

О. И. Томсон, М. В. Стрельникова
**Феномен граффити и его эволюция
как художественного явления в XX веке**

Граффити как самостоятельный визуальный язык со своим арсеналом средств выразительности сформировался во второй половине XX в. Это яркое художественное явление представляет интерес для искусствоведения наличием характерных стилистических особенностей, внутренней философией и богатой историей. Различные техники и подходы в творческом самовыражении уличных художников разных континентов позволяют говорить о важных формах и направлениях, связанных эволюционными процессами, происходящими в культурной городской среде. Внимание к уличным арт-практикам со стороны западного арт-истеблишмента связано с их неконтролируемым распространением и творческим потенциалом. Принятие и валидация граффити также укладываются в рамки идеологической рекуперации обращения любой формы неповиновения в агента «своего» влияния.

Ключевые слова: граффити; институционализация; ситуационизм; стрит-арт; SAMO; рекуперация

Стрельникова Мария Валерьевна

Государственный Русский музей.

Старший научный сотрудник отдела новейших течений.

Россия, 191086, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.

E-mail: strelnikovamaria18@gmail.com

SPIN-код: 9105-4967; AuthorID: 921803

Томсон Ольга Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств.

Доцент кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения; член-корреспондент РАХ.

Россия 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: thomson_o@mail.ru

ORCID: 0009-0005-6505-3730; SPIN-код: 1208-7738; AuthorID: 453023

Olga Thomson, Maria Strelnikova
**Graffiti and Its Evolution as an Artistic Phenomenon
in the 20th Century**

Graffiti as an independent visual language with its arsenal of artistic techniques was formed in the second half of the 20th century. This vivid artistic phenomenon is of interest to art historians due to its characteristic stylistic features, internal philosophy and rich history. Various techniques and approaches in the creative expression of street artists from different continents allow us to talk about important forms and directions

related to the evolutionary processes taking place in the cultural urban environment. The attention to street art practices from the Western art establishment is associated with its uncontrolled spread and creative potential. The acceptance and validation of graffiti also fit into the framework of ideological recuperation, turning any form of defiance into an agent of “one’s own” influence.

Keywords: graffiti; institutionalization; situationism; street art; SAMO; recuperation

Strelnikova, Maria

The State Russian Museum.

Senior Researcher of the Department of Contemporary Art.

Russia, 191086, St Petersburg, Inzhenernaya ul., 4.

E-mail: strelnikovamaria18@gmail.com

SPIN-code: 9105-4967; AuthorID: 921803

Thomson, Olga

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Russian Art.

PhD in Art History, corresponding Member of the Russian Academy of Arts.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: thomson_o@mail.ru

ORCID: 0009-0005-6505-3730; SPIN-код: 1208-7738; AuthorID: 453023

Активное развитие стрит-арта в наше время и исследование его эволюционных процессов приводит к расширению внутрикультурной терминологии и разделению некогда единого направления на несколько отдельных течений со своей философией и художественными приемами. Уличное искусство, несмотря на уже созданные институты по изучению его как городского художественного явления, продолжает нести характерные особенности своего полуполеального положения.

Внушительный список исследовательской литературы об истории стрит-арта, в первую очередь зарубежных коллег, таких как Седар Льюисон [9], Анна Вацлавек [17], Карл МакКормик [11], Кирк Варнедо и Адам Гопиник [16], говорит об интересе и актуальности темы.

Начало формирования пиктографического письма происходит еще в доисторические времена и в современной городской среде продолжает свое развитие по сей день. Индивидуальные рисунки позднее способствовали созданию особых внутрисубкультурных языков (например, код хобо – язык бродяг) или несли характер маркирования территорий (граффити латинских банд в США – чоло-райтинг). Во второй половине XX – начале

XXI в. пиктография оказалась одним из самых быстроразвивающихся направлений новой интернациональной языковой культуры, связанной в том числе с переходом общения в Интернет, а также распространением эмодзи.

Многочисленные статьи о развитии искусства граффити в США с конца 1960-х по первую половину 1980-х гг., опубликованные в разное время в выпусках *The New York Times Magazine* [14], позволяют проследить и лучше понять постепенное утверждение этого вида городской культуры в мире арт-истеблишмента.

Считается, что одним из важных переломных моментов в восприятии городской стенописи в Европе явилась серия фотографий Брассая (Дьюла Халаса), над которыми он работал 25 лет – с 1933 по 1958 г. Его интерес к непарадному Парижу и стремление запечатлеть андеграундную жизнь города привели фотохудожника к созданию серии образов, передающих своеобразную эстетику граффити, никем не классифицированную прежде. Свои задокументированные изображения Брассай типизировал, поделив на группы: «предложения на стене», «язык на стене», «рождение человека», «маски и лица», «животные», «любовь», «смерть», «магия» и «примитивные изображения».

Говоря о важности проекта, Брассай отмечал: «...все дело в оптике... знаки, подобные тем, что есть в пещерах Дордони, долине Нила или Евфрата, и сегодня возникают на стенах. Та же сила, что заполняла рисунками древние пещеры, сегодня создает изображения вокруг табличек на улицах...» [6, р. 6–7].

Фотографии Брассая «городского бессознательного» стали предметом воодушевления для представителей модернизма, таких как Жан Дюбюффе и Пабло Пикассо, которые полагали, что рисунки на стенах являются новой формой искусства, и в своих художественных экспериментах вдохновлялись ими.

Идея фотографирования граффити, придуманная Брассаем, спустя время серьезно повлияет на развитие этого вида искусства, поскольку оно недолговечно (стены ремонтируются, закрашиваются или просто разрушаются). По этой причине уличные художники лишались возможности увидеть работы своих пред-

шественников. Использование фотофиксации решило сразу все проблемы.

В 1960-е гг. во Франции появляются художники, выбравшие улицу местом авторского высказывания по поводу важных социальных вопросов. Первым стал Жерар Злотикамиен, который с 1963 г. рисовал графических примитивных антропоморфных персонажей с помощью аэрозольных красок (прием, заимствованный у Ива Кляйна) в руинированном районе Парижа. Выход художника на улицу был бунтом против цензуры в сфере искусства, стремлением демократизировать творческое высказывание. Злотикамиен называл своих персонажей эфемерами, поскольку они были созданы под впечатлением от серии фотографий, получивших название «тени Хиросимы», когда после ядерной бомбардировки в Японии на стенах остались силуэты в тех местах, где световое излучение сталкивалось с физическими телами. Вследствие этого эффекта город был полон отпечатков погибших людей и животных, оказавшихся в зоне непосредственного воздействия атомного взрыва, что стало потрясением для художника.

К этой же теме в 1966 г. приходит другой пионер уличного искусства – Эрнест Пиньон-Эрнест. Он выбрал работу с плакатом, на который наносил трафаретное изображение и размещал в городском пространстве. Первым образом стала фотография из Хиросимы с силуэтами лестницы и тени мужчины на стене дома. Пиньон-Эрнест сделал серию плакатов и разместил по дороге к плато Альбион, где строили военную базу, тем самым напоминая французам о последствиях милитаризации и общечеловеческой угрозе, которую она несет [3, с. 99].

Это были первые уличные художники, которые осмысленно выбирали места для размещения произведений, соотнося свое послание с историей места.

В 1968 г. во Франции назревает социальный кризис, результатом которого становятся студенческие выступления и забастовки, приведшие к огромным изменениям во французском обществе. Среди бунтарей складывается ситуационистское движение,

взявшее на вооружение слово как средство борьбы с системой. Идеолог этого движения и автор книги «Общество спектакля» Ги Дебор еще в 1953-м написал на одной из парижских стен первый лозунг «Никогда не работай». В 1968 г. его последователи продолжили освоение городского пространства через текстовую критику, показав абсурд существующей системы, визуализировав тем самым замкнутое кольцо консьюмеризма. Лозунги, звучавшие в период «Красного мая», отличались ироничностью и революционным настроением. Самыми знаменитыми примерами стали политические граффити «Запрещено запрещать», «Будьте реалистами, требуйте невозможного!», «Никогда не работай», «Под брусчаткой пляж».

В то время как в Европе граффити зачастую носили активно протестный и социальный характер, в Америке их ключевой составляющей был неотрефлексированный художественный импульс подростков, стремящихся вернуть себе право на город через саморепрезентацию в публичном пространстве.

Важным исследованием уличного искусства стала книга британского художника, писателя и куратора Седара Льюисона «Стрит-арт: революция граффити» [9]. Автор проводит параллели между субкультурной формой граффити и росписями на древних стенах Помпей, обращаясь к социальному феномену процарапывания стен, запечатленному Брассаем в Париже в первой половине XX в. Важной особенностью этого исследования стало разделение понятий граффити и стрит-арта. С этого времени граффити определяется как шрифтовая композиция, которая представляет графитчика и становится аналогом персонального бренда, захватывающего город наподобие рекламы. Стрит-арт, в его представлении, относится к форме концептуального искусства, которое направлено на широкого зрителя и взаимодействует с окружающей урбанистической средой.

Многие исследователи считают, что история уличного искусства в его современном понимании начинается в Америке, в Филадельфии (штат Пенсильвания) в 1965 г., когда молодой человек по имени Дэррил МакКрэй стал оставлять надписи на стенах города.

Но с этим утверждением достаточно трудно согласиться, поскольку глобальные перемены во взглядах на искусство формируются сложным путем вследствие скрытых стратегий художественной политики.

Так, французский искусствовед, эссеист и художник Од де Керрос находит в распространении современного искусства геополитический подтекст. Она считает, что деятельность, которую осуществляет с 1965 г. американская организация National Endowment for the Arts, помогая маргинализированным слоям населения найти свое место в обществе, привлекая их к творческим инициативам, создает особенный контекст понимания развития и интереса к уличному искусству. Поскольку в начале 1980-х гг. Америка начала внедрять идею мультикультурализма в искусстве, делясь своим опытом с другими странами, Од де Керрос свидетельствует: «Государство продвигало теггинги и стрит-арт, оплачивая художникам поездки за границу... Используя эти уличные дарования, Америка принесла в пригороды по всему миру благую весть эстетики мультикультурализма...» [4]. Действительно, «управлять многочисленными, но разрозненными сообществами легче, если все они легализованы, и признание этих сообществ на международном уровне, воссоединение с корнями позволило Америке оказывать влияние на государства, слишком дорожащие собственной идентичностью и способные оспорить право на безраздельное господство США» [4, с. 280].

Создавая из самых незначительных и неприбыльных художников медийных персонажей, представляющих интересы глобального общества, идеям которых должны были последовать многие, «стрит-артом обзавелся каждый крупный город, претендуя на роль города-суперзвезды в контексте мирового сообщества». Так, район Коммуна 13 (Comuna 13) в городе Медельине (Колумбия) – пример преобразования трущоб, некогда служивших пристанищем для наркокартелей, в весьма популярное туристическое место, где после «трудоемкой процедуры по урбанизации пространства... бедный квартал... разрисованный художниками, стал одной из столиц стрит-арта» [4, с. 282].

Благодаря подобной политике «окультуривания» крупные города оказались связаны между собой идеей преклонения перед стрит-артом, определив его одним из главных направлений в международном современном искусстве, которое вносит новые эстетические идеалы. Преимуществом же стрит-арта стала та удивительная его особенность, что позволяла обходить любые эстетические запреты.

Не все художники граффити расценивали свое творчество как социальное послание или художественный жест, и до сих пор большинство райтеров воспринимают свою деятельность как анархичное хобби. Но для многих сторонних наблюдателей, оценивающих эти стихийные процессы со стороны, очевидна идейная и художественная ценность граффити, несмотря на его нарочитую бессодержательность.

Жан Бодрийяр в эссе «Kool Killer, или Восстание посредством знаков», включенном в социально-философский трактат «Символический обмен и смерть» (1976), пишет: «В случае с нью-йоркскими граффити впервые были использованы столь широко и столь вольно-наступательно городские артерии и подвижные носители» [1, с. 161–162]. Активное использование вагонов метро для распространения посланий и саморекламы среди других райтеров, которое отмечает Бодрийяр, не было уникальным приемом. Существует ряд аналогичных практик в мировой истории, так как сохранилось множество фотографий времен Первой мировой войны, на которых вагоны поездов были испещрены ободряющими мотивационными посланиями и карикатурами, сделанными солдатами, отправляющимися на фронт.

Примером подобной традиции в мирное время служит фотография поезда 1920 г., покрытого надписями в поддержку футбольной команды колледжа Тринити (сейчас Дюкский университет, США), отправлявшейся на матч в г. Роли. Учитывая масштаб, художественный и идеологический подход райтеров, граффити на вагонах конца 1970-х можно сопоставить с советскими агитпоездами и агитпароходами начала XX в. Конечно, в Советской России

к вопросам агитации были привлечены в том числе и профессиональные художники, действовавшие по заказу властей, распространяя советскую идеологию во время хаоса Гражданской войны, в то время как нью-йоркские райтеры обходились без какого-либо идеологического влияния.

Но все-таки есть у этих явлений и общие черты: подвижные носители, которые обеспечивали широкий охват аудитории, акцентируя ту новую визуальность, которая хорошо считывалась массами. Граффити конца 1970-х содержали популистские призывы и карикатурные изображения популярных персонажей. Граффитисты начинают аккумулировать и использовать средства рекламы и пропаганды для усвоения и продвижения новых художественных форм, создавая искусство ради искусства и, подобно дадаистам и футуристам, бросая вызов обществу спектакля. Отчасти эти стратегии связывают и со стремлением отвоевать свое место в городской среде, изобилующей визуальным шумом, через ее присвоение.

Развитие искусства граффити 1970-х гг. запечатлено на многочисленных фотографиях этого периода, документирующих молодое уличное искусство. Шрифтовые композиции становятся все более стилизованными, колорит усложняется, включаются графические элементы, а также иллюстративная составляющая. Некоторые работы содержат в себе политические послания, и написание псевдонима в таких произведениях отходит на второй план. (Это касается в первую очередь работ Ли Киньонеса.)

В это же время многие концептуальные художники начинают работать с урбанистическим контекстом, преимущественно с помощью текстуального искусства. Таковы работы американских художников – пионера концептуального искусства Джозефа Кошута и неоконцептуалистки Дженни Хольцер.

Город захлестывает творческая энергия «Новой волны», проявившаяся в музыке, искусстве, образе жизни. Демократичность и витальность анархистского импульса творческой богемы того времени были своеобразным ответом на стремительный упадок Нью-Йорка. «...Художники молодого поколения вскоре основали

собственные группы и влились в новое течение. <...> ...Работы отличались бунтарским, циничным духом; во многих отношениях они больше других напоминали некоторые перформансы футуристов: их авторы отвергали идеалы и теории истеблишмента, предъявляя свои права на искусство будущего, которое представлялось им органичной частью жизни» [2, с. 228].

Именно в такой среде искусство граффити эволюционирует и завоевывает внимание арт-истеблишмента. Усиление борьбы властей с маргинализированными арт-практиками, появление «теории разбитых окон» (попустительство в адрес мелких правонарушений, влекущее за собой усиление криминогенности в районе), появление выставочных демократичных площадок, готовых предоставить райтерам возможность выставлять свое искусство и ориентированных на репрезентацию уличных художников, – все это способствует переходу граффити в новое институциональное поле.

Другой важной составляющей интереса к новой форме искусства становится некоторая усталость от концептуализма и минимализма, и арт-мир возвращается к изобразительности и традиционным медиумам искусства. Экспрессивный леттеринг граффити, их колористическая энергетика и поп-артистская приверженность массовой культуре не могли не заинтересовать галеристов, поскольку некоторыми европейцами они воспринимались как образчик по-настоящему американской живописи. В каталоге к первой выставке американских граффити-художников (команда The Fabulous Five), прошедшей в 1979 г. в Риме, галерист Клаудио Бруни пишет об их творчестве: «Это вид искусства, и художники вышли из тени... и настал момент признать их и принять такими, какие они есть: новыми героями американского искусства второй половины 1970-х гг.» [13, р. 6].

Подобный взгляд вполне закономерен, учитывая ориентированность многих уличных художников на популярную культуру Америки, которую они отражали в своих работах. Райтеры открыто восхищались поп-артом, признавая значительное влияние, которое он на них оказал. Известные представители этого направления

с интересом наблюдали за распространением и институализацией граффити, поддерживая художников, как это делали Энди Уорхол или Клас Ольденбург, отдавая должное их взрывному колориту и преобразующему потенциалу для городской среды. Ольденбург пишет: «Ты стоишь на вокзале, все серо и мрачно, и вдруг въезжает один из этих граффити-поездов и раскрашивает место, как большой букет из Латинской Америки. Сначала это кажется анархичным... Потом привыкаешь. В любом случае город похож на газету, поэтому естественно видеть надписи повсюду» [8].

Первая выставка райтеров прошла еще в 1972 г. и уже тогда вызвала интерес и положительные отклики, способствуя созданию первого творческого объединения граффити-художников UGA (United Graffiti Artist), чей опыт легализации граффити и привлечения к нему внимания творческого сообщества вылился в неожиданное сотрудничество UGA с революционным балетмейстером Твайлой Тарп. В своей хореографической постановке «Двойка купе» Тарп объединила классику с современностью под музыку популярной рок-группы The Beach Boys и для большего эффекта погружения в современную уличную культуру пригласила для создания декораций подростков из UGA [15].

Несмотря на различные перипетии в истории граффити, которые нам приходится опускать в рамках данной статьи, развитие этого движения и эволюция художественных приемов продолжались, что привело ко второй волне интереса и институализации уличного искусства, которая началась в конце 1970-х гг. В 1978 г. Стефан Эйнс открывает галерею Fashion Moda, ставшую точкой притяжения для андеграундных художников и граффитчиков Южного Бронкса. Примечательно, что «Эйнс поощрял райтеров как наносить краску прямо на стены галереи, так и экспериментировать с холстом» [17, р. 58]. Персональные выставки многих звезд стрит-арта прошли в Fun Gallery в Нью-Йорке, основанной в 1981 г. Среди самых значимых художников того периода можно выделить Дженни Хольтцер, Ли Киньонеза, Фэб Файв Фрэдди, Кита Хэринга, Жан-Мишеля Баския, Леди Пинк, Кенни Шарфа, Футура и др. [5]

Параллельно со всеми этими процессами появляются уличные надписи Жан-Мишеля Баския, отличавшиеся продуманной концепцией. Сам Баския не относил себя к представителям уличного искусства, заявляя, что «никогда не был частью какой-либо граффити-группы» [10, р. 38]. Известная американская художница граффити Леди Пинк говорила про него в интервью: «...он тегал¹ немного. Но он определенно был одним из тех высокомерных беспокойных людей из другого мира. Он не был представителем гетто» [цит. по: 9, р. 96].

Несмотря на эти утверждения, необходимо отметить, что Баския начинал творческую карьеру как уличный художник, создав команду SAMO (сленговый акроним «sameoldthings/shit», который подростки произносили в ответ на вопрос «как дела?») совместно с Алом Диазом. Абсурдистские надписи на стенах, которые они оставляли в Нью-Йорке, заметно отличались от всего, что делали другие райтеры («SAMO© for the So-Called Avant-Garde», «SAMO© saves idiots and gonzoids», «SAMO© as an end to mindwash religion, nowhere politics and bogus philosophy») [7, р. 31–43]. Наименование команды сопровождалось значком копирайта и символом из хобо-кода, обозначающим небезопасное место. Когда Баския решил начать индивидуальную карьеру, он оставил в городе надписи «SAMO© is dead», хотя и продолжил использовать прославивший его псевдоним.

Сегодня важным элементом популярности творчества Жан-Мишеля Баския является возросшая власть арт-рынка над формированием художественных вкусов. После того как картина художника была приобретена на аукционе за рекордную сумму 110,5 млн долларов, он вошел в список самых дорогих художников, встав в один ряд с Пикассо и Мунком.

Значительный вклад Баския в утверждение и признание уличного искусства, которое обрело огромную популярность в XXI в., определяется признанием высокой художественной ценности его творчества не только как неоэкспрессиониста, но и как стрит-артиста. В современном мире тотального контроля, где данные человека перестали быть частной информацией, в свете посто-

янных скандалов о слежке за людьми иллюзия анархии, которую привносит в жизнь современного человека стрит-арт, дает надежду на островки свободы.

Получив распространение по всему миру, уличное искусство продолжает оставаться одним из самых ярких протестных арт-движений нового тысячелетия, вырабатывая интернациональные коды глобальной коммуникации, изобретая новые экономические модели для привлечения огромного числа потребителей современных форм и видов искусства.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Тегал – простое быстрое написание псевдонима граффити-художника.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкин. М. : Добросвет, 2000. ISBN: 5-7913-0040-9 EDN: FVFYSF
2. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян. М. : Ad Marginem, 2015.
3. *Даниш М.* Антология стрит-арта. М. : КоЛибри ; Азбука-Аттикус, 2024.
4. *Керрос Од, де.* Современное искусство и геополитика. Хроники экономического и культурного доминирования. М. : Кучково поле, 2022.
5. *Стрельникова М. В.* Новаторство творческой манеры Жан-Мишеля Баския в работах уличного периода // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры : Научный журнал. 2021. № 1 (15). С. 56–61. URL: https://spbgik.ru/upload/iblock/a6f/d91zlijm2a8epdgbiq3hfof0wrplvsx4/Molodezhnyy-vestnik-SPbGIK_-1_15_-2021.pdf (дата обращения 01.11.2023). EDN: XTZCPA
6. *Brassai.* Du mur des cavernes au mur d'usine // Minotaure. 1933. № 3/4. P. 6–7.
7. *Buchhart D., Nairne, E.* Basquiat: Boom for Real. London : Barbican Centre, 2017.
8. Claes Oldenburg as quoted in Richard Goldstein. The Graffiti Hit Parade/ Sothebys URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-city-as-canvas-the-underground-birth-of-graffiti-in-new-york> (дата обращения: 01.11.2023).
9. *Lewisohn C.* Street art: the graffiti revolution. London : Tate Publishing, 2009.
10. *Munsell L., Tate G.* Writing the future: Basquiat and the Hip-Hop Generation. Boston : MFA Publications Museum of Fine Arts, 2020.
11. *McCormick C.* Tresspass: A History of Uncomissioned Urban Art. Koln : TASCHEN, 2015.

12. *PostGraffiti*. New York : Sidney Janis Gallery, 1983.

13. *The Fabulous Five*. The purest form of New York art / Claudio Bruni Sakraischik. Roma : Galleria La Medusa, 1979.

14. The New York Times Archives. URL: https://www.nytimes.com/search?dr_opmab=false&endDate=1985-01-01&query=Graffiti&sort=best&startDate=1970-01-01&types=article (дата обращения: 24.07.2023).

15. Twyla Tharp's 'Deuce Coupe' Is a Vividly American Dance // The New York Times Archives. URL: <https://www.nytimes.com/1973/03/03/archives/twyla-tharps-deuce-coupe-is-a-vividly-american-dance-the-cast.html> (дата обращения: 13.11.2023).

16. *Varnedoe K., Gopnik A.* High & low: modernart [and] popular culture / K. Varnedoe, A. Gopnik. New York : Published by The museum of Modern Art, 1990. 460 p

17. *Waclawek A.* Graffiti and Street Art / A. Waclawek. London : Thames & Hudson, 2011. P. 58.

REFERENCES

1. Bodriyyar, ZH. *Symbolic exchange and death*. Rus. ed. Transl. By S. Zenkin. Moscow, Dobrosvet, 2000. ISBN: 5-7913-0040-9 EDN: FVFYSF (In Russian)

2. Goldberg, R. *Performance Art. From Futurism to the Present Day*. Rus. ed., transl. by A. Aslanyan. Moscow, Ad Marginem, 2015. (In Russian).

3. Danish, M. *Street Art: An Illustrated Anthology*. New Updated and Enlarged Edition. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus, 2024. (In Russian).

4. Kerros, Od de. *Contemporary art, manipulation and geopolitics: Chronicle of economic and cultural domination*. Moscow, Kuchkovo pole, 2022. (In Russian).

5. Strel'nikova M. V. *The innovation of the creative manner of Jean-Michel Basquiat in the works of the street period*. In youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture, ed. by A. N. Balash. St Petersburg, Sankt-Peterburgskii Institute culture, 2021, iss № 1 (15), pp. 56-61. Available at: https://spbgiik.ru/upload/iblock/a6f/d91zlijm2a8epdgbiq3hf0f0wrplvsx4/Molodezhnyy-vestnik-SPbGIK_-1_15_-2021.pdf (In Russian). EDN: XTZCPA

6. *Brassai. Du mur des cavernes au mur d'usine // Minotaure*. 1933, № 3/4, P. 6-7.

7. Buchhart, D. Nairne, E. *Basquiat: Boom for Real*. L.: Barbican Centre, 2017.

8. *Claes Oldenburg as quoted in Richard Goldstein. The Graffiti Hit Parade / Sothebys* Available at: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-city-as-canvas-the-underground-birth-of-graffiti-in-new-york> (accessed: 01.11.2023).

9. Lewisohn C. *Street art: the graffiti revolution*. London.: Tate Publishing, 2009.

10. Munsell, L., Tate, G. *Writing the future: Basquiat and the Hip-Hop Generation*. Boston : MFA Publications Museum of Fine Arts, 2020.

11. McCormick, C. *Tresspass: A History of Uncomissioned Urban Art*. Koln : TASCHEN, 2015.

12. *PostGraffiti*. New York : Sidney Janis Gallery, 1983.

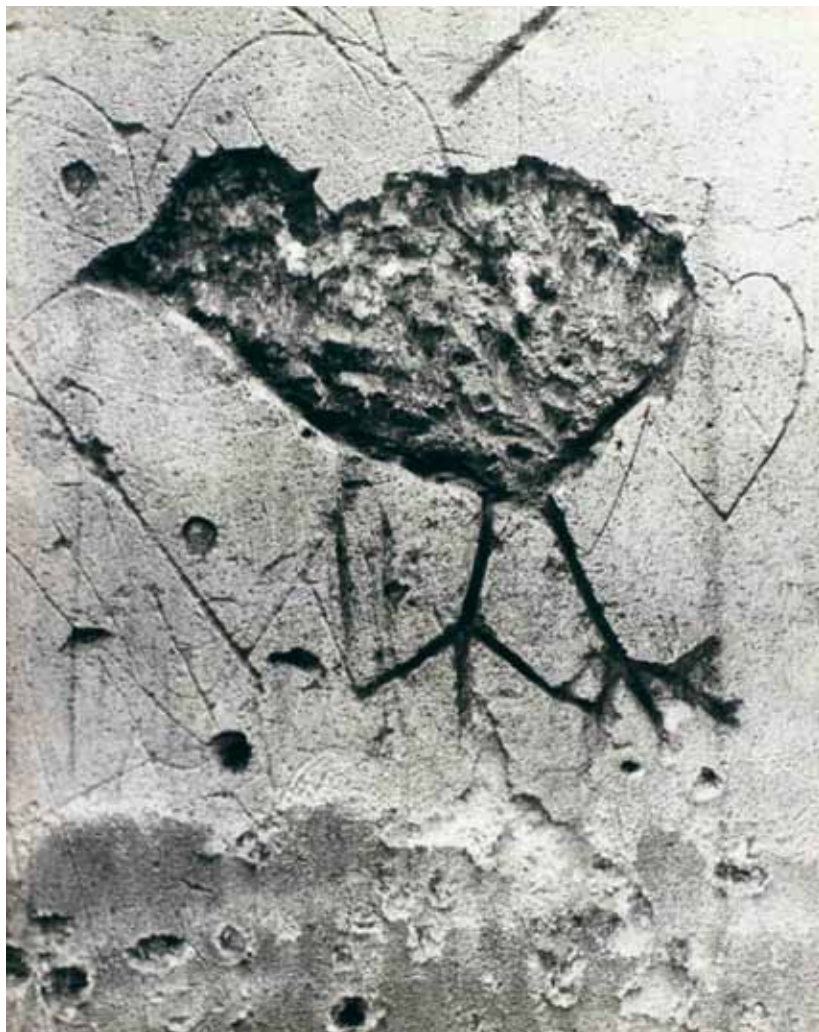
13. *The Fabulous Five. The purest form of New York art.* Text Claudio Bruni Sakraischik. Roma: Galleria La Medusa, 1979.

14. The New York Times Archives. Available at: <https://www.nytimes.com/search?dropmab=false&endDate=1985-01-01&query=Graffiti&sort=best&startDate=1970-01-01&types=article> (accessed: 24.07.2023).

15. *Twyla Tharp's 'Deuce Coupe' Is a Vividly American Dance.* In The New York Times Archives. Available at: <https://www.nytimes.com/1973/03/03/archives/twyla-tharps-deuce-coupe-is-a-vividly-american-dance-the-cast.html> (accessed: 13.11.2023).

16. Varnedoe K., Gopnik A. *High & low: modernart [and] popular culture.* New York, published by The museum of Modern Art, 1990. 460 p

17. Wacławek A. *Graffiti and Street Art* . London, Thames&Hudson Ltd, 2011. P. 58.



1. Брассай. Химера. Фотография граффити из серии «Домашние животные». Париж. 1930-е



2. Роспись на вагонах метро Нью-Йорка с банками супа Ли Киньонеса и Феба Файв Фредди. 1980. Фото Генри Чалфанта

3. Фотография балета «Двойка купе» Твайлы Тарп. 1973. Фоновый занавес выполнен группой United Graffiti Artists



4. Жан-Мишель Баския. Без названия. 1982