... | 6 |
| §2. Отечественная историография | 13 |
| Глава I. Основные техники и направления уличного искусства | 16 |
| §1. Тэггинг | 16 |
| §2. Спрэй арт & сабвэй арт | 19 |
| §3. Стэнсил арт | 20 |
| §4. Абстрактные граффити | 21 |
| §5. Стрит лого..... | 22 |
| Глава II. США. Истоки уличного искусства..... | 24 |
| §1. «Золотая» пора граффити..... | 24 |
| §2. Пост-граффити в США | 26 |
| Глава III. Западная Европа. От символа уличной поэзии до символа культурной революции | 41 |
| §1. Франция | 41 |
| §2. Великобритания..... | 48 |
| §3. Германия..... | 54 |
| Глава IV. Восточная Азия. Парадоксы азиатского стрит-арта | 57 |
| §1. Китай..... | 57 |
| §2. Япония..... | 59 |
| §3. Южная Корея..... | 63 |
| Глава V. Феномен стрит-арта в России..... | 65 |
| Заключение | 75 |
| Список литературы | 77 |
| Список интернет-ресурсов..... | 78 |
| Список иллюстраций | 81 |
| Иллюстрации | 83 |

Введение

За достаточно недолгий промежуток времени произошла эволюция уличного искусства от граффити-тэггинга на стенах до взаимодействия с выставочными пространствами. Уличное искусство находится в постоянном непрерывающемся потоке изменений, которые связаны не только со сменой исторических периодов как таковых, но и с переменой в сознании и восприятии самого зрителя. Эта художественная практика, основными чертами которой являются нелегальность и яркий социально-критический посыл, включает в себя широкий спектр форм творческой активности в рамках городского пространства: от граффити до городских интервенций.

Свои истоки уличное искусство берёт в США, однако подобные арт-практики в последствие распространились и по всей Европе. Тем не менее, как массовый феномен стрит-арт — это явление 2000-ых годов. Стоит заметить, что последнее десятилетие отмечено особым интересом к данному направлению в искусстве, как в профессиональной художественной сфере, так и среди любителей.

Актуальность работы «Стрит-арт в контексте культуры конца XX — начала XXI века» заключается в том, что стрит-арт — является одним из самых прогрессивных направлений в современном искусстве, вследствие чего требует особого внимания. На данный момент взгляды исследователей по отношению к этому художественному феномену все ещё не обрели окончательно устоявшейся формы: признание со стороны одних граничит с отрицанием со стороны других исследователей. Уличное искусство неоднократно переживало процесс трансформации в связи с политическими, социальными и историческими изменениями, равно как и с техническим прогрессом. В связи с процессами урбанизации и с возросшей ролью городской среды контекстуальная составляющая этой художественной практики стала наиболее значимой.

Объект исследования в данной работе — это стрит-арт конца XX — начала XXI века.

Предметом исследования является рассмотрение процесса зарождения и дальнейшей трансформации стрит-арта, изучение его форм, техник и идейного содержания, а также выявление связи этой художественной практики с культурой конца XX — начала XXI века.

Цель работы — изучить феномен уличного искусства на примере творчества крупных уличных художников, работающих в странах, где эта художественная форма стала показательной и достигла наибольшего развития, а также выявить связь стрит-арта с социокультурной ситуацией этих регионов.

В ходе написания были поставлены следующие **задачи**:

- изучить историографическую базу: подобрать и проанализировать исследования, посвящённые уличному искусству, и выявить основные взгляды на данную художественную практику;
- рассмотреть основные техники и направления уличного искусства, а также выделить их особенности;
- на примере становления стрит-арта в США, как в центре зарождения уличного искусства, выявить связь между американской хип-хоп культурой и уличным искусством;
- проанализировать творчество наиболее узнаваемых уличных мастеров конца XX — начала XXI века, работающих в странах, где эта арт-практика наиболее развита;
- на основе социокультурной ситуации рассматриваемых регионов проследить процесс становления и укрепления позиций уличного искусства в этих странах.

Границы исследования: Соединённые Штаты Америки, страны Западной Европы и Восточной Азии, а также Россия конца XX – начала XXI века.

Методология исследования определяется идеями, которые разработаны в гуманитарных науках: искусствоведении, философии искусства, истории (как отечественной, так и зарубежных стран) и социологии. Используется комплексный подход в изучении проблемы, который включает в себя исторический и эмпирический методы исследования. Основными в данной работе являются сравнительно-исторический метод, позволяющий проследить сходства и различия в развитии и эволюции стрит-арта на основе социокультурной ситуации разных стран, а также художественно-стилистический анализ, который необходим для более детального изучения отдельных произведений уличного искусства.

Историография

§1. Зарубежная историография

За время становления стрит-арта и граффити, насчитывающего порядка сорока лет, сложились различные подходы в изучении этих феноменов культуры. Опираясь на материалы зарубежных и отечественных исследований, можно выделить широкий спектр интерпретаций рассматриваемых арт-практик.

Изучением стрит-арта и граффити занимаются не только искусствоведы-профессионалы, данные феномены рассматриваются в антропологическом и социологическом контексте. Таким образом, на заре исследований уличного искусства появляется несколько доминирующих концепций: «граффити как искусство» Нормана Майлера, которая не сразу была воспринята, и «граффити как девиация» Нэйтана Глэйзера.

Норманом Майлером в 1974 году был написан очерк «Вера граффити» («Faith of graffiti»), в котором автор представляет свой собственный взгляд на зарождающееся течение граффити как художественной формы. Майлер сравнивает уличных художников КЭЙ 161 (САУ 161) и ТАКИ 183 (ТАКИ 183) с Джотто и Микеланджело, Де Кунигом и Раушенбергом, тем самым фактически утверждая, что граффити — это искусство. «КЭЙ 161, ТАКИ 183 и ДЖУНИОР 161 известны в мире уличного искусства настолько, насколько, думается, был Джотто, когда его имя впервые распространилось через мастерские, которые вели от Мазаччо к Пьеро делла Франческа, к Боттичелли, Микеланджело, Леонардо и Рафаэлю»¹.

Нэитан Глэйзер, написавший «О граффити в нью-йоркском метро» («On Subway Graffiti in New York») в 1979 году, в отличие от упомянутого Майлера, видит в граффити форму преступления, особого рода индикатор криминогенной обстановки, который позже будет сформулирован в философской теории «разбитого окна» Джеймсом Уилсоном и Джорджем

¹ Mailer N, Naar J. The Faith of Graffiti // Esquire. New York, 1974. P. 77.

Келлинг. «Несмотря на то, что я не вижу прямой связи между художниками граффити и преступниками, которые воруют и вредят пассажирам, чувство того, что всё это часть одного неконтролируемого мира, кажется неизбежным. Проблема установки контроля над граффити заключается не только в охране публичной собственности, но также в снижении не покидающего чувства страха, и как результат — создания более безопасного и благоприятного места для потенциального пользователя»², — отмечает Глэйзер.

В отличие от граффити, стрит-арт обращается к более широкому кругу зрителей. Используя максимально фигуративный язык и лаконизм в передаче информации, которую может усвоить большая по масштабу аудитория, стрит-арт художники нередко в своих работах обращаются к остросоциальным и политическим проблемам современного общества.

В 1976 году вышла книга французского философа Жана Бодрийера «Символический обмен и смерть». Одна из глав данной работы, озаглавленная как «Kool Killer и восстание по средствам знаков», посвящена рассмотрению граффити и их взаимодействию с городской средой. По мнению Бодрийера, граффити является неосознанной попыткой противостояния принципам существующего общества. Таким образом, концепцию, которой придерживался Бодрийер, можно обозначить как «граффити как средство протеста». Философ отделяет граффити от настенных росписей, отмечая, что «граффити нимало не заботятся об архитектуре, они марают ее, пренебрегают ею, проходят сквозь нее»³.

«В настенной росписи, — пишет автор, — художник сообразуется со стеной, словно с рамой своего мольберта. Граффити же перескакивают с дома на дом, со стены на стену, на окно, или на дверь, или на стекло вагона, или прямо на тротуар»⁴.

² Glazer N. On Subway Graffiti in New York // The Public Interest. New York, 1979. № 54. P. 4.

³ Бодрийер Ж. Символический обмен и смерть. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/12.php (дата обращения: 08. 04. 2018 г.)

⁴ Там же.

В 1984 году вышла в свет знаменитая работа Марты Купер и Генри Чалфанта «Искусство подземок» («Subway Art»⁵), которая стала знаковой в историографии уличного искусства и повлияла на молодое поколение подростков этого времени. Исследование Купер и Чалфанта – это фотодокументация расцветавшего в 80-е годы молодёжного движения в Нью-Йорке. Это одна из первых книг, посвящённых истокам субкультуры граффити, её истории, описанию её уникальной терминологии и слэнга.

Среди исследований об уличном искусстве выделяются несколько основных групп. Во-первых, особое место отводится монографическим работам и статьям. Во-вторых, это альбомы книжного формата, которые в центр выдвигают иллюстративный материал. Это могут быть не только исследования самого феномена данной художественной арт-практики, но и отдельных её элементов: техник, направлений, наиболее известных художников, а также работы, посвящённые уличному искусству того или иного континента или страны.

В своей работе «Трафаретные граффити» («Stencil graffiti»), которая впервые была опубликована в 2002 году, Тристан Манко занимается исследованием уличных арт-объектов, созданных с помощью трафаретов. Автор особое внимание отводит рассмотрению данной техники в её тесной взаимосвязи с городским пространством и иными формами граффити. Манко провозглашает улицу «уникальной мощной платформой»⁶, которая даёт возможность художникам выразить себя и перенести собственное видение, обращаясь напрямую к общественности. По словам Тристана Манко, «ни одна другая арт-форма не обладает такой способностью непосредственного взаимодействия с людьми посредством городского пространства, взятого за основу, как стрит-арт».⁷ Галереи всего мира проявляют всё больший интерес к уличным арт-практикам, разрабатывают пути и способы сотрудничества с художниками, чьи работы заведомо не предназначены для экспонирования, а

⁵ Chalfant H., Cooper M. Subway Art. London, 1984.

⁶ Manco T. Stencil Graffiti. London, 2002. P. 7.

⁷ Там же.

призваны существовать вне стен традиционных институций. Тристан Манко — автор серии книг, тематикой которых стало изучение уличного творчества. В том числе следует выделить его работы: «Уличный логотипы» («Street Logos») 2004-го года издания, в которой автор систематизирует все формы уличного искусства и «Уличный блокнот» («Street Sketchbook»), вышедший в 2010 году.

В 2006 году была опубликована статья Нэтэли Стэнчфилд «Бомбинг Вавилона: Граффити в Японии» («The bombing of Babylon: Graffiti in Japan»). Основная идея исследования Стэнчфилд заключается в обосновании того, каким образом Америка повлияла на развитие уличной культуры в Японии и странах азиатского региона. Автор представляет в своей работе сжатое, но ёмкое ознакомление с уличным искусством в контексте различных эпох, заявляя, что эта художественная форма «испытала невероятный подъём популярности в конце XX столетия, развив характерный ей стиль в 1970-ых»⁸. По мнению автора, эстетика дизайна, которую представила эта арт-практика, стала узнаваемой и нашла отражение в моде и рекламе, тем не менее всё ещё оставаясь при этом одной из чрезвычайно противоречивых арт-форм. Выбрав Японию предметом своего изучения, Стэнчфилд пытается показать, что эта страна, будучи одной из самых богатых и привилегированных в мире, однако, более всех прочих попала под влияние граффити и хип-хоп культуры, не однократно ссылаясь на эссе Ванессы Альтман Сигал «Сырой, как суши» («Raw like sushi»).

В вышедшей в 2007 году под авторством Роджера Гастмана, Калеба Нилона и Энтони Смирски книге «Мир улиц: городское искусство и культура пяти континентов»⁹, освещаются основные очаги культурные очаги: от Нью-Йорка до поселений Южной Африки.

Одной из знаковых работ в изучении данного культурного феномена стала вышедшая в 2008 году книга «Стрит-арт: революция граффити»

⁸ Stanchfield N. The Bombing of Babylon: Graffiti In Japan. Art Crimes. URL: <https://www.graffiti.org/faq/stanchfield.html> (дата обращения: 07.04.2018 г.)

⁹ Gastman R. , Neelon C. , Smyrski A. Street World: Urban Art and Culture from Five Continents. New York, 2007.

(«Street art: the graffiti revolution») английского куратора и исследователя уличного искусства — Седара Льюисона. Автор работы делает упор не только на подробное рассмотрение истории становления стрит-арта с последующей его эволюцией, он отдельное внимание уделяет ключевым фигурам этой художественной сферы, таким как Блэк ле Рэт (Blek le Rat), Кит Харинг (Keith Haring), Обэй (Obey), Футура 2000 (Futura 2000) и многим другим. Кроме того, автор поднимает тему взаимодействия андеграунд-художников, музеев и арт-рынка в целом. «Многие свои черты стрит-арт перенял из различных источников, — пишет Льюисон, — таким образом, чётко можно проследить отсылки к ситуационизму и поп-арту, а также заметить влияние идеологий радикальных культурных движений, таких как панк»¹⁰.

В 2010 году вышла масштабная работа «История нелегального урбанистического искусства» («Trespass: A History Of Uncommissioned Urban Art»)¹¹ под авторством Карло МакКормика и Этьель Сено. Это попытка исследователей не только вписать стрит-арт в исторический контекст, но и связать творчество самых ключевых нелегальных художников современности с работами участников перформансов и активистов 70-ых и 80-ых годов прошлого столетия.

В издании «Журнал эстетики и арт-критики» («The Journal of Aesthetics and Art Criticism») в 2010 году была опубликована статья Николаса Альден Риггла под заголовком «Стрит-арт: Трансфигурация общественного места» («Street Art: The Transfiguration of the Commonplace»). По мнению автора, стрит-арт нельзя рассматривать ни в рамках постмодерна, ни в рамках пост-постмодерна. «Это одна из ответных реакций на модернистскую идею сепарации искусства от жизни как таковой»¹², — пишет Риггл. Автор приводит несколько примеров истолкования самого термина «стрит-арт» и

¹⁰ Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. London, 2008. P. 75.

¹¹ McCormick C., Seno E. Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art. Cologne, 2010.

¹² Riggle N. Street Art: The Transfiguration of the Commonplace // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. New Jersey, 2010. P. 243.

опровергает те, которые противоречат самой сути данного культурно-художественного феномена. По Ригглу, произведение искусства может считаться стрит-артом тогда и только тогда, когда использование улицы является витальным для самой работы. Таким образом, вне уличного пространства такое произведение теряет свою значимость и фактически перестаёт существовать. Особое внимание автор также уделяет граффити и ошибочным суждениям об этой арт-практике. Риггл выделяет два типа граффити: «банальные граффити»¹³, которое, по его мнению, не является ни стрит-артом, ни искусством вообще; и «художественные граффити»¹⁴, единогласная принадлежность которого к стрит-арту по сей день остаётся неразрешённой.

Похожих идей придерживается один из составителей книги «За гранью стрит-арта: 100 главных фигур уличного искусства» («Beyond the Street Art: The 100 Leading Figures in Urban Art»)¹⁵ Патрик Нгуен, который отмечает, что произведение, потеряв связь с уличным пространством и лишившись контекста, теряет изначальный замысел.

Знаковой работой стало выпущенная в 2010 году публикация «Граффити и стрит-арт» («Graffiti and Street Art») искусствоведа Анны Вакавек, которая начала своё исследование на тему уличного искусства в конце 1990-ых. Посетив, такие страны как Канада, США, Польша, Германия, Великобритания, Франция, Испания, а также уделив внимание странам Азии – Японии и Китаю, автор провела анализ, основываясь на увиденных произведениях. Уличное искусство до сих пор остаётся объектом горячих споров и дискуссий, равно снискав как поддержку и обожание с одной стороны, так и откровенную ненависть – с другой. Работа Вакавек стала первым полноценным, комплексным исследованием данного художественного движения. Книга составлена тематически и освещает основные аспекты истоков уличного искусства, так и его дальнейшую

¹³ Riggle N. Street Art: The Transfiguration of the Commonplace. 2010. P. 251.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Nguyen P., MacKenzie S. Beyond the Street Art: The 100 Leading Figures in Urban Art. Berlin, 2010.

эволюцию. Автор уделяет внимание рассмотрению связи стрит-арта и городской среды, а также их взаимодействие или, напротив, неприятие рынка и коммерческих галерей. «Люди хотят говорить о граффити и стрит-арте, потому что эти художественные формы, нашедшие своё место в контексте городской среды, доступны любому и в то же самое время загадочны и противоречивы»¹⁶, — отмечает в предисловии Анна Вакавек.

В одном из самых фундаментальных научных трудов по истории искусства XX века «Искусство с 1900 года»¹⁷, где представлены критические статьи таких корифеев истории искусства как Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х. Д. Бухло, Дэвид Джослит, уличное искусство не включено в рассмотрение. Из этого следует вывод, что стрит-арт и граффити в данном случае не считаются искусствоведением видами искусства.

Значимую позицию в историографии уличного искусства занимают работы британского стрит-арт художника Бэнкси. В 2001 году была опубликована «Ударяясь о кирпичную стену» («Banging your head against a brick wall») — один из первых сборников художественных работ автора, сопровождаемых заметками самого Бэнкси как о собственном творчестве, так и о мире искусства в целом. «Граффити, — пишет Бэнкси, — использовались для разжигания революций, для прекращения войн, это голос народа, который хочет быть услышанным»¹⁸. По мнению художника, граффити, в конечном счёте, побеждает настоящее искусство, потому что становится неотъемлемой частью города. В 2005 году вышла книга «Мир и кусок» («Wall and piece») под авторством Бэнкси. «Стена по сей день остаётся лучшим местом для размещения художественных работ»¹⁹, - пишет он. Стоит выделить издания «Экзистенциализм» («Existencilism»²⁰), «Картины стен»

¹⁶ Walclawek A. Graffiti and Street Art. London, 2011. P. 7.

¹⁷ Фостер Х., Краусс Р., Буа И-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. М., 2015.

¹⁸ Banksy. Banging your head against a brick wall. London, 2001. P. 3.

¹⁹ Banksy. Wall and Piece. London, 2005. P. 8.

²⁰ Banksy. Existencilism. London, 2002.

(«Pictures of walls»²¹), «Вырежи» («Cut it out»²²), автором которых также выступает сам художник.

§2. Отечественная историография

Не только зарубежные, но и отечественные исследователи обращаются к теме уличного искусства с попытками его рассмотрения в контексте искусствознания.

В своей статье «Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды», опубликованной в 2011 году в одном из номеров Художественного журнала, культуролог и художественный критик Дмитрий Голынко-Вольфсон пытается проанализировать стрит-арт с точки зрения искусствознания. «Стрит-арт — это пафосная эстетизация бунта. Но это бунт без программы, без внятной риторики и четкой адресации, бунт, происходящий стихийно в данный момент и не оформленный в организованное сопротивление»²³, — отмечает автор. Голынко-Вольфсон в данной работе особенно подчёркивает идею противоречивости и полемичности этой арт-практики. «Стрит-арт играет на пересечении кодов высокой культуры и субкультурных тенденций»²⁴. Несмотря на то, что материал по истории, географии и национальной специфике стрит-арта уже достаточно систематизирован, усилия по его теоретическому осмыслению не предприняты. «Недостаточная теоретическая проработка, — пишет исследователь, — создает ряд трудностей при разграничении тех видов уличного искусства, которые могут быть обозначены термином «стрит-арт»²⁵. Жанровые рамки стрит-арта изначально не заданы, что ставит под вопрос принадлежность того или иного произведения к этой арт-практике.

²¹ Banksy. Pictures of Walls. London, 2005.

²² Banksy. Cut it Out. London, 2004.

²³ Голынко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Художественный журнал URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/225> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

Искусствовед Александр Раппапорт называет граффити «катакомбной реакцией на высокое искусство»²⁶ в своей статье «Граффити и high art». По мнению исследователя, «это социально-культурный вызов городу, который тем сильнее, что он и рожден городом и осмыслен только в его границах, и поддерживается только самим же городом».

В своём коллективном исследовании «Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры», опубликованном в № 86 издания «Неприкосновенный запас» за 2012 год авторы Наталья Самутина, Оксана Запорожец и Варвара Кобыща отмечают: «Стрит-арт стал неотъемлемой частью городской визуальной культуры, важнейшим симптомом современного городского развития. Стрит-арт, как и граффити, нередко принято связывать с импульсом, или даже движением, протеста, и это в значительной мере верно»²⁷.

Автором статей о феномене уличного искусства выступил Тылик А. Ю., среди них стоит выделить работу 2016 года «Герменевтика граффити: Нью-Йоркский «бомбинг», где подробно рассматривается понятие «бомбинга» – его истоки и эволюция как одной из форм уличного искусства. «Бомбинг – одно из наиболее любопытных явлений семиосферы конца XX - начала XXI века»²⁸, – отмечает исследователь, добавляя, что «несмотря на всемирное распространение, профессиональные теоретики культуры относятся к «бомбингу», в особенности к его начальным фазам, с некоторым пренебрежением»²⁹.

Важной работой в арсенале исследователей уличного искусства стало издание в 2016 году книги «Искусство и город: граффити, уличное искусство

²⁶ Раппапорт А. Г. Граффити и high art. URL: <http://www.ncca.ru/publications.text?filial=2&id=101> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

²⁷ Самутина Н. , Запорожец О. ,Кобыща В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры. Неприкосновенный запас. URL: http://www.nlobooks.ru/node/2954#_ftn1 (дата обращения: 08. 04. 2018 г.)

²⁸ Тылик А. Ю. Герменевтика граффити: Нью-Йоркский бомбинг // Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина. 2016. № 1. С. 234.

²⁹ Там же.

и активизм»³⁰ художника Игоря Поносова. Особенностью этой работы является то, что данное издание претендует на полный анализ феномена уличного искусства и включает в себя рассмотрение этого художественного направления в том числе в контексте России. Поносов ставит широкие хронологические рамки: начало XX века и до настоящего времени, что помогает детально проследить за всеми этапами развития уличного искусства и его тенденций. Кроме того, Игорь Поносов является автором серии книг «Объекты» («Objects»)³¹, выпускавшихся ранее – в период с 2005 по 2008 год. Эта трилогия становится одним из основных ключей к полной картине феномена стрит-арта в России и странах СНГ.

Особое место в изучении уличного искусства отводится интернет-ресурсам. Одним из авторитетных отечественных онлайн-изданий об искусстве и уличной культуре является «Ультрамарин»³², где освещаются основные события уличной арт-среды нашего времени.

Рассмотрев исследования по стрит-арту и граффити, можем заключить, что спектр интерпретаций данных арт-практик достаточно широк. Одни исследователи видят в уличном искусстве девиацию, другие подчёркивают творческую составляющую этого культурного феномена. Кроме того, можно заключить, что хоть и являясь одним из самых популярных видов визуальной культуры, уличное искусство как самостоятельный феномен изучен достаточно мало: отсутствует точно прописанная типологизация и систематизация, а также отсутствует тщательный анализ творчества многих художников.

³⁰ Поносов И. Искусство и город: Граффити, уличное искусство, активизм. М., 2016.

³¹ Поносов И. Objects. М., 2005-2008.

³² Ultramarine. URL: <http://www.vltramarine.ru> (дата обращения: 15.04.2018 г.)

Глава I. Основные техники и направления уличного искусства

На данном этапе развития, стрит-арт всё крепче связан с достижениями постиндустриального информационного общества и техническим прогрессом, который привнёс новые идеи в исполнение и реализацию уличных художественных практик. «Стрит-арт идёт в ногу со стремительно развивающимися технологиями воспроизводства искусства и их репрезентации: всё чаще встречаются примеры роботизированного и технологического уличного искусства»³³.

Этот феномен приводит уличное искусство к смещению акцента с самого объекта в сторону зрителя, который вовлекается в процесс и провоцируется на реакцию. Таким образом, постепенно формируются различные уникальные направления, такие как абстрактные граффити, тэггинг, спрэй-арт, трафаретные граффити и множество других.

§1. Тэггинг

Понятие тэггинга стоит у истоков уличного искусства и представляет собой «повседневную практику»³⁴ написания собственного имени или прозвища. Баллончики с краской, повсеместно появившиеся на прилавках магазинов, стали основными инструментами, упростившими и ускорившими процесс создания настенных надписей.

Тэг – это своего рода саморепрезентация художника, отражение собственного эго. «Для достижения большей известности, уличные райтеры разбавляли постоянно меняющиеся буквенные формы привлекающими взгляд деталями такими как, звёзды, короны, вопросительные знаки. Для того, чтобы выделиться из всей массы, тэги постепенно усложнялись, со

³³ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 83.

³⁴ Там же. С. 84.

временем эволюционировав в пузырчатые надписи, наконец приняв форму масштабных художественных работ, более известных как «куски»³⁵.

Для многих художников именно тэггинг стал первым опытом высвобождения своего творческого потенциала. Тем не менее, эта практика по сей день является одним из самых неоднозначных аспектов уличного искусства, с трудом находя признания со стороны зрителя. «Тэг – это вид граффити в его наипростейшей форме, однако для большинства людей - это что-то уродливое и совершенно неразборчивое»³⁶.

В одной из теорий, тэггинг рассматривается как некое отражение идеи маркирования определённого уличного пространства. Однако данное объяснение было наиболее применимо к тем формам райтинга, который использовался различными уличными бандами как формой заявления собственных прав на какую-либо территорию.

Иная версия, вытекающая из дальнейшего анализа данного феномена, подводит нас к концепции «славы». Под этим понятием исследователем Седаром Льюисом подразумевается желание райтера оставить собственный след в истории. «В то время как граффити, используемые бандами, имели сугубо практическую функцию – способ передачи сообщения по типу: «Не суйтесь на нашу территорию», другие райтеры повсюду оставляли собственные имена, таким образом, рекламируя себя и переписывая город»³⁷.

В тэггинге райтеры видят настоящую форму искусства, сравнивая его каллиграфией, где очертания букв являются отражением личности самого творца.

Одним из самых известных райтеров тэгов является ТАКИ 183 (ТАКИ 183) (ил. 1). В 1970-е курьер Деметриус оставлял неприметные надписи подтверждающие собственное присутствие всюду, где он был. «Таки» было деминутивом настоящего имени молодого человека, а числовая приставка

³⁵ Manco T. Street logos. 2004. P. 43.

³⁶ Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 48.

³⁷ Ibid.

183 обозначала улицу его проживания. Именно история Деметриуса положила начало глобальному развитию движения.

Отдельной формой тэггинга являются бразильские пишасао (ил. 2), она корнями уходит в Сан-Паулу середины 1960-ых годов. «Первые пишасао были не чем иным, как политическими манифестациями, которые зачастую писались в ответ на официальные лозунги и которые были направлены против диктаторского режима, существовавшего вплоть до 80-х годов».³⁸ Со временем политический характер пишасао сошёл на нет, так как в стране начали преобладать либеральные и демократические идеи, а протест против диктатуры потерял свою актуальность. Таким образом, пишасао приобрели форму уличной поэзии. К середине 1980-ых на территорию Латинской Америки проникает нью-йоркский хип-хоп, который слился с каноническими традициями пишасао, постепенно утвердившись как способ самоутверждения молодёжи. «Не считая себя художниками или граффити-райтерами, они вдохновляются культурой хеви-метала и панк-рока и называют себя пишадорес. Они используют визуальные элементы рун, древней европейской письменности, возникшей в I веке, и, подобно нью-йоркским граффити-райтерам 80-х, придумывают себе никнеймы, которые распространяют в наиболее заметных и значимых местах города уже на протяжении 30 лет»³⁹. Пишасао наносятся на поверхности высотных домов, в связи с чем, доступ к ним крайне ограничен, поэтому закрашиваются крайне редко. Пишасао обладают теми же признаками, что и граффити 1980-ых в Нью-Йорке. С одной стороны, это принадлежность к хип-хопу и к бедной прослойке населения, а с другой – территориальное маркирование. Пишадорес сохраняют политический посыл в своих работах – это не просто обмен информацией на языке субкультуры, но и выступление против арт-институций, атака архитектуры мегаполиса.

³⁸ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 74.

³⁹ Там же.

С течением времени, «эстетизация «тэгов» приводит к появлению полноценных школ, направлений: отныне, прежде чем наносить «тэг» на поверхность стены или вагона, «райтер» как профессиональный художник-монументалист создаёт десятки эскизов, ведёт подготовительные работы, тщательно выбирает фактуру»⁴⁰.

§2. Спрэй арт & сабвэй арт

Наряду с тэггингом принято выделять такие направления уличного искусства как спрэй-арт и сабвэй-арт. Эти художественные практики тесно связаны между собой, в первую очередь, инструментом нанесения надписей и изображений на поверхность – баллончиком с краской. Различаясь лишь визуально, и спрэй-арт, и сабвэй-арт, и тэггинг объединены общей интенцией. Это намеренность растиражировать своё имя.

Вагоны метро становятся коммуникационной сетью, «по средствам которой имена и послания, оставляемые граффити-райтерами, циркулируют через весь город»⁴¹. На пике популярности сабвэй-арта многочисленная нью-йоркская молодёжь со всех уголков города объединялась в различного рода граффити-банды, которые функционировали по своим собственным правилам и опирались на свои собственные ценности. Попав в такую группу, человек получал новое прозвище и фактически менял свою идентичность. «Как только был выбран поезд, райтер расставляет баллончики с краской и приступает к работе. Сначала наносится светлый контур, который выделяет сами буквы. Затем используется заливка, плотное закрашивание начертанного и добавляется задник. Далее буквы орнаментируются»⁴². Одна из техник, широко применимых райтерами, получила название «фэйдинг» (затухание), когда два различных цвета накладываются друг на друга. Последним шагом в создании сабвэй-арта является повторное контурирование изображения или надписи. Этот этап является самым

⁴⁰ Тылик А. Ю. Герменевтика граффити: Нью-Йоркский бомбинг. 2016. № 1. С. 239.

⁴¹ Chalfant H., Cooper M. Subway Art. 1984. P. 23.

⁴² Ibid. P. 34.

важным во всём процессе создания, так как связан с приданием точных очертаний форме, поэтому главным требованием является уверенное пользование собственной рукой без каких-либо колебаний при нанесении финального акцента. «Требуется около 8-ми часов только для того, чтобы полностью расписать один вагон и примерно 20 баллончиков краски»⁴³.

§3. Стэнсил арт

Исследователями считается, что трафарет — одна из самых ранних техник в искусстве, чьи истоки можно найти в наскальной живописи, созданной примерно 22.000 лет назад. Трафареты из кожи и папируса использовались для оформления внутреннего убранства египетских пирамид. В Китае шаблоны в виде силуэтов Будды наносились на шёлк. Таким образом, метод использования трафаретов распространился от Азии до Европы, он нашёл применение как декоративный метод в средние века и вплоть до 1930-ых годов.

Зарождение трафаретного граффити принято связывать со странами Южной Европы и Южной Америки. «В годы Второй мировой войны итальянские фашисты в качестве пропаганды использовали трафареты для создания изображений Муссолини. Баски и мексиканцы применяли эту технику во время протестов 1970-ых годов. Позднее трафаретное граффити преобразовалось в настоящую художественную форму»⁴⁴.

Впоследствии, трафаретное искусство распространилось по всему миру, закрепив новые плацдармы в Южной Америке, Восточной Европе и Африке. Несмотря на то, что такое искусство в своей сущности очень эфемерно и недолговечно, со временем исчезая без следа, продолжительность существования трафаретных изображений гораздо дольше любой другой формы граффити. В первую очередь, это связано с деликатностью их расположения: старые районы и заброшенные здания.

⁴³ Chalfant H., Cooper M. Subway Art. 1984. P. 34.

⁴⁴ Manco T. Stencil Graffiti. 2002. P. 9.

Отметим, что использование трафаретов тесно связано с панк-движением, точно вписываясь в идеологию «сделай это сам» («Do It Yourself»).

Наиболее значимыми художниками, применяющими данный вид техники, можно считать Джона Фекнера, Мисс. Тик (Miss. Tic) и Блек лё Ра (Blek le Rat), последний из которых по праву является пионером трафаретного граффити.

Можно отметить, что практика трафарета технически является продолжением спрэй-арта, в виду того, что основным её инструментом всё ещё является краска в баллонах. Однако «стилистически она менее экспрессивна – требует предварительной подготовки материалов, зато сегодня при наличии компьютера и минимальных навыков графического дизайна она легкодоступна новичкам и людям, не обладающим художественным опытом»⁴⁵.

Трафарет играет особо важную роль и в творчестве наиболее узнаваемого, медийного уличного художника XXI века – Бэнкси, который использует данную технику вот уже на протяжении 15 лет. «Я начинал с изображения граффити в его классическом нью-йоркском стиле, однако преуспеть в этом мне не удалось. Как только я вырезал свой первый трафарет, то смог полностью прочувствовать всю мощь и силу этой техники. Её эффективность действительно прекрасна»⁴⁶, - признаётся художник.

§4. Абстрактные граффити

В 90-е годы происходит некоторая трансформация никнеймов и логотипов в подобие фирменного стиля. «Художники здесь выступают больше как графические дизайнеры в масштабе города»⁴⁷, где территория маскируется уже не при помощи тэгов, а различными знаками с заранее выбранной цветовой палитрой.

⁴⁵ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 86.

⁴⁶ Мансо Т. Stencil Graffiti. 2002. P. 76.

⁴⁷ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 91.

Абстрактное граффити является одним из этапов освоения новых техник в стрит-арте. Одним из пионеров этого направления уличного искусства является нью-йоркский райтер Футура 2000 (Futura 2000), который в 80-е годы прошлого столетия впервые создал абстрактное панно на вагоне метро (ил. 3). «Его абстрактные граффити стали первой рефлексирующей нотой стилистических изысканий участников этого нового для того времени движения. В последующие годы своей карьеры Футура 2000 создаёт целую серию абстрактных работ, не содержащих его никнейма или персонажа, но включающих отдельные элементы: звёздочки, пузыри, блики и прочее»⁴⁸. Эта новая форма тяготела к традиционным шрифтовым граффити, но была лишена содержания. Эксперименты Футура 2000 стали неким взглядом на то, какие изменения могут ждать граффити в будущем.

§5. Стрит Лого

Как и абстрактное граффити, логотипизация уличного пространства становится переходной вехой между граффити райтингом и современным искусством.

Со временем художники начали заменять простые тэги персонализированными символами-логотипами, которые распространились по всему свету. Нью-Йорк, Пиза, Барселона – в каждом городе свой знак: будь то пришелец, пилотирующий космический корабль, конверт или же чёрная овца. И если некоторые из них зрителю считать достаточно просто, то интенции и смысловые значения многих других умело закодированы. «Такие логотипы или, как их принято называть, стрит логос («street logos») работают, как по старым, так и по современным принципам, бессловесно взаимодействуя с нами, словно геоглифы, созданные перуанскими преинками, или иконки в меню мобильного телефона. Логотипы могут быть мощной эмблемой, репрезентующей различные многочисленные идеи и эмоции»⁴⁹.

⁴⁸ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 92.

⁴⁹ Manco T. Street logos. 2004. P. 8.

Использование знаков, иконок и логотипов в контексте улицы не является чем-то новаторским. Уже в начале 1980-ых Китом Харингом была создана целая урбанистическая мифология символов, которые он нанёс мелом на один из билбордов. «Дельфины, пирамиды, летающие тарелки и ставший фирменным сияющий ребёнок были не просто знаковыми символами, ставшими частью композиций Харинга, но всемирно узнаваемыми изображениями. Именно поэтому зритель мог сам трактовать значение каждого из них, а также самостоятельно интерпретировать иллюстрируемые истории»⁵⁰.

⁵⁰ Manco T. Street logos. 2004. P. 8.

Глава II. США. Истоки уличного искусства

§1. «Золотая» пора граффити

Одним из самых ранних проявлений стрит-арта стали граффити, впервые появившиеся на вагонах поездов, а также стенах. Считается, что это было своеобразной формой самовыражения, к которой обращались нью-йоркские уличные банды 20-ых – 30-ых годов прошлого столетия. «Влияние подобной подрывной культуры было более всего ощутимо в 1970-е – 1980-е годы. Этот период был значительным поворотным пунктом в истории уличного искусства, когда молодёжь положила начало новому движению, которое могло бы стать ответной реакцией на современную им социо-политическую среду»⁵¹.

Африка Бамбата, будучи лидером нью-йоркской банды «Чёрные лопаты» («Black Spades») и одним из основателей хип-хопа, стал первым популяризатором граффити. «Как активист, он боролся против набирающего обороты расового неравенства и старался всячески расширить сферу своего влияния за счёт формирования новой «низовой» молодёжной культуры через объединение музыки, поэзии, изобразительного искусства и танца».⁵² Именно Бамбата начал привлекать граффити-художников в качестве декораторов, проводимых им тематических хип-хоп вечеринок, что показывает непосредственное слияние двух творческих форм. В 1982 он организовал турне по Европе, что способствовало «экспансии субкультуры и одновременно её обогащению современными европейскими музыкальными течениями»⁵³.

Связь между граффити и хип-хоп культурой не может быть не замечена, и в 80-е годы XX века она крепла ещё сильнее. Между этими двумя формами уличных культур много общего. «Исторически они переживали

⁵¹ Maric B. The History of Street Art // Widewalls. URL: <https://www.widewalls.ch/the-history-of-street-art/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

⁵² Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 60.

⁵³ Там же.

расцвет в одно и то же время и в одном и том же месте, стилистически были похожи по своей энергетике и импульсивности, в обеих присутствовали элементы «баттла», этнически обе культуры в основном состояли из афро- и латиноамериканцев и наконец обе эти культуры возникли как способ самоутверждения для молодых ребят из неблагополучных районов и гетто. Позднее, на пике популярности хип-хопа, граффити стали его основной формой визуальной репрезентации»⁵⁴.

Стоит подчеркнуть, что «первые теггеры 70-ых, которых принято считать основоположниками американского граффити, безусловно вдохновлялись криминальной составляющей бандитских граффити – они использовали те же инструменты (краска, маркер), те же медиа (стены домов, заборы) и фактор территориальной принадлежности»⁵⁵.

Имя ТАКИ 183 (ТАКИ 183) вошло в историю уличного искусства после публикации культовой статьи «ТАКИ 183 заводит друзей по переписке» («ТАКИ 183 Spawns Pen Pals») в газете «Нью-Йорк Таймс» («The New York Times») в 1971 году. Таким образом, американский зритель впервые познакомился с понятием «графффити» как нового молодёжного движения, статья положила начало исключительному субкультурному нью-йоркскому граффити феномену. После выхода статьи город заполнили именные теги сотен подростков-подражателей, которые сделали граффити средством общения и самовыражения.

Сначала тэг ТАКИ 183 можно было увидеть на грузовиках с мороженым, позднее география тэгов сильно расширилась. Одна и та же надпись, циркулирующая по всему городу, заполонив стены домов и метро, стала привлекать внимание прохожих, которых удивляла не столь техника выполнения и оригинальность, сколько количество. Это была обычная именная надпись, начерченная чёрным маркером, без претензии на какой-либо уникальный фирменный стиль или собственный шрифт. ТАКИ 183 не

⁵⁴ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 60.

⁵⁵ Там же. С. 56.

был первым граффити-райтером, но безусловно получил гораздо большее внимание, чем кто-либо ещё. «На тот момент я не работал. Всё это было лишь способом скоротать время. Я заимствовал форму у ДЖУЛИО 204 (JULIO 204), который к тому времени делал всё это уже на протяжении нескольких лет, но был вынужден прекратить»,⁵⁶ - отмечал ТАКИ 183 в своём интервью. Он признавался, что не преследовал каких-либо целей и не пытался донести какую-либо идею до масс. Спустя несколько лет после выхода статьи, граффити трансформировалось в яркую, отличную собственным стилем масштабную арт-форму. Информации про райтера, который, как отмечалось, потерял интерес к этой художественной деятельности, не появлялось около нескольких десятков лет. Однако в 2009 году был запущен официальный онлайн-ресурс, где все желающие могли бы ознакомиться с фотографиями первых граффити, а также прочитать статью, которая стала культовой и прославила имя ТАКИ 183.

Путешествия, расписанные вагоны поездов, фильмы, журналы, хип-хоп культура, а также интернет стали причиной того, что на протяжении 1980-ых и 1990-ых годов подписной стиль граффити сильно разросся по всему миру. Субкультура райтинга продолжает эволюционировать, а в связи с этим «ей приходится искать пути сосуществования с другими формами урбанистического искусства»⁵⁷.

§2. Пост-граффити в США

В 1983 году в Сидней Дженис Гэлери (Sidney Janis Gallery) прошла выставка «Пост-граффити», которая дала название новому явлению в мире уличного искусства. «Термин пост-граффити во многом был введён арт-институциями и стал попыткой категоризировать и вписать уличные формы творчества в рамки галерейной репрезентации и интеграции в арт-рынок. В середине 80-ых пост-граффити окончательно оформляется в качестве направления уличного искусства, рождённого на стыке граффити и

⁵⁶ TAKI 183 Spawns Pen Pals // New York Times. 1971. P. 37.

⁵⁷ Walclawek A. Graffiti and Street Art. 2011. P. 28-29.

живописи, зачастую построенном на стилистике монотипии, примитивизма и наива»⁵⁸. Пост-граффити, чаще всего упоминающийся как «нео-граффити», «урбанистическая живопись» или просто «стрит-арт», является новым понятием в терминологии уличного искусства, которое появилось как способ идентификации возрождения нелегального, эфемерного искусства.

Одним из пионеров «пост-граффити» является Жан-Мишель Баския, который начинал свой творческий путь именно как уличный художник. Используя искусство сначала в качестве способа добычи денег для существования, он продавал открытки и футболки с собственными принтами. Но уже к концу 1970-ых годов его творческие способности проявились в форме граффити. Основная специфика раннего уличного творчества, а также лейтмотивом работ Баския стало обращение к сарказму, создание саркастических замечок, впоследствии комбинируемых с рисунками. В этих работах прослеживались черты популярного в тот промежуток времени неоэкспрессионизма, который был реакцией на концептуальное и минималистическое искусство 70-ых. Это были в первую очередь послания арт-миру, а также способ показать себя и обратить на себя внимание.

В 1978 году волна граффити появилась в деловой части Манхэттена. «Это были высказывания о неких САМО © (SAMO ©), а также фразы подписанные САМО ©»⁵⁹. Граффити были обнаружены в Сохо, Нижним Ист-Сайде, а также в этнических районах. «САМО как форма неоискусства» («SAMO © as a neo art form») (ил. 4), «САМО как условие отрицания» («SAMO © as an escape clause») - эти и многие другие фразы как и непонятность точной расшифровки самого тэга приковывали взгляды прохожих своей загадочностью. Творчество группы окрестили «бессвязной поэзией»⁶⁰.

⁵⁸ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 131.

⁵⁹ Flynt H. Viewing SAMO: 1978-1979. URL: <http://www.henryflynt.org/overviews/Samo/viewingsamo.pdf> (дата обращения: 22. 04. 2018 г.)

⁶⁰ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 131.

Тэг САМО © был практически повсюду. «Прежде чем люди узнали, кто такой Жан-Мишель Баския, они уже знали САМО ©»⁶¹.

В деятельность САМО © можно выделить три основных этапа. Один из них связан с короткой иллюстрированной историей и листовками, созданными Баския и Диазом для школьного журнала. Следующей вехой становится работа «коллектива САМО ©»⁶², когда граффити этой группы буквально заполнили здания Манхеттена, а сами создатели и их мотивы были скрыты под маской анонимности. «САМО © вовлекает зрителя и привлекает подражателей. Всеведущая заботливость в их посланиях, а также утверждение контроля способствовали созданию собственной атмосферы, иного духа делового центра города. Их памфлеты, нагруженные сарказмом, скрывают правдивые аллюзии на смысловую глубину»⁶³.

Однако после ссоры дуэта Баския-Диаз, Баския создаёт несколько собственных сольных работ, ознаменовавших третий завершающий этап деятельности коллектива. Самой известной надписью становится «САМО мёртв» («SAMO © is dead») (ил.5). «Серия сольных работ представила заметные изменения. Баския воспринял точку зрения тюремщиков и низших слоёв общества, в связи с чем, тон его работ стал мрачнее»⁶⁴. Фильм «Даунтаун 81» принёс известность молодому художнику, который позже принимает участие в ряде крупных выставок, где позиционируется как художник «пост-граффити», и знакомится со своим будущим покровителем Энди Уорхолом. Таким образом, Жан-Мишель Баския окончательно порывает с уличным искусством и избавляется от маски САМО ©, начиная карьеру в мире «большого искусства».

Не менее значимой фигурой «пост-граффити» является Кит Харинг, примерно в то же время переехавший в Нью-Йорк. Его работы стали

⁶¹ Swayer M. The Jean-Michel Basquiat I knew. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/03/jean-michel-basquiat-retrospective-barbican> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

⁶² Flynt H. Viewing SAMO: 1978-1979. URL: <http://www.henryflynt.org/overviews/Samo/viewingsamo.pdf> (дата обращения: 22. 04. 2018 г.)

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

«голосом» молодого поколения, завоевав признание арт-сообщества. Художник практиковал стиль примитивизма и наива с элементами монотипии. Искусство аборигенов, а также искусство стран Африки оказали глубокое воздействие на творчество мастера, но тем не менее, Харингу, в конечном счёте, удалось создать свой собственный, уникальный художественный язык. «Несмотря на то, что множество работ Харинга носят коммерческий характер, большинство затрагивают темы политики, сексуальности, войны и религии, в значительной степени становясь реакцией на нью-йоркскую уличную культуру»⁶⁵.

Известность Харингу принесла серия работ, выполненных мелом (ил.6). Художник, создал около сотни изображений на различных станциях метрополитена, разместив их в неиспользованных, но специально отведённых под рекламу местах. Эта идея пришла в голову Харингу, как только он увидел пустующую чёрную панель на одной из станций, после чего художник купил набор мелков и воплотил задуманное. Такого рода «хобби» к 1985 году переросло в масштабный проект. Многие работы Харинга были зафиксированы фотографом Сен Вон Ши (Tseng Kwong Chi), которому художник предоставлял информацию о локациях своих новых произведений, однако большинство остались не задокументированы. Таким образом, проект Харинга стал действительно эпическим, хоть и недолговечным в истории города.

Творческая карьера Харинга, сложная для понимания с критической точки зрения, «а также усилия направленные на создание связи между уличной культурой, изящными искусствами и коммерческими практиками (ярче всего представленными открытием «Поп-шоп»), тем не менее оказали большое влияние на последующее поколение художников таких как Такаши Мураками и уличных творцов: ФЭЙЛИ (FAILE), Бэнкси (Banksy), Шепарда

⁶⁵ Gray S. Street Art Legends: Best of Keith Haring Art. URL: <https://www.widewalls.ch/street-art-legends-best-of-keith-haring-art/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

Фэйри и Свун (Swoon), среди прочих других»⁶⁶. По мнению Шепарда Фэйри, Кит Харинг создал неповторимый визуальный язык, который включал в себя различных персонажей, слоганы и текстуры, представляя совершенно необычный взгляд, шедший вразрез с творчеством его современников.

В 1986 году в южной части Манхэттена открылся первый магазин Кита Харинга – «Поп Шоп» («Pop Shop»), а на год позднее такой магазин появился в столице Японии – Токио (ил. 7). Художник видел в самом акте создания подобного магазина – продолжение собственной творческой деятельности, который бы стал её неотъемлемой частью. Таким образом, искусство Кита Харинга стало доступным практически каждому. По-мнению галлериста и коллекционера Лео Кастелли, сам магазин стал произведением искусства.

В октябре того же года художник по просьбе одного из музеев посетил Берлин, где создал одну из своих самых известных настенных росписей – работу протяжённостью в 300 метров, нанесённую на часть Берлинской стены (ил. 8). В этом произведении снова можно увидеть узнаваемый почерк Харинга: характерные работам художника людские фигурки держатся за руки и смыкаются друг с другом ступнями, таким образом, представляя длинную цепь. Эта работа – репрезентация единства людей, выступающих против существования Берлинской стены и системы в целом. А использованные художником чёрный, красный и жёлтый цвета должны были отражать германский флаг. Однако произведение не было оценено по достоинству, и уже через пару часов другой художник пытался закрасить работу Харинга, ссылаясь на его чрезмерную художественность. К 1991 году произведение Кита Харинга было полностью уничтожено.

«Сияющий ребёнок» («Radiant Child») – знаковая работа легенды уличного искусства (ил. 9). Впервые появившееся в подземном переходе, это изображение регулярно использовалось художником в качестве своеобразного тэга, подписи других собственных работ Харинга. Это

⁶⁶ This is why Keith Haring got arrested numerous times. URL: <https://publicdelivery.org/keith-harings-subway-drawings/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

достаточно примитивное изображение является отсылкой к популярному в 70-е годы XX столетия движению – «Движение за Иисуса» (Jesus Movement). Таким образом, «Сияющий ребёнок» является примером работы Харинга на религиозную тематику. Христианские и библейские отсылки прослеживаются во многих уличных и студийных произведениях художника. «Это привело некоторых исследователей к мнению о попытке Харинга указать зрителям на то, как религия способна контролировать чьи-то жизни, и как тесно она связана с такими понятиями как «деньги» и «власть». Другие видят в религиозных работах художника духовную сторону Кита Харинга – человека преисполненного всеобъемлющим оптимистическим настроением к жизни. И считают с таких его изображений идею надежды в лучшее будущее и в мессианские силы Христа»⁶⁷.

Главная связь между искусством Баския и Харинга и граффити, заключалась не только в создании нелегальных письменных и художественных произведений, вписанных в публичное пространство, но и кроме всего прочего в используемом стиле и предмете некоторых изображений. Тем не менее, строгая категоризация Баския и Харинга именно как граффити-художников была достаточно неоднозначным явлением не только для самих художников, но и для членов рейтинг-культуры в целом. «Несмотря на то, что они занимались нелегальным райтингом, ими не был использован ни распространённый и уже ставший иконографическим граффити стиль и визуальный вокабуляр, ни следование этике граффити-мира, кроме того их не связывали ни с одной из каких-либо конкретных художественных команд. Вдобавок ко всему, оба и Баския, и Харинг были крайне избирательны с точки зрения выбора локации и зрителей»⁶⁸.

Возникновение пост-граффити не означает превосходство над подписной формой граффити, превращая её в пережиток прошлого, но скорее подразумевает его расцвет бок о бок с другими различными

⁶⁷ Gray S. Street Art Legends: Best of Keith Haring Art. URL: <https://www.widewalls.ch/street-art-legends-best-of-keith-haring-art/> (последнее посещение: 08.04.2018 г.)

⁶⁸ Walclawek A. Graffiti and Street Art. 2011. P. 63.

художественными формами условно называемыми «стрит-арт». Движение пост-граффити характеризуется широким спектром стилистических, технических и иных новшеств, в связи с чем гораздо меньше внимания уделяется леттерингу с помощью маркеров и баллончиков с краской. «В эру пост-граффити опора на буквы, которые характеризуют традиционную форму граффити, была трансформирована в исследование фигур, абстракции и символов. В особенности, уличные художники стали прибегать к более формальным художественным техникам, таким как трафареты, эстампы и живопись для создания фигуративных работ, которые варьировали от реалистических портретов до мультипликационных персонажей»⁶⁹.

Главным инструментом уличного художника по-прежнему остаётся баллон с краской, кроме него мастера повсеместно прибегают к использованию как акриловых, так и масляных красок, а также углю, мелу на масляной основе, стикерам, плакатам, трафаретам, мозаикам и применяют технологии, включающие в себя игру со светом и проекцию.

По убеждениям, граффити-райтинг является сугубо мужской деятельностью. «Тем не менее, имели место и исключения из правил, но подавляющим большинством по-прежнему оставались молодые люди»⁷⁰.

Считается, что первой женщиной, значительно повлиявшей на развитие этого движения, является Леди Пинк (Lady Pink). Несмотря на то, что ей предшествовало множество других женщин, никто из них не смог внести настолько существенный вклад. Сандра Фабара, более известная под псевдонимом Леди Пинк, начала заниматься граффити в 1979 году, расписывая вагоны поездов на протяжении нескольких лет. Позднее, художница перешла от примитивных именных тэгов, отдав предпочтение созданию масштабных произведений, в том числе работая на холсте. Для Леди Пинк граффити стало актом бунтарства, той формой творчества,

⁶⁹ Walclawek A. Graffiti and Street Art. 2011. P. 30.

⁷⁰ Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 46.

которая наиболее полно помогла бы ей утвердить свою позицию в борьбе за равенство полов и права женщин.

Сандра Фабара сравнивает женщин-райтеров с теми женщинами, которые проходят военную службу, подчёркивая, что занятие граффити не воспринимается как «женская работа». К Леди Пинк как к художнице часто относились с долей недоверия и подозрения, однако ей удалось добиться как уважения, так и успеха. «Мне приходилось работать ещё усерднее, как и большинству участниц феминистского движения. Ты должен выкладываться вдвойне, просто чтобы считаться равным»⁷¹, - говорит Сандра Фабара.

Бунт, мятеж являются малой частью тех тем, к которым обращается художница в своём творчестве. В работах Леди Пинк можно увидеть нечто большее, чем акт протеста. Одной из ранних работ художницы является полотно «Смерть граффити» (ил. 10), выполненное акриловыми красками по мазониту. В центре работы – обнажённая девушка, которая олицетворяет саму художницу, стоящая на горе баллончиков с краской. Выше видим поезд, один из вагонов которого испещрён надписями, а другой выкрашен белой краской и абсолютно чист. Эта картина была выполнена Сандрой Фабарой в тот, самый период, когда она занималась росписью вагонов поездов, а правительство Нью-Йорка вело ожесточённую борьбу по устранению каких-либо граффити из системы метро. В 80-е годы прошлого столетия белые вагоны поездов называли «белыми слонами», которые для уличных художников стали новыми холстами и полем для работы. Леди Пинк с трудом вспоминает, почему озаглавила данное полотно именно так, но предполагает, что появление белых вагонов для некоторых казалось финальной точкой граффити-движения.

После успеха фильма «Дикий стиль» («Wild Style»), в котором художница сыграла одну из главных ролей, она начала сотрудничать с другими мастерами, в том числе известность приобрела её коллаборация с художницей-концептуалисткой Дженни Холзер. Фабара видела схожесть в

⁷¹ Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 46.

условиях и методах, к которым прибегала Холзер, со своими собственными: нелегальность и риск собственной жизнью. Вместе они работали над серией полотен, где Леди Пинк создавала изображения, а Холзер дополняла их текстовыми надписями. Одной из известных совместных работ стала «Милая, скажи...» («Honey, Tell me...») 1983 года (ил. 11). На полотне изображены две пары женских ног сопровождаемых текстом: «Милая, ответь, что же произойдёт с нашим миром, и хочешь ли ты этого». История героинь с холста не вполне ясна, связаны ли они любовными отношениями, или же это женщины «лёгкого поведения», тем не менее, работа содержит в себе конкретный феминистический посыл: женщины обладают свободой собственного выбора и не могут быть загнаны в рамки одной единственной социальной роли.

Фабара, а также другие граффити художники такие как Футура 2000 и Дэйз совершенно не ожидали, что их искусство перерастёт в интернациональное арт-движение. «Мы были активистами, даже не осознавая этого. Мы не намеревались создавать культуру»⁷², - отмечает Леди Пинк. «Они возглавили культуру по средствам цвета, формы и изображения как способа утверждения личности. Культуру, которая обошла тесные рамки искусства и дала возможность каждому отстоять своё мнение и озвучить социальные проблемы. Она также нашла связь с молодым поколением, и, в отличие от мира традиционного изобразительного искусства, относилась к нему как к серьёзным художникам, которым есть, что сказать»⁷³.

Творчество Шепарда Фэйри, ставшее синонимом уличного художественного движения, является неотъемлемой частью истории становления, распространения и эволюции стрит-арта. Проект художника «ОБЭЙ» («OBEY»), который был начат в 1988 году в пропагандистском стиле, вскоре разросся и положил начало развитию компании по производству одежды. Шепард Фэйри связывал свои послания

⁷² Wagley C. Lady Pink: Inventing a Culture of the Pink Rebellion // Juxtapoz Magazine. California, 2008. P. 137.

⁷³ Ibid.

общественности с культовыми фильмами 80-ых годов, которые повествовали о воздействии рекламы и навязывании идей рекламного маркетинга на людей.

Фэйри использовал образ одного из французских рестлеров - Андре Гиганта, сопровождая подписью «Подчинись» («OBEY») (ил. 12). Изначально Шепард Фэйри распространял это изображение в родном городе, а позже стал выезжать за границу. Эффект был действительно феноменальным, и вскоре ОБЭЙ можно было видеть практически во всех основных точках планеты. Случайным зрителям было сложно понять природу появления изображения с её косвенным символизмом и использованной буквально авторитарной цветовой схемой из красного, белого и чёрного, что часто давало ложное представление о проекте как о фашистской пропаганде. Исходя из реакции общественности на собственные работы, Фэйри осознал силу такого искусства, которое, на его взгляд могло конкурировать с рекламой.

Результатом проекта стало принятие художником факта, что на большие массы людей можно влиять без затрачивания крупных сумм денежных средств. Идей проекта была попытка обработки человеческого сознания путём создания зловещего изображения. Рекламная деятельность использовала схожую тактику, обычно используя элемент давления на общественность: «без приобретения этого продукта, вы едва ли можете звать себя американцем», что, по мнению Фэйри, являлось более зловещим, чем произведения им созданные. «У стикера не было смысла, он существовал, чтобы стать причиной реакции, чтобы стать предметом созерцания и, в конечном счёте, попыткой поиска в нём этого смысла. Из-за того, что ОБЭЙ не обладает фактическим смыслом, различие в реакциях и интерпретациях тех, кто видит это изображение, отражает их личность и природу их восприимчивости»⁷⁴.

⁷⁴ Fairey S. Manifesto. URL: <https://obeygiant.com/articles/manifesto/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

В 1990 году Шепард Фэйри пишет «Манифест» на тему своей арт-практики, называя проект ОБЭЙ экспериментом. Художник ссылается на философскую концепцию феноменологии, которая по Хайдеггеру, «является процессом, позволяющим тому или иному объекту проявить самого себя». Это попытка дать возможность человеку ясно увидеть то, что прямо перед его глазами, пробудить чувство интереса ко всему тому, что его окружает.

Работы Фэйри основаны на особом желании художника «разместить привлекательные и манящие изображения, сделав их такими, что будут заставлять зрителей задаваться вопросом о том, на что конкретно они смотрят».⁷⁵ По мнению самого Фэйри, уличный художник должен создавать такие произведения, которые «захватят взгляд зрителя, наделят желанием смотреть дольше и по-своему интерпретировать увиденное, иначе в противном случае, будучи игнорируемым, они просто проникнут ему под кожу»⁷⁶.

Именно руке Шепарда Фэйри принадлежит создание дизайна, уже ставшего культовым, плаката, приуроченного к президентской кампании 2008 года в поддержку Барака Обама (ил. 13). «Напечатанные, нарисованные или созданные в виде коллажа, работы Шепарда Фэйри богаты простотой своего дизайна и замысловатостью вложенного в них послания. Сложность его произведений связана с многочисленными вариантами трактовки смыслов, пронизывающих всё его творчество»⁷⁷.

Значимой фигурой современной американской уличной сцены является Брайан Доннели, более известный как КОЗ (KAWS). Влияние на творчество КОЗ, как и на творчество многих других художников, оказало увлечение скейтбордингом, которое фактически переросло в отдельную субкультуру. В 1993 году художник стал расписывать рекламные баннеры, он «переходит от традиционного граффити к взаимодействию с рекламными носителями

⁷⁵ Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 104.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Walclawek A. Graffiti and Street Art. 2011. P. 74.

посредством модификации постеров на автобусных остановках и билбордах».⁷⁸ Уникальным был сам подход КОЗ к работе с изображением. Если рядовые граффити-художники полностью закрашивали билборды, то Доннели оставлял некоторые рекламные детали видимыми, «таким образом, создавая гибрид рекламного объявления, испорченного граффити»⁷⁹.

В 1995 году Барри МакГи снабдил КОЗ ключами, позволяющими иметь открытый доступ к рекламным щиткам на автобусных остановках и в телефонных будках. «Так, КОЗ мог отделять рекламу от рамы, уносить домой, где в свободное время вносил изменения, позже замещая оригинал обновлённой версией»⁸⁰. На рекламных баннерах фантазмагорические образы, созданные КОЗ, сосуществуют с моделями брендов Кельвин Кляйн (Calvin Klein), Донна Каран Нью-Йорк (DKNY) и Томми Хилфигер (Tommy Hilfiger) (ил. 14). Эти проекты в действительности заслуживают внимания по многим причинам. Во-первых, они позволили увидеть смешение понятий «реклама» и «граффити». Во-вторых, КОЗ проявил себя как художник, умело использующий все возможности пространства и доступа к нему. «Мои работы не были анти-рекламой. Можно сказать, что это было главным заблуждением общественности относительно моей деятельности»⁸¹, — отмечает КОЗ.

Известной работой художника является «Нью-Йорк, Молоко» 1997 года (ил. 15), где он накладывает на фотографию с маленьким мальчиком тёмную маску. Эта необычной формы деталь отсылает к другим работам Доннели, а именно к его скульптурам, под названием «Компаньон», представляющим собой масштабных антропоморфных существ, навеянных образом знаменитого мультипликационного персонажа – Микки Мауса.

После многочисленных поездок в Японию - страну, которая, по словам самого художника, оказала на него наибольшее влияние, он открыл

⁷⁸ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 88.

⁷⁹ Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 109.

⁸⁰ Ibid. P. 109.

⁸¹ Ibid. P. 111.

собственный магазин в Токио по продаже одежды изготовленной на заказ и коллекционных игрушек. «Магазин был оформлен на манер инсталляции в сотрудничестве с японским дизайнером Масамичи Катаяма. В этом отношении, КОЗ считает себя последователем Класа Олденбурга, Тома Вессельмана и других поп-арт художников, тиражировавших собственные произведения»⁸². Можно сказать, что отношение Доннели к своему творчеству было типичным и схожим с мнением стрит-арт сообщества, главной целью которого стало использование возможности достичь широкого круга зрителей с помощью таких работ, которые стали бы доступны практически каждому.

Как Шепард Фэйри, так и Брайан Доннели «не просто используют технику широкоформатной печати, развивая направление постер- и стикер-арта в США, но и стараются показать граффити как мощный инструмент борьбы с консюмеризмом»⁸³.

С визуальной точки зрения, выделяются работы художницы Каледонии Дэнс Карри, работающей под псевдонимом СВУН (SWOON), которая создаёт яркие работы в технике постера. «Особое распространение плакатная техника получила в Париже во времена всплеска уличной живописи 1980-90-х годов. Тогда на улицах города можно было встретить многочисленные плакаты и наклейки, вручную выполненные в живописной манере»⁸⁴.

СВУН начала заниматься таким видом творчества в 1998 году на улицах Манхэттена и Бруклина. По мнению художницы, галереи были значительно стеснены пространством, и ничто в них не могло превзойти красоту той хаотичности и сумбурности, которая присуща уличным произведениям. Она создаёт инсталляции и скульптуры, расписывает стены, тем самым, стараясь помочь людям обрести долю удовлетворение от жизни в том окружении и в том мире, в котором мы существуем. «СВУН хотела найти тот самый визуальный язык, отвечавший запросам окружения, с

⁸² Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 111.

⁸³ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 88-89.

⁸⁴ Там же. С. 90.

которым ей приходилось сталкиваться. Вырезанные в человеческий рост фигуры, основаны на образах знакомых ей людей. Это своеобразная попытка запечатлеть жизнь города, сделать снимок постоянно меняющейся картины»⁸⁵.

СВУН использует мусор и другие подручные материалы при создании своих работ, а её широкое обращение к технике печати становится мощным средством в борьбе за социальные перемены. Большинство её уличных работ составляют портреты (ил. 16). Художница считает, что тело человека, в равной степени как и лицо, хранит весь его опыт. Таким образом, портрет может предоставить более глубокое понимание сущности изображённого. Тем не менее, СВУН также пытается в своих работах выделить те черты своих моделей, которые она считает наиболее выдающимися и интересными.

По мнению СВУН, стрит-арт – особая сила природы, которая помогает создавать фактуру города. «Именно стрит-арт придаёт районам более чёткие границы и маркирует территории, отражая простую идею – желание помочь в создании города, в котором мы живём»⁸⁶.

Как видим, наибольший всплеск уличного искусства произошёл в Нью-Йорке в 1970-1980-е годы прошлого столетия на фоне увлечения хип-хоп культурой и её составляющими – брейк-дансом, скейтбордингом. Таким образом, данная художественная практика выделяется в отдельную субкультуру, усложняющуюся со временем: от традиционных граффити-тэгов до формы пост-граффити. Модное анедграундное искусство обретает лидеров, а также более яркую социальную окраску и распространяется по всему миру.

Со временем, «американское граффити приходит в Европу, преимущественно в Великобританию, Францию и Германию, где с одной стороны оно развивается в качестве субкультурного кода, заполняя своими символами стены Лондона, Парижа и Берлина, а с другой – благодаря

⁸⁵ Manco T. Stencil Graffiti. 2002. P. 114.

⁸⁶ Ibid.

выходцам художественных, архитектурных и дизайн институтов – наделяется новыми смыслами и пластическими практиками живописи и графики»⁸⁷.

⁸⁷ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 90.

Глава III. Западная Европа. От символа уличной поэзии до символа культурной революции

§1. Франция

Францию можно назвать самым плодовитым бастионом стрит-арт движения. «В то время как граффити в Нью-Йорке в конце 70-ых годов только обрело форму и смысл, Париж уже отчётливо ступил на путь стрит-арта, этот факт незаслуженно игнорировался. Трафареты, постеры, муралы появлялись по всей французской столице, таким образом, провозглашая новое понимание публичного искусства и вводя различные техники в дополнение к предпочитаемой нью-йоркской аэрозоли. Французский стрит-арт развивался с опорой на художественное наследие страны, включая плакаты, трафареты и другие новаторские способы творческого выражения, которые представляли собой большее, чем простое написание букв»⁸⁸.

Первые значительные проявления стрит-арта в Париже связаны с 60-ыми годами прошлого столетия и с деятельностью художников авангардистов, новых реалистов и концептуалистов. Ситуационистские плакаты и граффити фактически захватили Париж на фоне студенческих выступлений 1968 года. «Граффити, призывающие к смене образа жизни и мышления, стали существенной моральной поддержкой бастующим и, как свободная уличная поэзия, они стали олицетворением культурной революции – ироничной и справедливой»⁸⁹. Граффити стали практикой свободной мысли, реакцией бунтующей молодёжи, которая боролась с капиталистическими устоями в стране, а также с художественной системой, находившейся в застойном состоянии.

Французские историки искусств соглашаются во мнении, что «стрит-арт во Франции, каким мы видим его сейчас, берёт своё начало в руинах Ле-

⁸⁸ Kostov A. History of Street Art in France. URL: <https://www.widewalls.ch/history-of-street-art-in-france/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

⁸⁹ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 42.

Аля»⁹⁰. Именно в это время художник Жерар Злотикамиен создаёт свою первую серию уличных работ. Злотикамиен, под влиянием другого французского художника Ива Кляйна, прибегает к технике спрея: он пишет силуэты полулежащих фигур, которые отсылают к трагедии, связанной с ядерной бомбардировкой Хиросимы (ил. 17). «Жерар Злотикамиен, одним из первых применивших аэрозольную краску на улице, создавал так называемые тени-призраки, символизирующие общую разруху в стране и последствия Второй Мировой войны»⁹¹.

В 70-е годы XX века Злотикамиен, а также другой французский художник – Эрнест Пиньон-Эрнест формировали сообщество уличного искусства Парижа.

Первые работы Эрнеста Пиньон-Эрнеста относятся к 1966-ому году, он, как и Злотикамиен в этот период в центр своего творчества ставит идею нейтрализации ядерного оружия. Пиньон-Эрнест сначала задумывает живописную серию на холстах, затрагивающую эту животрепещущую тематику, однако вскоре осознаёт, что обычных холстов будет недостаточно. Таким образом, в качестве «холста» художник избирает улицу. «Творческий процесс Пиньон-Эрнеста начинается с определения локации и концепта. Для того, чтобы ближе ознакомиться с окружающей средой, он исследует улицы и вычитывает информацию об истории выбранных им локаций. Он рассматривает внешний мир в контексте материала, принимая во внимание всё, начиная от цвета стен, заканчивая их текстурой и светоосвещением»⁹². Подобным образом Пиньон-Эрнест делает попытку запечатлеть и уловить сам дух пространства.

Художник работает не только с трафаретами, но и применяет технику печати на бумаге, таковым становится его проект, посвящённый памяти поэта Артюра Рембо, осуществлённый в 1977 году. Хрупкость бумаги как

⁹⁰ Kostov A. History of Street Art in France. URL: <https://www.widewalls.ch/history-of-street-art-in-france/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

⁹¹ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 46.

⁹² Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 69.

материала и внедрение его в контекст города пробуждает то, что художник впоследствии назовёт «предначертанной смертью»⁹³. Работы Пиньон-Эрнеста далеки от того, что принято сейчас подразумевать под стрит-артом, и от того, каким он должен быть. Художник опирается на творчество Караваджо, считая его полотно «Смерть Марии», одним из основных источников вдохновения собственной художественной практики. «Эта работа трактовала великие священные ритуалы, как если бы они были испытаны простыми людьми...отказываясь от образов ангелов и поклонов, действие и персонажи словно переносятся на улицу»⁹⁴, - отмечал Пиньон-Эрнест. Мрачная и гнетущая атмосфера заимствованная у Караваджо, особая игра со светом и тенью, чтобы подчеркнуть внутреннюю психологию персонажа - становится лейтмотивом многих работ французского мастера.

Граффити постепенно становятся инструментом различных неформальных движений и субкультур: от панк-рока до скейтбординга. «Такие пересечения рождают ещё больше новых смыслов и стилей, которые порой уже невозможно отнести однозначно к граффити-культуре»⁹⁵. В 1980-е годы Париж остаётся одним из главных очагов стрит-арта, а творческая молодёжь и интеллигенция в целом ратуют за живопись вне рамок галерей и музеев. Одними из многочисленных художников того времени являются Блек лё Ра и Мисс. Тик, работающие исключительно в технике трафарета. «Их произведения, так или иначе, стали продолжением традиций ситуационистского граффити и во многом отсылают к тематике и стилю Эрнеста Пиньон-Эрнеста, сохраняя свою социальную агажированность»⁹⁶.

Новатором техники трафаретного граффити в той форме, в которой можно видеть его сейчас, стал французский художник Ксавье Проу (Blek le Rat). Знакомство Проу с особой печатной техникой, основанной на использовании трафаретов, популярной в конце XIX века, сыграло важную

⁹³ Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 69.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 48.

⁹⁶ Там же. С. 50.

роль в становлении граффити и в творчестве самого художника. Свои трафареты Блек создавал вручную, руководствуясь этим же принципом по сей день. Проу изменил ход истории уличного искусства, привнеся в него плакатную и трафаретную графику. Блек лё Ра начал с нанесения изображений маленьких крыс по всему Парижу в 1981 году, прежде чем перешёл к созданию полноформатных работ, представляющих в полный рост художников, музыкантов, политиков, сопровождаемых социально-политическими посланиями (ил. 18). Образ крысы в творчестве Ксавье Проу являлся символом урбанистического упадка и альтернативной уличной культуры.

В 1990-ых годах Блек приступил к созданию чёрно-белых плакатов и вырезок с собственных трафаретов, распространяя их по всему городу. «Неумолимый интерес художника к созданию произведений искусства на улицах как личного отклика на определённую ситуацию и место действия, позволили ему завоевать признание в большей степени в мире уличного искусства, а его решимость разнообразить палитру собственных образов и методологии по отношению к избранным местам их отображения, обеспечили ему звание пионера стрит-арта»⁹⁷.

На творчество художника повлияла деятельность ситуационистского движения, а также события, связанные со студенческими леворадикальными выступлениями в Париже в мае 1968 года. Уличное искусство рассматривалось Проу как следствие идей парижской молодёжи. «Поп-арт художники, такие как Дэвид Хокни, также оказали не маловажное значение для Проу, а постоянное использование определённых образов в собственном творчестве стало данью отрицанию поп-артом абстракции»⁹⁸. Блек создал целую галерею персонажей, к которым постоянно обращался и с которыми ассоциировал не только своё творчество, но и себя самого. «Том Уэйтс, Энди Уорхол, Марсель Дассо, русский солдат, президент Миттеран, Йозеф Бойс,

⁹⁷ Walclawek A. Graffiti and Street Art. 2011. P. 70.

⁹⁸ Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. 2008. P. 69.

фавн, проститутка, бегущий кричащий мужчина, несколько беременных женщин и многие другие. Все они – мои создания, и я сам имею сходство с ними в той или иной степени»⁹⁹, - отмечает Проу.

Художник пытался добиться эффекта неожиданности, присутствия, поэтому располагал изображения, которые бы могли стать своего рода обманом зрения, на углах улиц. Тематика работ Блека тесно связана с локацией, которая и становится источником вдохновения. «В Марокко, к примеру, он рисовал силуэты уличных торговцев, а в Париже избирал образы из мифологических или классических сюжетов, наделяя их определёнными локальными ассоциациями, или представляя как репрезентацию окрестностей»¹⁰⁰. Зачастую сам Проу становился моделью для своих работ, в которых он отражал собственную жизнь, вписывая её в социальный или политический контекст.

Поэтичные и безусловно привлекательные произведения Блека представляют своего рода исследования Человечества. Блек лё Ра был глубоко убеждён в том, что стрит-арт является основной формой искусства будущего, а главной социальной обязанностью художника, по его мнению, должно было стать создание таких образов, с которыми зритель мог бы отождествлять самого себя. «С помощью автопортретов, как в работе «Человек, идущий сквозь стены», или же с помощью привлечения хорошо известных исторических образов, как в работе «Наполеон и его овца», Блек создаёт изображения, которые становятся аллюзиями на поп-культуру и современное общество, со свойственным ему тонким юмористическим подходом»¹⁰¹.

Трафареты Мисс. Тик (Miss.Tic) являются одними из самых известных в Париже. Свою деятельность как уличного художника она начала в начале 1980-ых годов, когда создала первые трафаретные работы. В основном, её произведения – это изображения, сопровождаемые стихотворными строками,

⁹⁹ Manco T. Stencil Graffiti. 2002. P. 37.

¹⁰⁰ Ibid. P. 38.

¹⁰¹ Walclawek A. Graffiti and Street Art. 2011. P. 71.

слоганами, часто завязанные на игре слов. Сложность в восприятии работ Мисс. Тик связана с тем, что лингвистические нюансы сопроводительных текстов достаточно сложно отразить в переводе, поэтому скорее будут поняты только носителями языка. Тем не менее, каким бы ни было послание, заложенное в работу, почерк художницы всегда узнаваем (ил. 19). «Несмотря на то, что произведения Мисс. Тик не всегда имеют политический окрас, а скорее личный, являясь своего рода исповедью, часто в основе многих из них прослеживается феминистская тематика»¹⁰². Эти феминистские коннотации стали отражением её, если и не активистской, то личной позиции.

Работы Мисс. Тик – это не только произведения, обличённые в форму автопортретов, но также вариации на тему творчества мастеров прошлого. В 2000 году она организовала проект по созданию трафаретов с работы Гюстава Курбе «Спящие» и их дальнейшего внедрения в городское пространство (ил. 20).

Слова, оставленные на уличных стенах подобны кратким выдержками из личного дневника художницы. «С помощью непревзойдённого чувства диалога и поэтики, она создала свой собственный язык, соединив форму со словом, и наделила город новым голосом»¹⁰³.

Другим значимым представителем французской уличной арт-сцены является человек, работающий под псевдонимом Спэйс Инвайдер (Space Invader). Его мозаики, а именно эту технику использует Инвейдер, можно найти в городах по всему миру: в Лондоне, Париже, Токио, Нью-Йорке и Мельбурне (ил. 21). «Он создаёт карты собственных «вторжений» в качестве сувенира, который бы смог помочь людям определить места локаций его мозаик – иногда количество работ в одном городе превышает тысячу»¹⁰⁴. Изображения, которые использует Инвейдер основаны на популярной в 1970-е – 1980-е годы видео-игре. Его мозаики являются уместным дополнением к городскому пейзажу, хорошо сочетаясь с любой

¹⁰² Manco T. Stencil Graffiti. 2002. P. 43.

¹⁰³ Miss. Tic. URL: <https://www.widewalls.ch/artist/miss-tic/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

¹⁰⁴ Manco T. Stencil Graffiti. 2002. P. 53.

конструкцией и материалом. Инвейдер тщательно выбирает будущие локации, пытается найти такие точки, где бы его произведения были хорошо замаскированы.

Самый масштабный проект относится к 1996 году и охватывает большую часть творчества Инвейдера. Этот проект представляет собой «вторжения» в значимые города по всему миру. «Первая волна таких «вторжений» включала небольшого размера изображения с инопланетными существами в Париже в 1998 году. Позднее такие работы появились в 31 городе по всей Франции, с того времени около 60 городов в 33 странах были «захвачены» работами Инвейдера»¹⁰⁵.

Псевдоним художника не только визуально описывает его работы, но также и соотносится с его действиями – он визуально вторгается в пространство. С помощью своих изображений он трансформирует привычную реальность в игру. Расположенные зачастую в недоступных местах, работы Инвейдера редко подвергаются уничтожению со стороны властей, поэтому его мозаики остаются на своих местах. В Париже таких мозаик находится более пяти тысяч, что является неизменным доказательством возможностей незаконных городских интервенций. «Персонажи Инвейдера словно наблюдают за нами и становятся символом, напоминающим о том, что городская среда контролируется разными формами надзора»¹⁰⁶.

Ванесса Элис Бэнсимон считается одной из достойнейших представительниц международной граффити сцены. Работающая под псевдонимом Мисс Ван (Miss Van), она является не только художницей, но и зачинательницей феминистического движения в стрит-арте. Несмотря на то, что большая часть жизни художницы прошла в Барселоне, первые произведения были созданы на улицах французского города Тулуз. К женским образам, которые стали центральными, в творчестве Мисс Ван, она

¹⁰⁵ Space Invader. URL: <https://www.widewalls.ch/artist/space-invader/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

¹⁰⁶ Walclawek A. Graffiti and Street Art. 2011. P. 124.

применяет понятие ««poupées» (ил. 22), что в переводе с французского обозначает «куклы». Они чрезмерно феминны: художница подчёркивает мягкие, округлые формы, изображает «кукол» с длинными струящимися волосами и броским макияжем. «Оформленные при помощи акриловой и латексной красок куклы предстают визуально провокационными за счёт вызывающих нарядов, обнажённой кожи, поз и выражений лиц, которые придают изображению практически порнографический подтекст»¹⁰⁷. Тем не менее, куклы Мисс Ван не являются портретами реальных людей, а лишь плодом фантазии художницы. Работы стилистически соприкасаются с коммерческими образами, но приобретают личный оттенок и достаточно расплывчатую историю, открытую для интерпретации.

«Если начало XX века можно было назвать эпохой политического искусства авангарда, борющегося с последствиями милитаристской идеологии, то уже 1960-70-е сформировали понятие уличного искусства вообще и сделали его движущей силой революции. Период же 1980-х годов стал временем трансформации стрит-арта в более созидательное искусство и временем наибольшей фигуративности и пластичности, радостного творчества и необузданного веселья, идущего вразрез всем сложившимся системам на тот момент»¹⁰⁸.

§2. Великобритания

Без доли сомнения, нью-йоркская уличная сцена самым большим образом повлияла на её становление и развитие в Великобритании.

Конец 1980-ых в Англии стал периодом, когда культура хип-хопа и электронной музыки начала появляться в контексте радиовещания. «Это было и временем первого использования граффити в качестве рекламы. Вскоре рекламирование по средствам стрит-арта фактически стало распространенным феноменом внутри культуры».¹⁰⁹ Быть уличным

¹⁰⁷ Walclawek A. Graffiti and Street Art. 2011. P. 98.

¹⁰⁸ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 50.

¹⁰⁹ Maric B. History of Street Art in UK. URL: <https://www.widewalls.ch/history-of-street-art-in-the-uk/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

художником в Великобритании означает постоянно быть в зоне риска. Не только власти, но и само общество настроено достаточно консервативно по отношению к этому виду искусства. В 1998 году в силу вступил акт, касающийся преступности и беспорядков, куда было причислено и граффити-творчество как пример анти-социального поведения наряду с расизмом, мелким воровством, поджогами и многими. Тем не менее, именно Великобритания представила миру одних из самых влиятельных и противоречивых уличных художников современности.

Одним из таких людей становится Бэнкси, который начал свою творческую деятельность с самого раннего этапа уличного искусства как феномена в Англии и продолжает по сей день. Можно сказать, что творчество Бэнкси – это британский юмор, принявший форму.

Согласно исследованию Тристана Манко от 2002 года, уличный художник, более известный, под псевдонимом «Бэнкси» («Banksy»), является уроженцем Бристоля – города, расположенного на юго-западе Англии. На данный момент официальных заявлений о настоящем имени и личности Бэнкси предоставлено не было, однако предположения продолжают выдвигаться. Стоит отметить гипотезу о том, что Бэнкси — это коллектив художников, а человека с таким именем не существует. Однако в марте 2016 года в средствах массовой информации была опубликована статья, в которой учёные колледжа Королевы Марии выдвинули версию о том, что Бэнкси – псевдоним англичанина Робина Каннингема, но дальнейших подтверждений этого не последовало.

Заметное влияние на творчество Бэнкси оказали местные художники, что позволило ему стать частью крупной бристольской андеграудной художественной сцены, характерной чертой которой является тесная связь музыки и изобразительного искусства.

В интервью журналу о поп-культуре «Свиндл» («Swindle»), основанному другим узнаваемым стрит-арт художником — Шепардом Фэйри, Бэнкси признался, что «вырос, глядя на граффити на улицах Бристоля

задолго до того, как увидел граффити в журналах или на компьютере».¹¹⁰ Среди уличных художников, оказавших особое влияние на художественную деятельность Бэнкси, следует отметить Роберта дель Ная, работавшего под псевдонимом «3D» и Ника Уолкера, которые были частью движения трафаретного граффити в 1980-ых годах.

Не менее важное место в творчестве английского мастера стрит-арта отведено французскому художнику Ксавье Проу, уже упоминаемого ранее. Связь в работах этих двух художников действительно очевидна. Однако произведения Бэнкси наделены большим политическим подтекстом, в отличие от произведений Проу. «Каждый раз, когда мне кажется, что я нарисовал что-то немного оригинальное, оказывается, что Блек лё Ра создал то же самое, но двадцатью годами ранее»¹¹¹, — отмечает Бэнкси.

Английский художник признаёт и влияние творчества немецкой художницы, графика и скульптора — Кете Кольвиц, подчёркивая красоту стиля её произведений.

В западной культуре визуальное искусство долгое время рассматривалось с точки зрения «риторической практики»¹¹². Бэнкси использует визуальную коммуникацию как средство убеждения зрителей. В своих работах даже на серьезные политические темы художник привносит элементы иронии, тем самым продолжая лучшие традиции английского юмора. «Изображая гигантских мышей, разбегающихся по улицам Лондона, или такие культурно-противоречивые муралы, как поцелуй английских офицеров полиции, Бэнкси эксплуатирует культуру потребления, созданную рекламодателями»¹¹³.

Один из видов такой эксплуатации наглядно представлен в работе «Напалм» («Napalm») 2004 года (ил. 23). В отличие от других работ, в этой художник не вписывает изображение в рамки городского пространства, а

¹¹⁰ Fairey S., Gastman R. Banksy: the naked truth // Swindle. Los Angeles, 2006.

¹¹¹ Ellsworth-Jones W. Banksy: The Man Behind the Wall. New York, 2012.

¹¹² Rampley M. Exploring visual culture: Definitions, concepts, context. 2005. P. 134.

¹¹³ Duncum P. Visual culture and an aesthetic of embodiment. 2005. P. 15.

использует технику трафаретной печати на бумаге. В «Напалм» Бэнкси фактически цитирует одну из знаковых фотографий 70-ых годов прошлого века: военный фотограф Ник Ут, запечатлел вьетнамских детей, бегущих из деревни, подвергшейся напалмовой атаке. Одну из жертв, маленькую нагую девочку, Бэнкси вырывает из оригинального контекста и помещает в центр между главными лицами двух компаний: Уолта Диснея — Микки Маусом и МакДоналдс — Роналдом МакДоналдом. «В «Напалм» представлена визуальная риторика, затрагивающая тему культуры потребления, где акцент ставится не на производство товаров, а на их потребление»¹¹⁴. В работе Бэнкси всемирно известные символы, отождествляющие такие понятия, как счастье и изобилие, держат за руки девочку, ставшую визуальным воплощением разрушающего воздействия войны. «В этом изображении девочка символизирует антидемократические идеалы»¹¹⁵, а Микки Маус и Роналд МакДоналд становятся её сообщниками. ««Напалм» Бэнкси — яркий пример того, как изображение использует язык визуальной риторики, чтобы создать комментарий о нынешних проблемах общества»¹¹⁶.

Работы Бэнкси можно увидеть не только в Великобритании и других странах Европы и Америки, но и на Ближнем Востоке. Наиболее узнаваемое произведение британского стрит-арт художника находится на территории Иерусалима. Созданная в 2003 году работа «Ярость. Человек, бросающий букет» («Rage. Flower Thrower»), изображает мужчину в кепке с платком, покрывающим нижнюю часть лица (ил. 24). В его позе читается напряжение и ярость. Человек вооружён, однако, вместо коктейля Молотова, он пытается замахнуться букетом с цветами, который становится единственным ярким акцентом на фоне этого чёрно-белого произведения. «Ярость» стала символом борьбы за мир и надежду. Это самое знаковое произведение

¹¹⁴ Pleszkiewicz T. Analyzing Banksy's Napalm: Exploring the Aesthetics and Ideology of Post-Modernism as Demonstrated Through Graffiti Art Work. 2004. P. 3.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid. P. 8.

Бэнкси, которое претерпело множество интерпретаций со стороны других художников и в среде рекламы и масс медиа.

Не менее известной работой бристольского художника стала «Смерть телефонной будки» (ил. 25), соединяющая в себе элементы граффити и скульптуры. «Будка» была создана в 2006 году и простояла в лондонском Сохо всего одну ночь. Опрокинутая и согнутая красная телефонная будка своим положением повторяет силуэт человека. Сбоку можно увидеть торчащую рукоять топора, ставшего орудием «преступления» — «убийства» лондонской будки. А подтёки красной краски имитируют стекающую кровь. Противоречивая работа вызвала бурную дискуссию в среде общественности. «Компания Бритиш Телекоммьюникейшнс расценила работу, как реакцию на сообщение о ребрендинге и намерении отказаться от классического образа телефонов-автоматов»¹¹⁷. Таким образом, данное произведение может символизировать закат знакового символа двадцатого столетия. С другой стороны, «Смерть телефонной будки» – это реквием по уходящей культуре живого общения в эпоху развития интернет-коммуникации.

Бэнкси получил известность не только за свои уличные работы, но и за, так называемые, музейные интервенции, которые он периодически совершал в течение нескольких лет.

В 2009 году прошла масштабная выставка «Бэнкси против Бристольского музея» («Banksy versus Bristol Museum»). Это событие можно назвать самой крупной интервенцией художника состоявшейся при содействии музея. «Изобразительные работы были размещены среди исторической коллекции Старых Мастеров и других произведений искусства. Главный вход был преобразован в скульптурный зал, сопровождаемый сгоревшим фургоном с мороженым»¹¹⁸. Более ста прежде не выставившихся работ художника, были интегрированы в постоянную

¹¹⁷ Аэрография протеста. URL: https://ria.ru/weekend_art/20131205/981899423.html (дата обращения: 08.04.2018 г.)

¹¹⁸ Banksy versus Bristol Museum // Bristol Museum & Art Gallery Official Site // URL: <https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

экспозицию Бристольского музея. Одну из скульптур, «Ангел с ведром краски» («Paint-Pot Angel»), Бэнкси оставил музею в дар.

Вторжение Бэнкси в музейное пространство, как и уличные работы художника, объединены общей идеей высмеивания власти. «С помощью использования и дестабилизации музейной среды эти произведения призваны ставить под сомнение определённую форму власти: самой арт-институции. Бэнкси находится на пограничной стадии: с одной стороны её принятия и отрицания — с другой. Выбирая улицу основной локацией для своих изображений, а также используя сарказм применительно к культурным институциям, он отрицает «белую коробку» галереи»¹¹⁹.

Одним из самых влиятельных британских уличных мастеров считается Ник Уолкер, который в 1980-х годах представил технику трафарета бристольской граффити-сцене. Уолкер начинал как граффити-активист, но на протяжении 1990-ых годов его творчество фактически было синонимом художественного движения. Его уникальный стиль постоянно претерпевал изменения и усложнения: он комбинировал трафаретные изображения со стандартными методиками от руки, совмещая практически фотографический реализм с непроработанными граффити-элементами. Знаковым образом в творчестве Уолкера становится персонаж, получивший имя «Вандал» (ил. 26), представляющий альтер-эго художника: это мужчина в костюме со шляпой на голове, чьё лицо скрыто. Одной из самых известных работ Уолкера стала «Ле Коранкан» («Le Corançan»), созданная в 2010 году, как реакция на намерение бывшего президента Франции Николя Саркози запретить ношение бурки, тем не менее, произведение тут же было уничтожено. Получив признание со стороны прессы и в художественных кругах, Ник Уолкер выставил свои студийные работы в галерее. Выполненные на холсте, они тем не менее сохраняли уличную известность. Одной из таких работ стала написанная в 2006 году «Муна Лиза».

¹¹⁹DeTurk S. The Banksy Effect and Street Art in the Middle East // Street Art and Urban Creativity Scientific Journal: Places and non-Places. Lisbon, 2015. №1. P. 23.

Центральной темой коллектива Ид-иом (Id-iom), который состоит из двух братьев Хьюго и Шолто Браун, становится их собственная реакция на поп-культуру, музыку и политику. Они работают в печатной технике, а также используют трафареты и краску. Одним из интересных проектов коллектива является работа «Назад в будущее», в которой совмещается стрит-арт и музыка.

Первые уличные работы Сикбой (Sickboy) относятся к 1995-ому году. Будучи частью бристольской художественной андеграунд-сцены, ему удалось закрепиться в более престижных кругах британского арт-движения. Более всего Сикбой известен своим слоганом «Спаси молодость» («Save the youth») и ставшим знаковым для него логотипом, изображающим храм (ил. 27). Необычные работы художника выделяются среди прочих своим явным мультипликационным стилем и яркими цветами, основными из которых становятся жёлтый и красный. Известность художнику принесла скульптурная инсталляция «Сердце в клетке» 2008 года, которую он разместил рядом с галереей Тэйт. Это работа символизировала отказ Сикбой подчиняться правилам мейнстримной арт-индустрии.

Британский уличный художник НИЛОН (NYLON) работает преимущественно с аэрозольными красками как на стенах, так и на холстах (ил. 28). Его трафаретные работы были навеяны иллюстрациями и рекламными слоганами 1950-ых годов. С помощью этих изображений зритель может проследить за эволюцией общественного восприятия и отношения к теме консюмеризма и гендерным проблемам.

Таким образом, культурное пространство Великобритании является одной из самых плодотворных арен стрит-арта, ставшего неотъемлемой частью в структуре современного искусства.

§3. Германия

На территории Берлина стрит-арт работы могут быть найдены практически в любой части города, однако, в районах бывшей Восточной и

Западной части столицы, а в особенности рядом с Берлинской Стеной, можно обнаружить лучшие произведения таких авторов как БЛУ (BLU), Эль Бохо (El Bocho) и Хоооох.

Берлинская стена была барьером, растянутым примерно на 150 километров, который разделил народ Германии. Тем не менее, она же явилась и значимым символом эпохи, объектом вдохновения, став идеальной поверхностью для самовыражения. «Искусство Берлинской стены, а точнее фотографии, запечатлевшие произведения, прежде чем она была снесена, свидетельствуют не только о человеческом безумии, но и о людском сопротивлении и решительности по отношению к борьбе за свободу. Образы, написанные на бетонной стене, которая должна была разделить город на две части, являются напоминанием о силе духа противостоять невзгодам времени. А также представляются неоценимой записью эпохи, которая не сильно отличается от той, в которой мы все живём»¹²⁰.

Сразу после её крушения в 1990-ом году многочисленные художники со всего света расписали её восточную часть.

Самой известной работой из всех стало произведение русского художника проживающего в Берлине – Дмитрия Врубеля. Картина, получившая название «Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви» (ил. 29), является отсылкой к известной фотографии Барбары Клемм 1979 года, на которой запечатлён поцелуй генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Брежнева и руководителя ГДР Эриха Хоннекера. По словам самого Врубеля, он пытался зафиксировать в искусстве то, что невозможно там зафиксировать. «В этой работе один немец, другой русский, и Берлинская стена о том же самом, но наоборот: здесь — полная любовь, а Берлинская стена разъединяет два мира»¹²¹, – отметил художник в интервью изданию «Коммерсант». В 2009 году культовое изображение было закрашено в рамках масштабной реставрации, проводившейся к 20-ой годовщине сноса стены.

¹²⁰ Anapur A. Revisiting the Berlin Wall Art. URL: <https://www.widewalls.ch/berlin-wall-art-edward-murray-interview/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

¹²¹ Интервью с Дмитрием Врубелем // Коммерсантъ Weekend. М., 2014. С. 27.

Феномен уличного искусства в Германии, однако, связан не только с Берлинской стеной, различные проявления этой арт-практики можно найти по всему городу.

Номад (Nomad) – псевдоним одного из самых выдающихся немецких уличных художников, чья идентичность остаётся неизвестной. Вдохновлённый скейтбордингом, тяжёлым панком, граффити, хип-хоп и рэив контркультурами 1980-ых Номад сумел оставить визуальный отпечаток в раннем берлинском уличном искусстве, который по-прежнему остаётся значительным. Его стиль навеян образом жизни бродяги, коим и являлся художник. Он использует всевозможные подручные материалы и техники для создания собственных произведений. Номад создаёт студийные холсты, навеянные Ренессансом; оставляет небрежные наброски маркером на дверях и мусорных ящиках, а также занимается бомбингом стен. «С одной стороны, он использует эстетику маркера, создавая линии, которые обозначают человеческую потребность в порядке. С другой – он придаёт собственным произведениям художественные детали при помощи цветных эскизных элементов, символизирующих хаос существования. Такой посыл выражает самоиронию и позитивное мировоззрение, он предназначен воодушевить зрителя мыслить»¹²².

Урбанистическая сцена германской столицы отражает политическую динамику, охватившую весь город. «Свобода и либерализм – вот, с чем связано это место сейчас, и именно эти идеи проявляются в искусстве улиц. Табу исчезают, а вместе с этим вся уличная сцена предстаёт как продукт свободы»¹²³.

¹²² Nomad. URL: <https://www.widewalls.ch/artist/nomad/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

¹²³ Braun M. Street Art and Best Cities for Enjoying It. URL: <https://www.widewalls.ch/10-best-cities-for-street-art/> (дата обращения: 08.04.2018 г.)

Глава IV. Восточная Азия.

Парадоксы азиатского стрит-арта

Начало распространения граффити в Азии пришлось на 90-е годы прошлого столетия. Под влиянием зарубежных художников, уже спустя пару лет, стали появляться первые работы местных мастеров.

В своём эссе о хип-хоп культуре в Японии «Сырой, как суши: о хип-хоп культуре в Японии» («Raw like sushi: Hip Hop Culture in Japan»), Ванесса Альтман-Сигал отмечает, что существует некий стереотип в среде не только японской, но и азиатской молодёжи в целом, о том, что всё пришедшее из Америки является чем-то действительно достойным уважения и невероятно притягательным. «В Японии уже на уровне традиции питать страсть к западной поп-культуре. Эта гегемония со стороны Запада стала тревожной проблемой для более старших поколений»¹²⁴.

Таким образом, как хип-хоп культура, увлечение рэпом и би-боингом, так и интерес к граффити, являющийся для нас первостепенным в рассмотрении, прижился в странах этого региона очень крепко. Этот факт является довольно парадоксальным, учитывая, что азиатские страны известны наименее низким уровнем преступности и приверженностью к культурной гомогенности. Вследствие этого, вероятность правильной интерпретации посылов хип-хоп культуры достаточно мала. Тем не менее, во многом благодаря заинтересованности в хип-хоп культуре, а также граффити, множество людей столкнулось с понятием социального самосознания, которое существенно повлияло и на молодое поколение азиатов.

§1. Китай

Одной из ключевых фигур азиатской граффити-сцены является уроженец Гонконга – Эксим (Хеме). Несмотря на то, что он начал свою деятельность в конце 2001 года, его принято считать пионером китайского

¹²⁴ Siegal V. Raw like sushi: hip-hop culture in Japan. URL: eserver.org/zine375/issue1/living5.html (дата обращения: 08.04.2018 г.)

граффити. Основное влияние на творчество Эксим оказали маленькие азиатские граффити-сообщества, а также китайское культурное наследие. Он признан первым граффити-райтером, внедрившим и использующим в своих работах фразы на родном языке, иногда подбирая их совершенно случайно: посвящение кому-либо, заимствования из местного слэнга - всё, что приходит ему в голову. Художнику удалось трансформировать китайскую каллиграфию в совершенно новую форму искусства (ил. 30). По словам самого Эксим, до него китайские граффити-райтеры не пытались создавать работы на родном языке, считая, что иероглифы достаточно трудны для использования и дальнейшего усовершенствования их формы.

Эксим продолжает прогрессивно развивать свой творческий стиль, оставаясь одним из самых уважаемых уличных художников Азии. Это дало ему возможность представить свои работы по всему свету. Эксим не только работает самостоятельно, но и активно сотрудничает с другими граффити-райтерами. С одним из них, райтером Синик (Sinic), он создал совместный проект, представленный в Сан-Франциско, - «Сделано в Китае». На выставке были продемонстрированы работы как на бумаге, так и на холстах, а также постеры. Идеей галерейного дебюта тандема двух азиатских райтеров стала попытка провести грань между подлинностью и подделкой, а также разрушить стереотип о Китае, как о стране-имитаторе. «В «Сделано в Китае» Эксим и Синик рассматривают значение оригинальности и подвергают сомнению понятие подлинности, на примере совмещения уникальных работ с их копиями, говоря об особой значимости обеих»¹²⁵.

Не менее известным китайским художником является ДАЛист (DALeast), который создаёт масштабные произведения уникальные своей 3D-объёмностью. Несмотря на то, что его работы выглядят так, словно выполнены из крошечных кусков металла, на самом деле умело исполнены баллончиком с краской. Проживая в Китае, ДАЛист опробовал себя

¹²⁵ Nastasijevic Asja. Made in China. URL: www.widewalls.ch/xeme-sinic-exhibition-1am-gallery/ (дата обращения: 13. 04.2018 г.)

практически во всех видах искусства, начиная с картин и скульптур, заканчивая инсталляциями, перформансами и диджитал артом. Центром его творчества являются животные, полагая, что они являются отражением человека и его состояния. Мрачные работы ДАЛист могут быть обнаружены по всему свету.

Подводя итог выше сказанного, можно сделать вывод, что китайские уличные художники в своём творчестве удачно соединяют западные и в особенности американские тенденции с традиционным художественным наследием.

§2. Япония

Если в большей степени практика расцвета нелегального бомбинга во всей Азии насчитывает чуть менее одного десятка лет, история токийского уличного искусства корнями уходит к середине 90-ых годов XX века. Считается, что граффити стало последним аспектом, воспринятым Японией из хип-хоп культуры.

В то время, как уличное искусство уже давно испытало на себе подъём в других странах, в Японии оно переживало лишь так называемую «младенческую» стадию. Тем не менее, сам стиль этих работ был настолько уникальным и неотразимым, что уже в 2005 году один из крупных музеев современного искусства занялся организацией выставки полностью посвящённой демонстрации творчества японских райтеров.

Для того чтобы лучше понять функционирование азиатской уличной арт-сцены, в первую очередь следует посетить Токио – мекку уличного искусства в этом регионе, а также особый источник вдохновения, приведший к появлению разнообразных стилей, которые можно проследить на стенах в переулках Гонконга, Тайпея и Сеула.

Так, «самая значимая группа райтеров в Токио получила название «246» и может похвастаться художниками из Японии, Соединённых Штатов,

Мексики и Тайваня»¹²⁶. Более всего выделяется основатель сообщества – ВАНТО (WANTO). Стиль работ ВАНТО – это продукт девяностых, когда будучи вдохновлённым американскими райтерами, он отошёл от создания живописных, ярких произведений и перешёл на бомбинг при помощи тэгов и фроу-ап'ов (throw-up). В 2004 году ВАНТО посетил Соединённые Штаты с другим художником – СЕКТ (SECT), объединившись с видной американской граффити-группой ЭмЭсКей (MSK). В результате, была выпущена книга «Кто я? Где я?» под авторством этих двух японских уличных художников.

Подробнее стоит остановиться на работах Леди Айко (Lady Aiko). АЙКО (AIKO) или Айко Накагава – это японская стрит-арт художница, обосновавшаяся в Бруклине. Накагава является одной из самых влиятельных женщин XXI века этой формы искусства. Несмотря на то, что данная художественная практика ассоциируется в большей мере именно с творчеством мужчин, Леди Айко смогла стать значимой фигурой современной уличной сцены.

В документальном фильме «Искусство на улицах: Всемирный стрит-арт: Токио» («Art In The Streets. Global Street Art: Tokyo») Айко призналась, что из-за постоянных разъездов и путешествий, у неё создаётся впечатление, что она одновременно везде и нигде. «Пока я могу творить и пока мои работы никуда не исчезли, я чувствую, что в данный момент я прямо здесь»¹²⁷, – добавляет Айко.

До того, как взять себе псевдоним, Айко Накагава была ученицей Такаши Мураками, который предложил ей работу на студии, где она и оттачивала мастерство до конца 90-ых годов. Позднее Накагава примкнула к тандему Патрика МакНэйла и Патрика Миллера – ФЭЙЛИ (FAILE) (анаграмма «A Life» – жизнь). Трио внесло большой вклад в прогрессивно развивающуюся стрит-культуру, создавая коллажи и живописные работы в

¹²⁶ How Tokyo Became Asia's Graffiti Capital. URL: www.vice.com/en_us/article/avakzb/writers-block-how-tokyo-became-asias-graffiti-capital (дата обращения: 13. 04.2018 г.)

¹²⁷ Art in the Streets. Global Street Art: Tokyo. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fGeWIT1JYks&t=81s> (дата обращения: 13. 04.2018 г.)

уличном пространстве, используя большой спектр различных техник. Однако в 2006 году Накагава покинула коллектив и приступила к творчеству самостоятельно как Леди Айко.

Свои работы Айко создаёт не только на улицах, но и в собственной студии. Её творчество признано современной арт-сценой, а также почитаемо международными граффити- и стрит-сообществами. Накагава редко сотрудничает с другими мастерами, но если такое и случается, то ими становятся самые видные персоны этой индустрии такие как Леди Пинк, Марта Купер и даже скандально известный Бэнкси, вместе с которым она работала над съёмками фильма «Выход через сувенирную лавку».

В XXI веке идеи феминизма и гендерного равенства, в том числе в искусстве, вновь начали набирать обороты, оказывая всё большее влияние не только на нашу общественную жизнь, но и на современное искусство в целом. В связи с этим, актуальность творчества Леди Айко является бесспорной. «Сложно быть и женщиной и граффити-художницей одновременно»¹²⁸, - признаётся Накагава. Художница обращается к темам сексуальности и феминности, красоты жизни и любви, в процессе создания используя смешение различных техник. В её работах коллажи и трафареты тесно сосуществуют друг с другом, а распыление краски из баллончика умело чередуется с нанесением деталей кистью. Творчество Накагава – это своего рода стилевой гибрид, в котором прослеживается влияние как современного американского искусства с его основными движениями (абстракционизм, поп-арт, граффити), так и японского художественного наследия. «Я пытаюсь найти баланс между чрезмерной экспрессией и традиционной японской эстетикой»¹²⁹, – отмечает художница.

Именно тема любви становится «краеугольной» в работах Айко (ил. 31). «Одно из её самых известных произведений, названное «Любовники»,

¹²⁸ Nuart and the women who are revolutionizing graffiti. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/10301777/Nuart-and-the-women-who-are-revolutionising-graffiti.html> (дата обращения: 13. 04.2018 г.)

¹²⁹ Art in the Streets. Global Street Art: Tokyo. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fGeWIT1JYks&t=81s> (дата обращения: 13. 04.2018 г.)

стало олицетворением всего её творчества. Созданная в 2007 году работа стала знаковой»¹³⁰. Накагава была вдохновлена старыми японскими журналами 60-ых годов, где она и обнаружила фотографию, заставившую её задуматься о собственной личной жизни и романтических моментах. «Стиль изображений, воспринятый из 60-ых, а также 70-е и 80-е создают особое лирическое настроение. В результате работа «Любовники» стала комбинацией найденных рисунков, трафаретов и уличных фотографий самой художницы»¹³¹. В 2009 году Леди Айко расписала Уэйвуд Воллс в Майами. Таким образом, став первой женщиной, которой удалось нанести свои изображения на такую большую стену. «Кураторами выступили Джеффри Дэйтч и Тони Голдман, а произведение снискало успех среди зрителей. Всё больше людей, познакомившись с работами японки, пришли к выводу, что женщины-художницы ничем не уступают мужчинам в создании таких масштабных проектов»¹³².

По мнению Айко Накагава, «искусство может существовать не только в галереях, но и на улицах, где оно появляется каждый день, от чего и кажется живым»¹³³.

Уличное искусство проделало длинный путь, отойдя от своих корней в Нью-Йорке, распространившись по всему миру, что придало этой форме искусства индивидуальный стиль каждого, взявшегося за баллончик с краской. В Японии, стране строгих социальных кодов, граффити стало способом выражения собственного «я» креативной молодёжи, а также попыткой заверить права на территорию. Таким образом, художники призывают зрителя обратиться к семиотике, с помощью которой обозначают собственную среду существования. «Граффити-райтеры представляют ландшафт и инфраструктуру города как документ, обнажающий скрытые коды. Это нарратив города, прописывание всех его противоречий и побед, а

¹³⁰ Lady Aiko. URL: <https://www.widewalls.ch/artist/lady-aiko/> (дата обращения: 13. 04.2018 г.)

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ Fukushi N. FAILE. URL: <http://www.shift.jp.org/en/archives/2004/09/faile.html> (дата обращения: 13. 04.2018 г.)

также трансформация его инфраструктуры, где бетонная серость сменяется дикими, яркими цветами»¹³⁴.

§3. Южная Корея

Уличное искусство всё ещё является достаточно молодым концептом в южнокорейском регионе и в частности в его столице – Сеуле. Как и в других азиатских странах появление граффити в Южной Корее восходит к 90-ым годам XX века. «Первое поколение художников восприняло граффити вместе с хип-хоп культурой Соединённых Штатов по средствам журналов и Интернета. Такие художники как ГУДИНИ (HUDINI), ПИКАССО (PICASSO), ВАНДАЛ (VANDAL) и многие другие фокусировались на создании цветных замысловатых работ, но с разрешения собственников зданий. За малым исключением, местные райтеры работали с адаптированным романским алфавитом, лингва-франка, нежели буквами корейской письменности»¹³⁵. Позднее Сеул накрыла волна нелегального граффити-тэггинга, в связи с чем появились противоречия между «старыми» художниками, которые считали райтинг слишком простой формой и самими райтерами.

Для сеульских райтеров и стрит-художников представляется большая возможность выразить себя и свои идеи на нетронутых стенах улиц обширного пласта территории.

Одной из известных уличных художниц сеульской арт-сцены является НАНА (NANA). Её увлечение стрит-артом пришло вместе с увиденными фотографиями других стран, уже давно попавших под влияние тэгов и других форм уличного творчества, и с желанием повторить этот опыт. Сама НАНА считает себя в большей степени «бомбером», нежели художником. «Граффити-сцена в Сеуле всё ещё не является достаточно зрелой. Можно

¹³⁴ Stanchfield N. The Bombing of Babylon: Graffiti In Japan. URL: <https://www.graffiti.org/faq/stanchfield.html> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹³⁵ Mock R. Photos of Seoul's Raw, Emerging Graffiti Scene. URL: https://www.vice.com/en_us/article/qbnkdb/photos-of-seouls-raw-emerging-graffiti-scene (дата обращения: 13.04.2018 г.)

сказать, что лишь порядка пятидесяти человек по всей стране сейчас вовлечены в этот художественный процесс. Многие из них не обладают обширными знаниями в сфере бомбинга и создания произведений в целом. Есть те, чей путь начался с тэгов около пяти лет назад. Другие создают собственные произведения, чтобы прославиться»¹³⁶, – отмечает в одном из интервью НАНА. По её словам, стрит-арт всё ещё изолирован от других уличных культур. И если тэги, а также стикер-искусство уже получили достаточное внимание в Сеуле, то искусство трафаретов находится на примитивной стадии, в связи с чем экспертов в этой технике в Корее не найти.

НАНА признаётся, что несмотря на отсутствие за плечами реального художественного опыта, она всё же пытается оттачивать свой навык. Это видно в эволюции её трафаретных работ от обычных надписей до более масштабных по размеру. Как и любой другой творец, художница старается наполнить собственную работу смыслом, закодировать важное послание зрителю (ил. 32). Таковыми становятся работы «Не бросайте нас» («Don't abandon us»), посвящённая теме брошенных животных, и серия «Где» («Where is»), затрагивающая проблемы окружающей среды и изображающая случай с медведем, покинувшим уничтоженный людьми лес и бродящим по улицам города.

Реакция на уличное искусство в Южной Корее является достаточно смешанной. «Эстетика граффити пронизана поп-культурой, однако нелегальное граффити настолько ново для людей этого региона, что они просто не знают, что с этим делать и как воспринимать»¹³⁷.

¹³⁶ Nana is Really Real. URL: <http://serge-louis.blogspot.ru/2011/10/nana-is-really-real.html> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹³⁷ Mock R. Photos of Seoul's Raw, Emerging Graffiti Scene. URL: https://www.vice.com/en_us/article/qbnkdb/photos-of-seouls-raw-emerging-graffiti-scene (дата обращения: 13.04.2018 г.)

Глава V. Феномен стрит-арта в России

Советские художники-авангардисты одними из первых стали декларировать необходимость вывода искусства в город, таким образом, борясь с академическим застоём, буржуазным искусством и музеефикацией. «Художественные манифесты и декреты отражали их взгляды об «обнародовании» буржуазного искусства через перемещение его объектов в городское общественное пространство и последующую их контекстуализацию»¹³⁸.

В 1918 году группой русских футуристов, в которую входил поэт Владимир Маяковский, был сформулирован декрет № 1 «О демократизации искусств», где художники призывают «взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов»¹³⁹. Декрет стал наиболее целостным представлением о вторжении искусства в городское пространство и буквально означал призыв к революции в сфере искусства XX века.

Американская версия граффити пришла в Советский союз в 80-е годы прошлого столетия, «одновременно с модой на брейк-данс, где танцоры во многом являются проводниками в культуру хип-хопа и перенимают как танцевальные приёмы, так и варианты декорирования сцен своих выступлений»¹⁴⁰. Уже в середине 80-ых годов в Москве активно формируется сообщество би-боев, а также места для встреч молодёжной субкультуры.

«Первыми отечественными граффитчиками, которые во многом были выходцами из хип-хоп культуры, считаются Крыс из Риги, Баскет из Санкт-Петербурга, Макс Навигатор из Калининграда»¹⁴¹. Те, кто, мог выехать за рубеж, в большинстве случаев знакомились с граффити именно там.

¹³⁸ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 145.

¹³⁹ Маяковский В. В. Декрет №1 о демократизации искусства // Фундаментальная электронная библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp2/mp2-463-.htm?cmd=p> (дата обращения: 13.04.2018 г)

¹⁴⁰ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 156.

¹⁴¹ Там же.

Художник Олег Баскет впервые встретился с граффити-искусством будучи в Амстердаме, где застал группу уличных художников в момент создания нелегальной работы. Эта судьбоносная встреча заставила русского граффитчика задуматься о возможности переноса этого опыта, подстроив его уже под советскую реальность.

Наибольшую массовость в России граффити приобретают в 1990-е годы, что в первую очередь связывается с распространением интернета, благодаря которому общество столкнулось с новым потоком информации. В 1998 году популярностью начинает пользоваться публикуемый в то время журнал «Хип-Хоп инфо» («Hip-Hop info»), главной целью которого стало просвещение читателей на тему современной хип-хоп культуры как в России, так и за границей. В конце 90-ых появляются первые онлайн-ресурсы данной тематики. «Именно в это время граффити начинает развиваться как самостоятельная субкультура, наиболее активной составляющей которой стал нелегальный бомбинг, теперь уже не только на стенах зданий, но и на пригородных электропоездах и метро. В свою очередь, это способствовало образованию нескольких наиболее сильных московских и питерских граффити-коллективов: ЭсПиПи (SPP), БиЭфДжи (BFG), Ди-Крю (D-Crew), Андед Крю (Undead Crew), Ру Крю (Rus Crew), СиДжиЭс (CGS) и ЗАЧЕМ»¹⁴².

Один из участников ЭсПиПи Крю признался, что для команды поворотной стала работа Марты Купер «Искусство подземок» («Subway art»), благодаря которой молодые люди осознали, что смогли бы развивать искусство граффити и на территории России, став, таким образом, одними из первых. «Пик развития ЭсПиПи Крю пришёлся на ельцинскую эпоху, которую принято считать эталонной с точки зрения свободы самовыражения и иных свобод в России. Однако, концентрируясь в первую очередь на стиле и технике, ЭсПиПи Крю не стремились поднимать острые политические

¹⁴² Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 162.

темы и идти против системы: для них граффити было в первую очередь средством самовыражения»¹⁴³.

С началом миллениума уличное искусство набирала всё большую популярность, образовывались новые коллективы, художники разрабатывали собственные логотипы, работали над различными графическими элементами, расширяли рамки собственного уникального стиля. Происходит отход некоторых художников от стандартных канонов граффити, они «переключались в сторону более перформативного, пространственно-композиционного и контекстуального городского искусства»¹⁴⁴. Примером могут стать работы фигуративного формата коллективов Сиксистемс (Sicksystems), Инфлакс (Influx), Стайл Конструктор (Style Konstruktor), 310 сквэд (310 squad) и многих других.

Отдельно хотелось бы остановиться на творчестве «310 сквэд» (ил. 33), которое является достаточно показательным. Работы коллектива во многом отличаются от творчества иных российских команд. Данная арт-группа «формирует свою собственную концепцию построения художественного пространства, экспериментируя с внедрением в традиционные практики уличного искусства стилистических и эстетических приемов из мира высокого искусства и дизайна»¹⁴⁵. Это симбиоз традиционной каллиграфии с различными направлениями, такими как абстракция, минимализм и поп-арт. Один из участников команды – Степан Краснов, работающий под псевдонимом ФЕТ (FET), создал серию уличных работ под общим названием «Поп-арт» (ил. 34), являющихся прямой отсылкой к творчеству художника Роя Лихтенштейна.

Появляются и те уличные мастера, кто пробуют наделить субкультуру сообщениями социального характера, как группа художников Ноу Фьюча Форэва (No Future Forever). «НФФ выходит за рамки стандартного граффити

¹⁴³ Проект «Поколения». URL: <http://www.vltramarine.ru/mag/graffiti/artists/4327> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹⁴⁴ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 164.

¹⁴⁵ Поносов И. Objects-2. 2008. С. 28.

как идейно, так и технически, мы не занимаемся бесконечным написанием своих имён на поездах аэрозольными баллончиками, вместо этого мы рисуем сюжетные композиции, каждая из которых отражает идею «Без будущего навсегда»¹⁴⁶.

Сейчас всё больше стрит-арт художников обращается именно к проблемам социальным и политическим, которые ранее долгое время не находили настолько явного воплощения. Эта тема особенно чётко прослеживается в творчестве екатеринбургского художника Тимофея Радя, который заявил о себе сравнительно недавно – в 2010 году. Он получил известность благодаря своим работам политической тематики «Потеря прочности» (2011) (ил. 35) и «Фигура #1: Стабильность» (2012) (ил. 36). Сегодня Радя работает в жанре уличной инсталляции и продолжает линию критических высказываний. Особую известность получил «Манифест уличного искусства» (ил. 37), написанный Тимофеем Радя на фасаде одного из цехов Музея уличного искусства в Санкт-Петербурге. Манифест получил название «Всё, что я знаю об уличном искусстве» и занял пространство высотой около 10 метров и длиной – не менее 50. Идейно, манифест разделён по принципу тематических блоков, которых всего пять: «Человек», «Город и человек», «Что такое уличное искусство», «Как работает уличное искусство» и «Как делать уличное искусство». По мнению Тимофея Радя, у уличного искусства нет конкретного определения, но есть два основных критерия, которые художник накладывает на это понятие: «Уличное искусство это то, что делает уличный художник. Уличное искусство существует только на улице, никак иначе»¹⁴⁷. Идея и место, внутреннее и внешнее, временное и вечное, своё и общее - являются неотъемлемыми сторонами уличного искусства. По Радя, временность есть сильнейшая сторона такого искусства. Именно она делает его живым, близким и в итоге равным человеку. «Уличное искусство, на мой взгляд, — это о том, как

¹⁴⁶ Поносов И. Objects-2. 2008. С. 25.

¹⁴⁷ Всё, что я знаю об уличном искусстве // Официальный сайт Тимофея Радя: RADYA. URL: <http://t-radya.com/street/39/> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

связан внутренний мир человека и внешний, потому что, когда ты пишешь что-то на стене, ты представляешь, как это было внутри, в голове, в сердце, и раз — это вышло наружу»¹⁴⁸, – говорит художник.

Значимыми фигурами отечественного стрит-арта являются московские художники Кирилл КТО и Паша 183, которые, несмотря на свою «символическую противоположность активности Тимофея»¹⁴⁹, тем не менее находились с ним идеологической связке. «В отличие от технически сложных инсталляций Тимофея, работы Кирилла и Паши во многом спонтанны и в связи с этим не столь медийны и масштабны»¹⁵⁰.

Кирилл Лебедев (Кирилл КТО) одна из самых культовых фигур московской уличной субкультуры. «Кто — это не мой никнейм, и я его не заслужил. Кто для меня — это высшее проявление лучших качеств человеческой личности, и в какой-то момент каждый из нас может быть кто, но в какой-то момент каждый из нас всего лишь никто и звать никак»¹⁵¹.

Он создаёт работы текстуального характера, «основанные на рефлексии по поводу тех или иных личных и общественных процессов, иногда их взаимосвязи»¹⁵². Творчество Кирилла КТО, представленное в форме своего рода мотивационных высказываний, апеллирует не только к случайному зрителю, но и бывает адресовано вполне конкретному человеку, либо это обращение к самому себе. «Своё творчество художник идентифицирует как пост-граффити, или пост-флаккус, и закрепляет своё родство, одновременно, с граффити-культурой, Венским акционизмом и поэтическими формами»¹⁵³.

По мнению Кирилла КТО, то, что мы видим на улицах в форме никнейм-стайл райтинга – это констатация того, что человеку в этой жизни

¹⁴⁸ Монолог Тимофея Ради. URL: <http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/interview/615> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹⁴⁹ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 174.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Прямая речь: Художник Кирилл Кто о защите городской среды. URL: <http://www.the-village.ru/village/people/people/111825-kirill-kto-interview> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹⁵² Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 174.

¹⁵³ Кирилл КТО. URL: <http://vladey.net/artist-of-the-week/kto.html> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

сказать нечего, ведь его единственное сообщение миру – это всего лишь его имя. «Он просто сообщает, что он никто и что у него ничего нет за душой»¹⁵⁴, - отмечает художник. Идея борьбы Лебедева с никнеймерами проявилась в «блокировке» их работ: они закрашивались и подвергались всевозможной цензуре со стороны Кирилла КТО, всё это вылилось в своего рода анти-тэггинговую акцию в Москве с 2011 по 2012 годы: «Не позорь район не пиши имён».

Кирилл Лебедев был участником проекта «ЗАЧЕМ», а впоследствии одним из организаторов «Ноу Фьюча Форэва». Главной идеей членов команды «ЗАЧЕМ» стало создание граффити в контекстно-ситуативных местах Москвы, которые оформлялись читабельным кириллическим шрифтом, чтобы броско выделяться среди прочих работ. «Члены группы «ЗАЧЕМ» вели активные художественные поиски и углублялись в теорию граффити и историю современного искусства»¹⁵⁵.

К одной из ранних индивидуальных работ Кирилла КТО можно причислить лого «Пуговица» 2000 года (ил. 38). Именно в этот период художник отказался от тэггинга и стал обращаться к созданию эмблем и логотипов. «Причиной такой перемены стала возникшая идея о том, что логоцентричные граффити теряют большую, благодарную часть аудитории – малолетних детей, которые читать ещё не научились»¹⁵⁶.

Постоянные художественные искания и эксперименты с материалами и техниками выделяют творчество Кирилла КТО среди прочих других. Одним из таких экспериментов становится работа с виниловой тканью баннеров, которые, по его мнению, портят лицо города. Баннеры давно стали объектом внимания уличных художников, которые воспринимают их в качестве холста для своих художественных практик. Ещё одним творческим достижением Кирилла КТО является исследование метода автоматического письма.

¹⁵⁴ Kirill Kto: Crossing Boundaries. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fkJK7z6bPlw> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹⁵⁵ Кирилл КТО. URL: <http://vladey.net/artist-of-the-week/kto.html> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹⁵⁶ Там же.

Такими объектами становятся дорожные знаки, которые, находясь в пространстве города на протяжении длительного времени, покрывались «тэгами» разными граффитчиками. «Кирилл КТО в этом процессе не участвовал, но презентует эти объекты как коллективное «бессознательное» творчество. Художник констатирует бесполезность дальнейших поисков техники и стиля, как бы заявляя спустя почти 20 лет, что ничего честнее и звонче имени, написанного маркером, придумать нельзя, но сам вернуться на этот этап уже не может».¹⁵⁷ Такой серии объектов, выставленных на одной из персональных выставок в 2016 году, Лебедев дал определение «рэди-дэмэджд» («ready-damaged»). Это является антономичной отсылкой к понятию «рэди-мэйд» («ready-made») - технике, популяризаторами которой выступали дадаисты во главе с Марселем Дюшаном, чьим творчеством интересовался художник в ранние годы.

Одной из особенностей работ Кирилла КТО является использование яркой и сочной цветовой палитры. Эта тенденция прослеживается не только в его графической серии на бумаге, но и в работах в контексте городского ландшафта. Привязанность художника к полихромии обусловлена несколькими причинами. С одной стороны, уличному художнику, а в особенности тому, который работает с текстом, легче исполнить работу, состоящую из нескольких букв, и выполнить её в нескольких цветах, чем в одном, что позволит при частой смене аэрозольного баллончика дать рукам отдохнуть. Можно сказать, что такое использование обилия цвета связано с техническими нюансами граффити-творчества. С другой стороны, причиной такой полихромии является серость окружающей среды, городского ландшафта. Использование ярких красок помогает художнику даже самое депрессивное послание окрасить нотами оптимизма хотя бы на уровне колорита. Таким примером является работа «Всё обойдётся» 2012 года (ил. 39).

¹⁵⁷ Кирилл КТО. URL: <http://vladey.net/artist-of-the-week/kto.html> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

Свои работы Кирилл КТО оставляет анонимными. «Художник считает, что достаточно исполнять их в узнаваемой манере. Так автор сообщает улице идею, что если другим нечего сказать, кроме очередной подписи, то ему, наоборот, подпись не нужна и возникающий вопрос «Кто автор» как раз и является ответом»¹⁵⁸.

Одним из пионеров современного уличного искусства в России был Павел Пухов (Паша 183), трагически скончавшийся в 2013 году в возрасте 29 лет. Несмотря на то, что творческий и жизненный путь художника оборвался достаточно рано, он успел снискать известность не только на Родине, но и за рубежом, где за принципиальную анонимность получил прозвище «русский Бэнкси».

Он работал в жанре уличной инсталляции, к которой впервые обратился в 2008 году. «И если до этого момента Паша проблематизировал и осмыслял процессы, ограниченные городской средой, то в 2011-м художник создал сразу две политизированные инсталляции: «Поджигателям мостов» и «Правда на правду»¹⁵⁹. Паша 183 сравнивал стрит-арт политической тематики с агитационными плакатами, требующими большого опыта и рассудительности, а также ответственности.

Творческим открытием Паши 183 можно считать внедрение такой формы искусства как Андеграунд лайт арт (Underground Light Art). Идея А.Эл.А. (U.L.A.) заключается в проецировании статичных изображений в шахтах и тоннелях. Можно сказать, что Андеграунд лайт арт – это результат, продукт слияния светоарта, являющегося достаточно молодым течением в искусстве улиц, и андеграунда.

Одной из самых известных работы Паши 183 является создание изображения в виде пары брошенных очков (ил. 40). Сама работа выполнялась на снегу во дворе одного из жилых комплексов, её уникальность заключалась в использовании фонарного столба в качестве очёчной дужки.

¹⁵⁸ Кирилл КТО. URL: <http://vladey.net/artist-of-the-week/kto.html> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹⁵⁹ Поносов И. Искусство и город. 2016. С. 176.

Не менее значимой в творчестве Павла Пухова стала работа «Алёнка»(ил. 41). Для автора, «Алёнка» – это образ современного ребёнка. «Каждый из нас, как «Алёнка», продаётся вопреки своей воле. Но всё же, Алёнка, в моем понимании, – самый светлый человечек на земле, вечно наивный и вечно бескорыстный»¹⁶⁰, – так описывал идею своего проекта Паша 183. «Алёнка» - это комментарий художника на тему роста культуры потребления. Она становится объектом желания, которым невозможно обладать и который нельзя купить из-за больших размеров и материала. Работа была выполнена на цементных дорожных плитах в 2008-2009 годах на заброшенной стройке в пригороде Москвы. Со временем и из-за постоянно меняющихся климатических условий «Алёнка» попала под угрозу уничтожения: краски потеряли свой цвет, а само изображение постепенно исчезало. Работа была вывезена в Петербург, где сейчас находится в Музее стрит-арта, и подверглась реставрации.

Рассмотрение и анализ российской уличной арт-сцены не будет полным, если не будет отмечена феминистская стрит-художница Микаэла. Она создаёт радикальные работы на тему феминизма, экспериментируя с различными жанрами: от граффити до перформансов. Микаэла является создательницей серии уличных работ, прославляющих женщин-революционерок конца XIX века (ил. 42). «Эти женщины не были феминистками, но они изменили представления российского общества о том, кто такие женщины. Каждая из них отказалась от привилегий своего класса, а многие из них были из очень состоятельных дворянских семей. Это произвело на меня большое впечатление. Все они были успешными политиками, у них много чему могут научиться современные женщины. Мне захотелось сказать о них, назвать их имена»¹⁶¹, – отметила в одном из интервью художница. Эта серия работ была выполнена в технике трафарета,

¹⁶⁰ Алёнка. Официальный блог Павла Пухова. URL: <http://www.183art.ru/alenka/alenka.htm> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

¹⁶¹ Микаэла: интервью о стрит-арт проекте «Народоволки». URL: <http://ravnopravka.ru/2012/09/mikaela/> (дата обращения: 13.04.2018 г.)

которая, по мнению Микаэлы, более всего приемлема для политического высказывания. Трафареты отличает от других техник быстрота и доступность, а также она не требует особых сложных навыков.

В своём творчестве Микаэла обращает внимание на такие проблемы современного общества как сексуальное и другие виды домогательств по отношению к женщинам, и проституция.

На данном этапе замечен всплеск интереса к уличному искусству в России, в связи с этим за последние несколько лет в стране начали свою работу не только многочисленные стрит-арт фестивали, но также была учреждена премия в области стрит-арта, форум и аукцион. В Санкт-Петербурге в 2012 году был основан Музей стрит-арта, открытый на территории действующего завода слоистых пластиков. Само существование подобной арт-институции уникально, учитывая идеологию модернистов и постмодернистов, повлиявших на современное уличное искусство, которые старались отрицать музей.

По большей части музей стрит-арта достаточно формален и нацелен на просветительскую деятельность, нежели занимается формированием коллекции. В стенах петербургского музея проводятся многочисленные лекции, на которую приглашаются деятели, тесно связанные с уличным искусством – социологи, антропологи, искусствоведы и сами художники.

Заключение

Стрит-арт остаётся одним из самых противоречивых ответвлений в современном искусстве. С годами претерпев сильнейшую трансформацию, эта художественная практика так и не была окончательно систематизирована. Поэтому на данном этапе особую сложность представляет определение принадлежности того или иного произведения данному направлению, жанровые рамки которого по сей день остаются размытыми.

Рассмотрев феномен уличного искусства в контексте культуры конца XX — начала XXI века, можно сформулировать следующие выводы.

Во-первых, изучив историографическую базу, можно проследить, что за практически полувековое существование на арт-сцене, уличное искусство подвергалось многочисленной критике. В связи с этим, можно ознакомиться с различными, зачастую диаметрально противоположными, исследовательскими взглядами, касающимися этого вида художественной деятельности. Не все исследователи склонны считать стрит-арт сферой достойной внимания искусствознания, придерживаясь концепции, которая рассматривает уличное искусство, главным образом граффити, как форму девиации.

Во-вторых, рассмотрев основные техники уличного искусства, стоит заключить, что они разнообразны и отличны друг от друга как по инструментам, которые использует художник (аэрозольная краска, маркер) и по масштабу (монументальные работы, либо сведённые практически к символу логотипы), так и по способу влияния на зрителя. Далеко не все работы могут быть считаны неподготовленным зрителем, отсюда возникает проблема восприятия того, что хотел донести художник с тем, что видит сам зритель. Стоит также отметить, что зачастую такие произведения содержат цитаты и аллюзии на культурное наследие, что вычленив не каждому реципиенту будет под силу.

В-третьих, именно американская хип-хоп культура стала основным толчком в популяризации уличного искусства не только непосредственно на

территории США, но и за её пределами. Само уличное искусство становится удобным инструментом реакции на социокультурные события времени, отчего и находит своё место в других регионах мира. Подобно рекламе второй половины прошлого века, стрит-арт пытается присвоить себе публичное пространство. Помимо европейских стран, куда уличное искусство проникло и распространилось в качестве субкультурного кода, хип-хоп культура и её элементы достаточно крепко прижились в странах восточной Азии, в частности в Японии, где модное веяние срослось с традиционным художественным и культурным наследием, а также в России.

Таким образом, ввиду своей политической и социокультурной направленности, а также высокой контекстуальности, объективно считать стрит-арт полноценной частью современного искусства.

Список литературы

1. Интервью с Дмитрием Врубелем // Коммерсантъ Weekend. М., 2014.
2. Поносов И. Objects-1. М., 2005.
3. Поносов И. Objects-2. М., 2006.
4. Поносов И. Objects-3. М., 2008.
5. Поносов И. Искусство и город: Граффити, уличное искусство, активизм. М., 2016.
6. Тылик А. Ю. Герменевтика граффити: Нью-Йоркский бомбинг // Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина. 2016.
7. Фостер Х. , Краусс Р. , Буа И-А. , Бухло Б. , Джослит Д. Искусство с 1900 года. М., 2015.
8. Banksy. Banging your head against a brick wall. London, 2001.
9. Banksy. Cut it Out. London, 2004.
10. Banksy. Existencilism. London, 2002.
11. Banksy. Pictures of Walls. London, 2005.
12. Banksy. Wall and Piece. London, 2005.
13. Chalfant H. , Cooper M. Subway Art. London, 1984.
14. DeTurk S. The Banksy Effect and Street Art in the Middle East // Street Art and Urban Creativity Scientific Journal: Places and non-Places. Lisbon, 2015.
15. Duncum P. Visual culture and an aesthetic of embodiment // International Journal of Education Through Art. 2005. Vol. 1, № 1.
16. Ellsworth-Jones W. Banksy: The Man Behind the Wall. New York, 2012.
17. Fairey S. , Gastman R. Banksy: the naked truth // Swindle. Los Angeles, 2006.
18. Gastman R. , Neelon C. , Smyrski A. Street World: Urban Art and Culture from Five Continents. New York, 2007.

19. Glazer N. On Subway Graffiti in New York // The Public Interest. New York, 1979.
20. Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. London, 2008.
21. Manco T. Stencil Graffiti. London, 2002.
22. Manco T. Street logos. London, 2004.
23. McCormick C., Seno E. Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art. Cologne, 2010.
24. Nguyen P., MacKenzie S. Beyond the Street Art: The 100 Leading Figures in Urban Art. Berlin, 2010.
25. Pleszkiewicz T. Analyzing Banksy's Napalm: Exploring the Aesthetics and Ideology of Post-Modernism as Demonstrated Through Graffiti Art Work. 2004.
26. Rampley M. Exploring visual culture: Definitions, concepts, context. 2005.
27. Riggle N. Street Art: The Transfiguration of the Commonplace // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. New York. 2010.
28. TAKI 183 Spawns Pen Pals // New York Times. 1971.
29. Wagley C. Lady Pink: Inventing a Culture of the Pink Rebellion // Juxtapoz Magazine. California, 2008.
30. Walclawek A. Graffiti and Street Art. London, 2011.

Список интернет-ресурсов

1. Алёнка. Официальный блог Павла Пухова.
URL: 183art.ru/alenka/alenka.html
2. Аэрография протеста. URL: ria.ru/weekend_art/20131205/981899423.html
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть.
URL: gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/12.php
4. Всё, что я знаю об уличном искусстве. Официальный сайт Тимофея Ради. URL: t-radya.com/street/39
5. Голышко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды. URL: moscowartmagazine.com/issue/16/article/225

6. Кирилл КТО. URL: vladey.net/artist-of-the-week/kto.html
7. Маяковский В. В. Декрет №1 о демократизации искусства
URL: feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp2/mp2-463-.htm?cmd=p
8. Микаэла: интервью о стрит-арт проекте «Народоволки».
URL: ravnopravka.ru/2012/09/mikaela
9. Монолог Тимофея Ради. URL: vltramarine.ru/mag/streetart/interview/615
10. Проект «Поколения». URL: vltramarine.ru/mag/graffiti/artists/4327
11. Прямая речь: Художник Кирилл Кто о защите городской среды.
URL: the-village.ru/village/people/people/111825-kirill-kto-interview
12. Раппопорт А. Г. Граффити и high art. URL: ncca.ru/publications.text?filial=2&id=101
13. Самутина Н., Запорожец О., Кобыща В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры. URL: nlobooks.ru/node/2954#_ftn1
14. Anapur A. Revisiting the Berlin Wall Art. URL: widewalls.ch/berlin-wall-art-edward-murray-interview
15. Art in the Streets. Global Street Art: Tokyo. URL: youtube.com/watch?v=fGeWIT1JYks&t=81s
16. Banksy versus Bristol Museum. Bristol Museum & Art Gallery Official Site. URL: <https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum>
17. Braun M. Street Art and Best Cities for Enjoying It. URL: widewalls.ch/10-best-cities-for-street-art
18. Fairey S. Manifesto. URL: obeygiant.com/articles/manifesto/
19. Flynt H. Viewing SAMO: 1978-1979. URL:
henryflynt.org/overviews/Samo/viewingsamo.pdf
20. Fukushi N. FAILE. URL: shift.jp.org/en/archives/2004/09/faile.html
21. Gray S. Street Art Legends: Best of Keith Haring Art. URL:
widewalls.ch/street-art-legends-best-of-keith-haring-art/

22. How Tokyo Became Asia's Graffiti Capital. URL: [vice.com/en_us/article/a-vakzb/writers-block-how-tokyo-became-asias-graffiti-capital](https://www.vice.com/en_us/article/a-vakzb/writers-block-how-tokyo-became-asias-graffiti-capital)
23. Kirill Kto: Crossing Boundaries. URL: [youtube.com/watch?v=fkJk7z6bPlw](https://www.youtube.com/watch?v=fkJk7z6bPlw)
24. Lady Aiko. URL: [widewalls.ch/artist/lady-aiko/](https://www.widewalls.ch/artist/lady-aiko/)
25. Maric B. History of Street Art in UK. URL: [widewalls.ch/history-of-street-art-in-the-uk](https://www.widewalls.ch/history-of-street-art-in-the-uk)
26. Maric B. The History of Street Art. URL: [widewalls.ch/the-history-of-street-art](https://www.widewalls.ch/the-history-of-street-art)
27. Miss. Tic. URL: [widewalls.ch/artist/miss-tic/](https://www.widewalls.ch/artist/miss-tic/)
28. Mock R. Photos of Seoul's Raw, Emerging Graffiti Scene. URL: [vice.com/en_us/article/qbnkdb/photos-of-seouls-raw-emerging-graffiti-scene](https://www.vice.com/en_us/article/qbnkdb/photos-of-seouls-raw-emerging-graffiti-scene)
29. Nana is Really Real. URL: <http://serge-louis.blogspot.ru/2011/10/nana-is-really-real.html>
30. Nastasijevic Asja. Made in China. URL: [widewalls.ch/xeme-sinic-exhibition-1am-gallery](https://www.widewalls.ch/xeme-sinic-exhibition-1am-gallery)
31. Nomad. URL: [widewalls.ch/artist/nomad](https://www.widewalls.ch/artist/nomad)
32. Nuart and the women who are revolutionizing graffiti. URL: [telegraph.co.uk/culture/art/art-features/10301777/Nuart-and-the-women-who-are-revolutionising-graffiti.html](https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/10301777/Nuart-and-the-women-who-are-revolutionising-graffiti.html)
33. Siegal V. Raw like sushi: hip-hop culture in Japan. URL: eserver.org/zine375/issue1/living5.html
34. Space Invader. URL: [widewalls.ch/artist/space-invader/](https://www.widewalls.ch/artist/space-invader/)
35. This is why Keith Haring got arrested numerous times. URL: publicdelivery.org/keith-harings-subway-drawings
36. Stanchfield N. The Bombing of Babylon: Graffiti In Japan. URL: graffiti.org/faq/stanchfield.html
37. Swayer M. The Jean-Michel Basquiat I knew. URL: [theguardian.com/artanddesign/2017/sep/03/jean-michel-basquiat-retrospective-barbican](https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/03/jean-michel-basquiat-retrospective-barbican)

Список иллюстраций

1. ТАКИ 183. 1971. Нью-Йорк
(источник: complex.com/style/2013/02/the-50-greatest-nyc-graffiti-artists/taki-183)
2. Неизвестный автор. Пишасао. Сан-Паулу
(источник: vltramarine.ru/mag/graffiti/photos/1969)
3. Футура 2000. 1980-е. Нью-Йорк
(источник: thebridgesofgraffiti.com/artist/martha-cooper/)
4. Жан-Мишель Баския. САМО как форма нео-искусства. 1982. Нью-Йорк
(источник: <https://al-diaz.com/as-a-neo-art-form/>)
5. Жан-Мишель Баския. САМО мёртв. 1982. Нью-Йорк
(источник: henryflynt.org/overviews/samo.htm)
6. Кит Харинг. Без названия. Станция метро Таймс Сквер. 1981. Нью-Йорк (источник: woodwardgallery.net/exhibitions/new-york/)
7. Кит Харинг. Поп-Шоп. 1987. Токио
(источник: cargocollective.com/divercity/KEITH-HARING-exhibition)
8. Кит Харинг. Берлинская стена. 1986. Берлин
(источник: twixnmix.tumblr.com/post/126472854863/keith-haring-painting-a-mural-on-the-berlin-wall)
9. Кит Харинг. Сияющий ребёнок. 1982. Нью-Йорк
(источник: artreport.com/legendary-street-artist-activist-keith-haring-turned-57-today/)
10. Леди Пинк. Смерть граффити. Акрил. 1982. Музей Индианаполиса, Индианаполис (источник: artsy.net/artwork/lady-pink-the-death-of-graffiti)
11. Леди Пинк, Дженни Холзер. Милая, скажи...Лак. 1983. Галерея Барбары Глэдстоун, Нью-Йорк
(источник: [Tompson. M. American Graffiti. P. 159](#))

12. Шепард Фэйри. Обэй. 2004. Нью-Йорк
(источник: globalgraphica.com/2004/07/)
13. Шепард Фэйри. Надежда. 2008. Лос-Анджелес
(источник: phawker.com/2008/05/17/arsty-the-audacity-of-sheperd-fairey/)
14. КОЗ. Модель Кристи Турлингтон: реклама Кельвин Кляйн. 1999
(источник: artsy.net/artist/kaws)
15. КОЗ. Реклама молока. 1997. Нью-Йорк
(источник: perrotin.com/artists/Kaws/55/new-york-milk-1997/18180)
16. Свун. Таласса. 2011. Пенсильвания
(источник: molly.nyc/swoonpics/)
17. Жерар Злотикамиен. Эфемерные. 1964. Париж
(источник: widewalls.ch/zloty-galerie-mathgoth-paris/)
18. Блек лё Ра. Том Уэйтс. 1980-е. Париж
(источник: blekleratoriginal.com/en/portfolio/annees-1980/)
19. Мисс. Тик. Я бы выглядела мило на улицах истории искусств. 1980-е. Париж (источник: Мансо Т. Stencil Graffiti. P. 43)
20. Мисс. Тик. Спящие. 2000. Париж
(источник: isabellegabrieli-photographe.com/galleries/street-art/)
21. Спэйс Инвэйдер. Я люблю Лондон. 2012. Лондон
(источник: withberlinlove.com/2012/05/15/invader/)
22. Мисс Ван. Куколка. 2011. Берлин
(источник: missvan.com/1041/)
23. Бэнкси. Напалм. 2004. Графаретная печать. Бумага. Музей Виктории и Альберта, Лондон
(источник: collections.vam.ac.uk/item/O116030/napalm-print-banksy/)
24. Бэнкси. Ярость. Человек, бросающий букет. 2003. Иерусалим
(источник: flickr.com/photos/717images/7983278280)
25. Бэнкси. Смерть телефонной будки. 2006. Сохо. Лондон
(источник: <https://www.widewalls.ch/urban-interventions/>)
26. Ник Уолкер. Вандал. 2012. Нью-Йорк

- (источник: widewalls.ch/widewalls-collection-nick-walker-vandal-airways)
27. Сикбой. Спаси молодость. 2009. Лондон
(источник: fatcap.com/graffiti/13388-sickboy-london.html)
28. НИЛОН. Коллаж в стиле 50-ых. Лондон
(источник: Мансо Т. Stencil Graffiti. P. 45)
29. Дмитрий Врубель. Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви. 1990. Берлин
(источник: calvertjournal.com/articles/show/3356/Dmitri-Vrubel-Berlin-Wall-Brezhnev-Honecker-Kiss)
30. Эксим. Эксим. 2014. Гонконг
(источник: hkwalls.org/festivals/2014-sheung-wan/)
31. Леди Айко. Бовери Волл. 2012. Нью-Йорк
(источник: widewalls.ch/artist/lady-aiko/)
32. НАНА. Нана существует. Сеул
(источник: metamorphallic.wordpress.com/tag/graffiti/)
33. 310 сквэд. Сообщение. 2007. Москва
(источник: 310squad.ru/murals/)
34. ФЕТ. Хэй, Стэфан...Москва
(источник: Поносов И. Objects-2. С. 31)
35. Тимофей Радя. Потеря прочности. 2011. Екатеринбург
(источник: t-radya.com/street/23/)
36. Тимофей Радя. Фигура #1. Стабильность. 2012. Екатеринбург
(источник: t-radya.com/street/35/)
37. Тимофей Радя. Всё, что я знаю об уличном искусстве. 2013. Санкт-Петербург (источник: easytobehappy.com/casus-pacis/)
38. Кирилл КТО. Пуговица. 2000. Зеленоград
(источник: vladey.net/artist-of-the-week/kto.html#lg=3&slide=2)
39. Кирилл КТО. Всё обойдётся. 2012. Москва
(источник: vladey.net/artist-of-the-week/kto.html#lg=3&slide=16)
40. ПАША 183. Очки. 2009

(источник: daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/pasha-183-na-gogolevskom-on-uvidel-solnce/)

41. ПАША 183. Алёнка. 2008. Москва

(источник: petrograff.ru/exhibition-pasha-183-our-case-feat/)

42. Микаэла. Из серии народовойки. 2012. Москва

(источник: ravnopravka.ru/2012/09/mikaela/)

Иллюстрации



Ил. 1 ТАКИ 183. 1971. Нью-Йорк



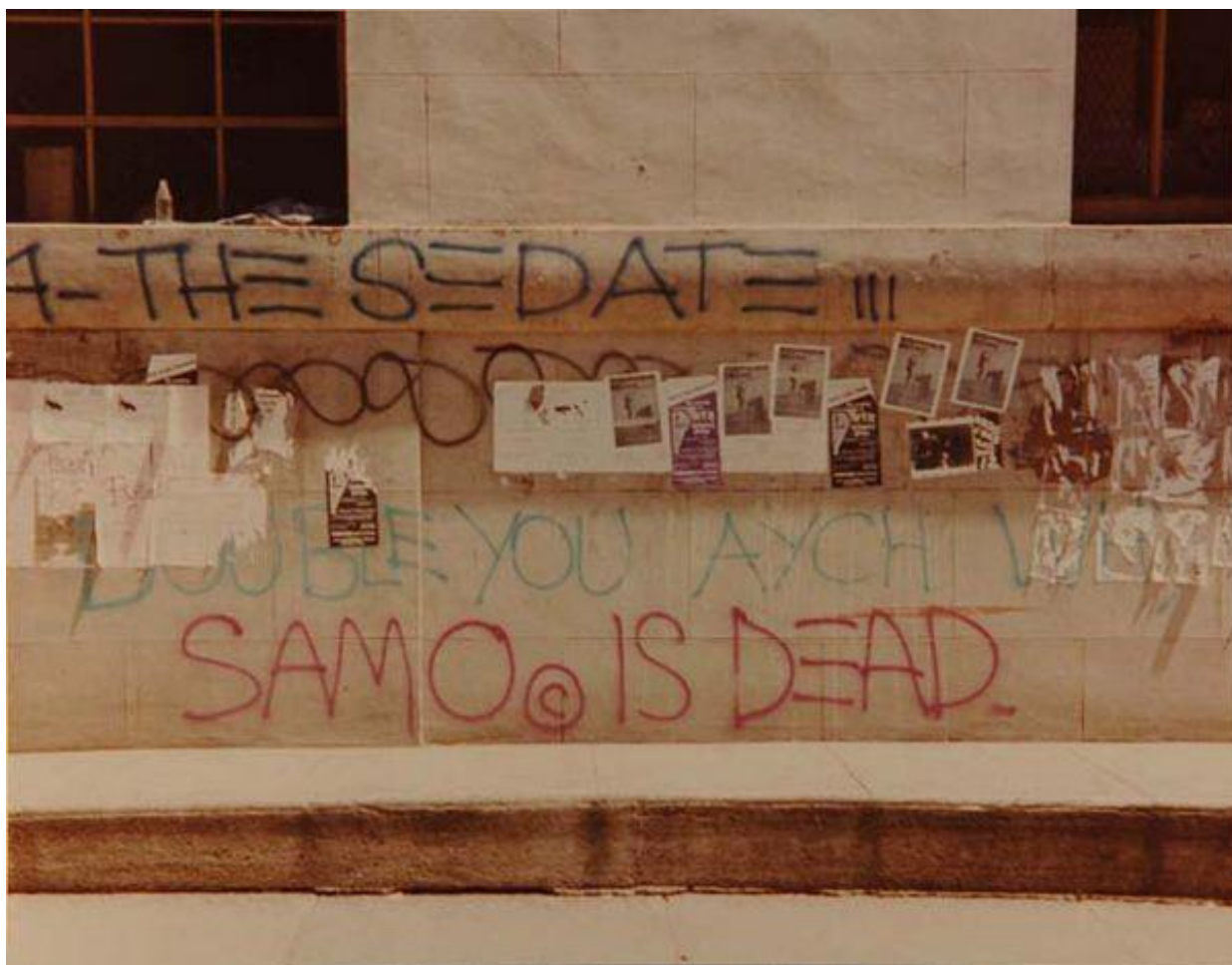
Ил. 2 Неизвестный автор. Пишасао. Сан-Паулу



Ил. 3 Футура 2000. 1980-е. Нью-Йорк



Ил. 4 Жан-Мишель Баския. САМО как форма нео-искусства.1982. Нью-Йорк



Ил. 5 Жан-Мишель Баския. САМО мёртв. 1982. Нью-Йорк



Ил. 6 Кит Харинг. Без названия. Станция метро Таймс Сквер. 1981. Нью-Йорк



Ил. 7 Кит Харинг. Поп-Шоп. 1987. Токио



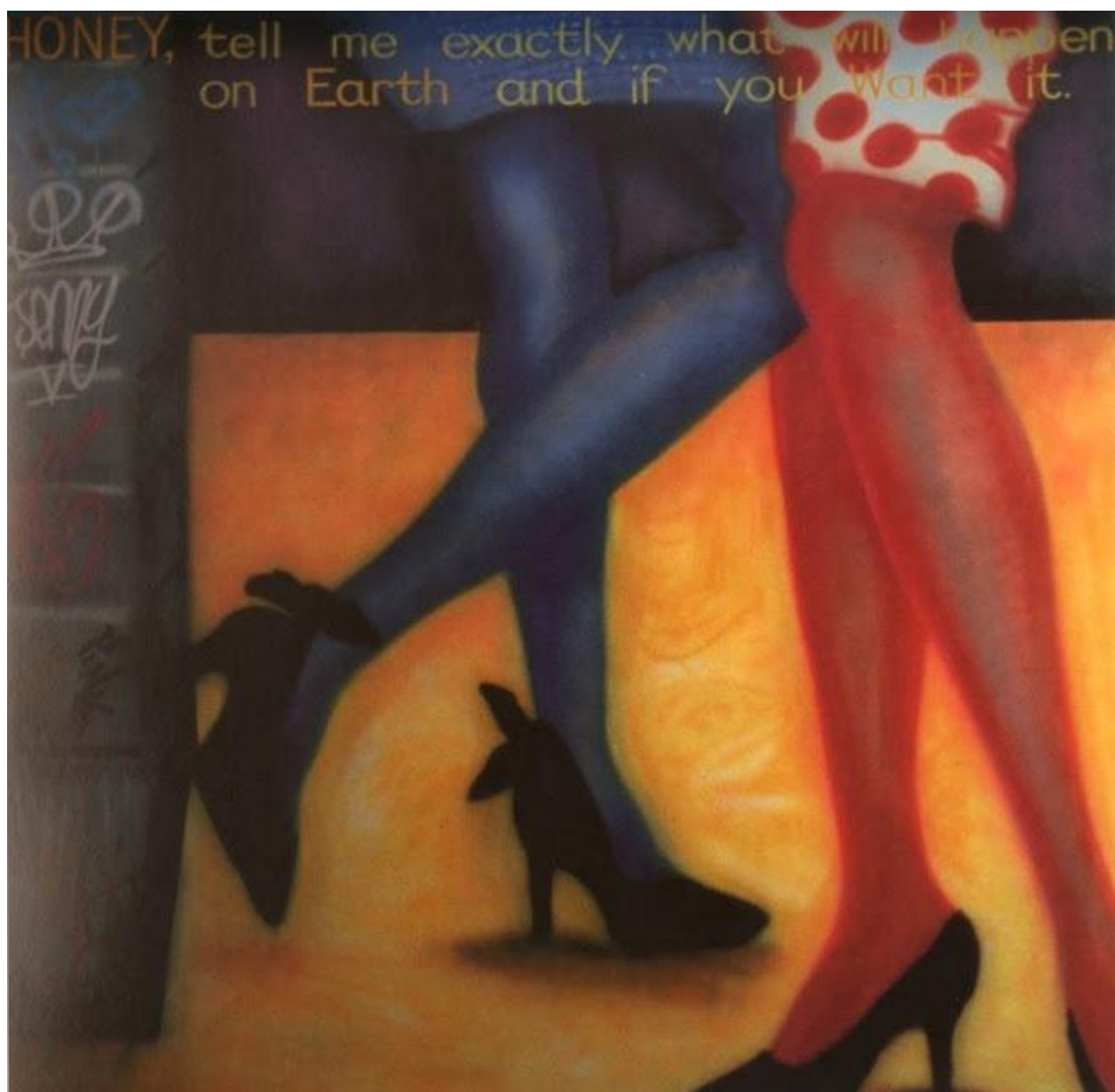
Ил. 8 Кит Харинг. Берлинская стена. 1986. Берлин



Ил. 9 Кит Харинг. Сияющий ребёнок. Чернила, бумага. 1982. Нью-Йорк



Ил. 10 Леди Пинк. Смерть граффити. Акрил. 1982. Индинаполис



Ил. 11 Леди Пинк, Дженни Холзер. Милая, скажи...1983. Нью-Йорк



Ил. 12 Шепард Фэйри. Обэй. 2004. Нью-Йорк



Ил. 13 Шепард Фэйри. Надежда. 2008. Лос-Анджелес



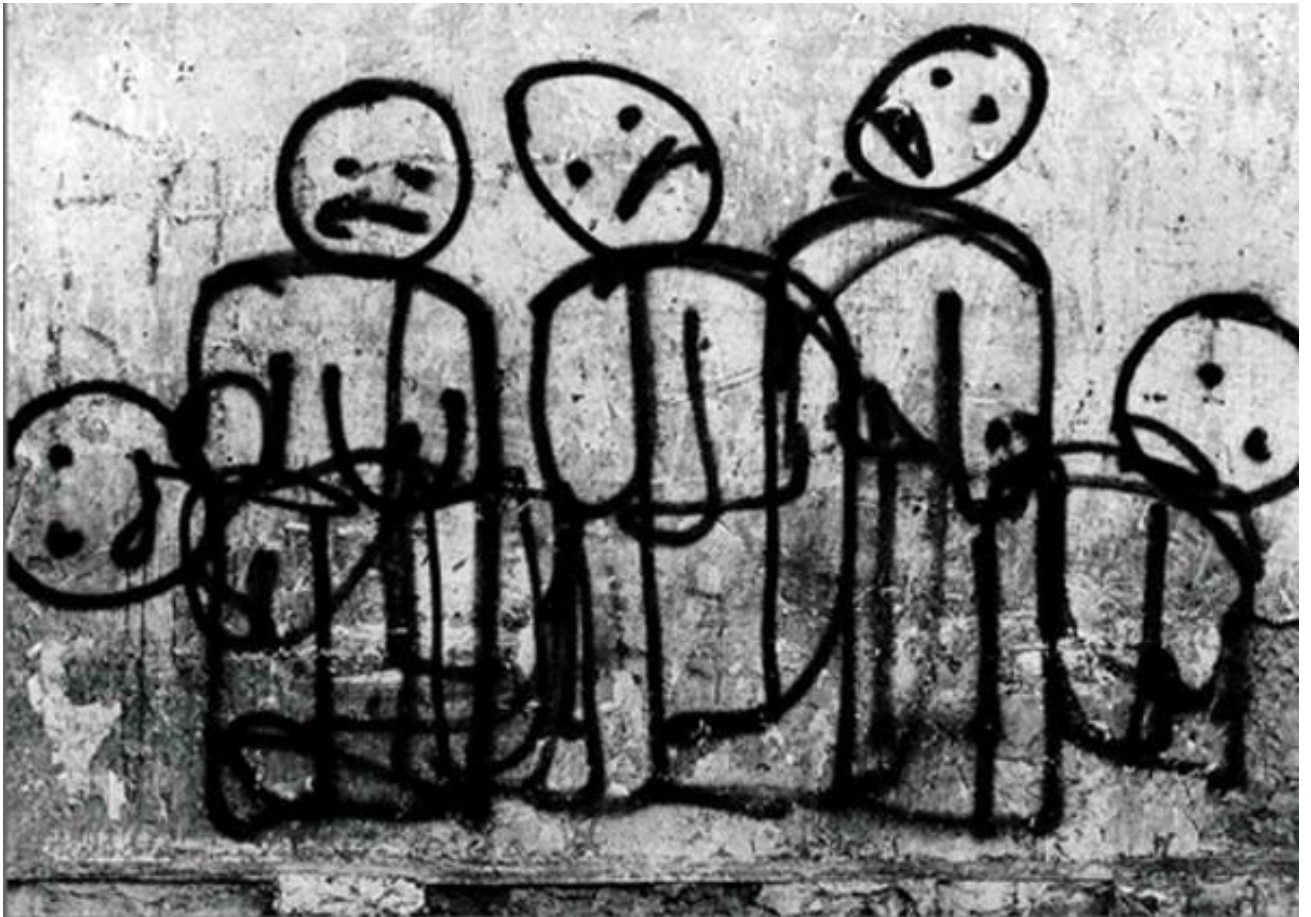
Ил. 14 КОЗ. Модель Кристи Турлингтон: реклама Кельвин Кляйн. 1999



Ил. 15 КОЗ. Реклама молока. 1997. Нью-Йорк



Ил. 16 Свун. Таласса. 2011. Пенсильвания



Ил. 17 Жерар Злотикамиен. Эфемерные. 1964. Париж.



Ил. 18 Блек лё Ра. Том Уэйтс. 1980-е. Париж



Ил. 19 Мисс. Тик. Я бы выглядела мило на улицах истории искусств. 1980-е.
Париж



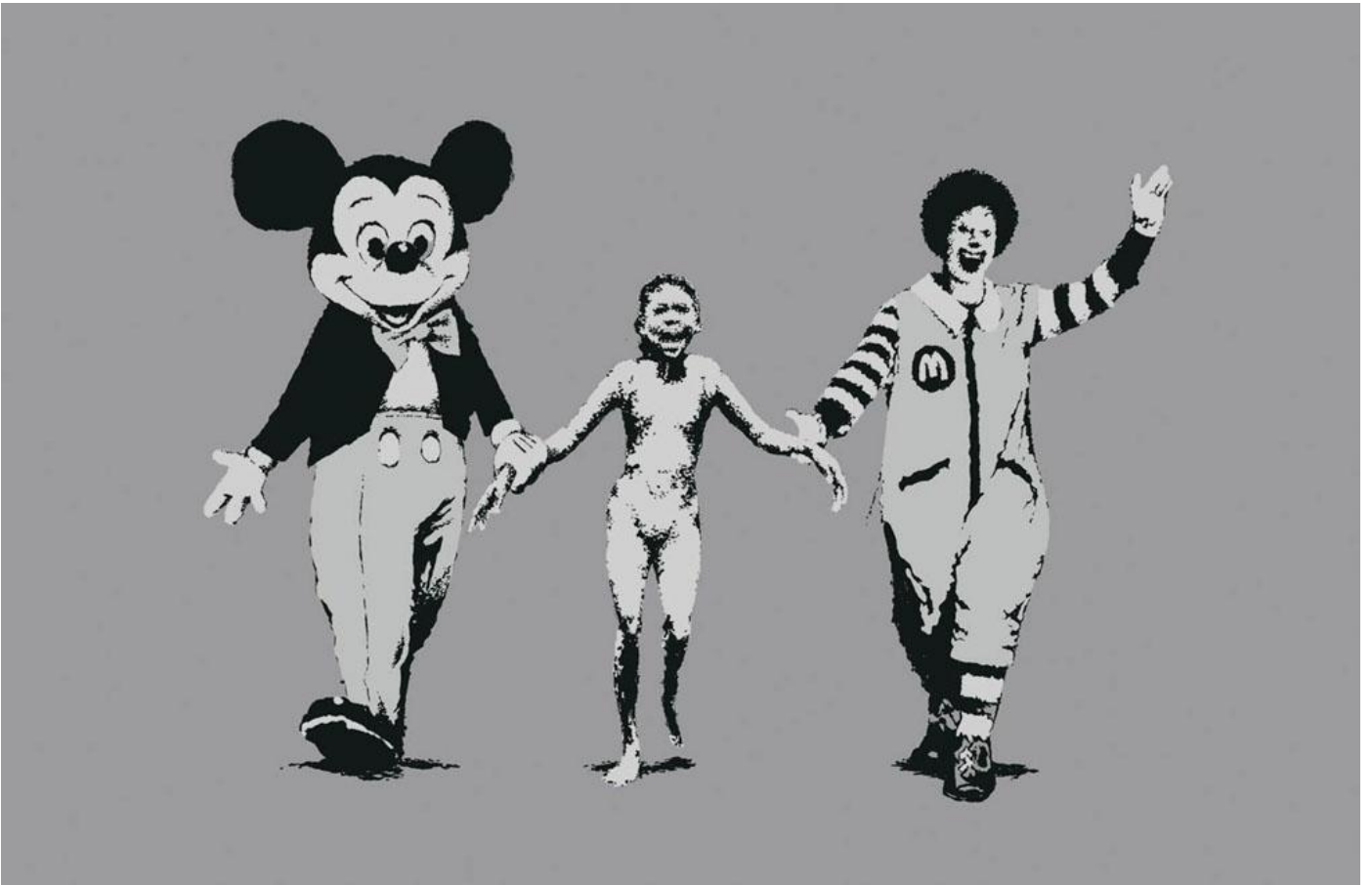
Ил. 20 Мисс. Тик. Спящие. 2000. Париж



Ил. 21 Спэйс Инвэйдер. Я люблю Лондон. 2012. Лондон



Ил. 22 Мисс Ван. Куколка. 2011. Берлин



Ил. 23 Бэнкси. Напалм. 2004. Трафаретная печать. Бумага. 50 x 70 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон



Ил. 24 Бэнкси. Ярость. Человек, бросающий букет. 2003. Иерусалим



Ил. 25 Бэнкси. Смерть телефонной будки. 2006. Сохо. Лондон



Ил. 26 Ник Уолкер. Вандализм. 2012. Нью-Йорк



Ил. 27 Сикбой. Спаси молодость. 2009. Лондон



Ил. 28 НИЛОН. Коллаж в стиле 50-ых. Лондон



Ил. 29 Дмитрий Врубель. Господи! Помоги мне выжить среди этой смертной любви. 1990. Берлин



Ил. 30 Эксим. Эксим. 2014. Гонконг



Ил. 31 Леди Айко. Бовери Волл. 2012. Нью-Йорк



Ил. 32 НАНА. Нана существует. Сеул



Ил. 33 310 сквэд. Сообщение. 2007. Москва



Ил. 34 ФЕТ. Хэй, Стэфан...Москва



Ил. 35 Тимофей Радя. Потеря прочности. 2011. Екатеринбург



Ил. 36 Тимофей Радя. Фигура #1. Стабильность. 2012. Екатеринбург



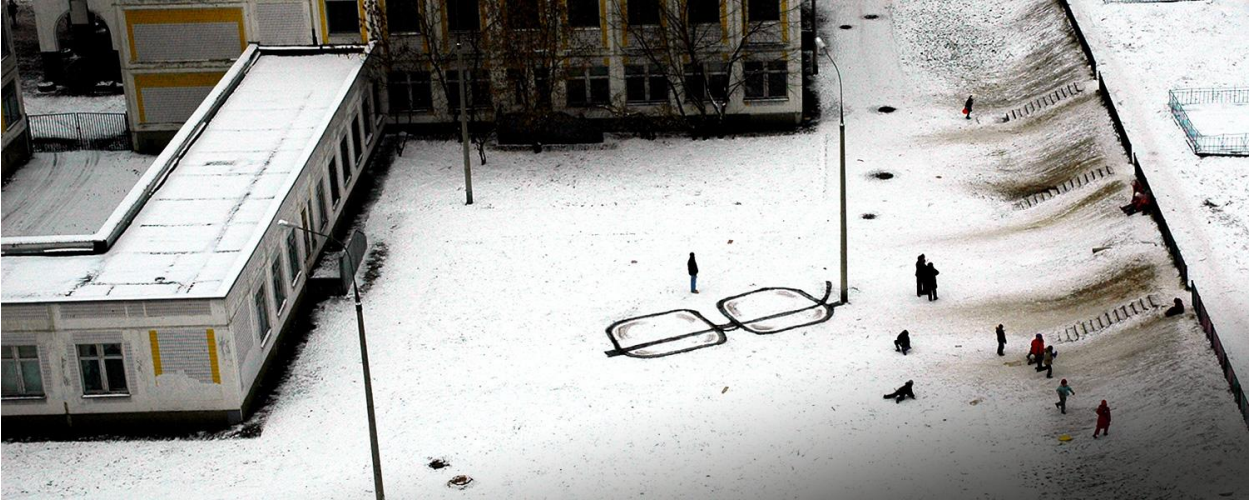
Ил. 37 Тимофей Радя. Всё, что я знаю об уличном искусстве. 2013.
Санкт-Петербург



Ил. 38 Кирилл КТО. Пуговица. 2000. Зеленоград



Ил. 39 Кирилл КТО. Всё обойдётся. 2012. Москва



Ил. 40 ПАША 183. Очки. 2009



Ил. 41 ПАША 183. Алёнка. 2008. Москва



Ил. 42 Микаэла. Из серии народоволки. 2012. Москва