

Научная статья
УДК 75.03
DOI: 10.20323/1813-145X_2023_3_132_156
EDN: ВНМҮАД

Трансформация уличного искусства под влиянием дискурса арт-мира

Юлия Александровна Кузовенкова

Кандидат культурологии, доцент кафедры философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет. 443099, г. Самара, ул. Чапаевская, д. 89
yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru, <http://orcid.org/0000-0002-0085-6103>

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению связей между тремя феноменами: граффити, пост-графффити и стрит-артом. Объектом исследования является процесс становления и угасания пост-графффити. Цель работы — выявление условий и субъектов мира искусства, сыгравших роль в возникновении из граффити пост-графффити и переходе его в стрит-арт. В исследовании мы используем исторический (археологический) метод, предложенный М. Фуко (сконструировали свою исследовательскую модель, опираясь на его концепт «исторического априори»). Историческое априори мы связываем с падением бинарных оппозиций и жестких иерархий в организации космоса культуры. На их место пришли процессы, получившие описание в концепте «языковых игр» и феномене детерриторизации, выделяемом в искусстве. Вследствие возникновения новых условий существования феноменов культуры в среде теоретиков и практиков происходит отказ от объективной сущности искусства в пользу идеи о его коррелятивной природе. Одним из критериев, на которых выстраивается дискурсивное различие искусства и неискусства, является принцип прецедента, который подразумевает, что новая работа в той или иной форме должна находить свои параллели в истории искусства. Анализ истории пост-графффити и зарождающегося стрит-арта позволяет сделать вывод, что эти направления в искусстве являются продуктами не столько творческой активности уличных художников, сколько дискурса арт-мира, создаваемого его субъектами (искусствоведами, арт-критиками, кураторами, коллекционерами).

Ключевые слова: граффити; пост-графффити; современное искусство; коммодификация; историческое априори; субъект искусства; дискурс

Для цитирования: Кузовенкова Ю. А. Трансформация уличного искусства под влиянием дискурса арт-мира // Ярославский педагогический вестник. 2023. № 3 (132). С. 156-164. http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X_2023_3_132_156. <https://elibrary.ru/ВНМҮАД>

Original article

Transformation of street art under the influence of the art world discourse

Julia A. Kuzovenkova

Candidate of culturology, associate professor of the department of philosophy and culturology, Samara state medical university. 443099, Samara, Chapaevskaya st., 89
yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru, <http://orcid.org/0000-0002-0085-6103>

Abstract. The article deals with such phenomena as «graffiti», «post-graffiti» and «street-art». The object of the research is the process of rise and fall of post-graffiti. The goal of this work is to identify conditions and subjects of art world which have influenced the development of the chain «graffiti — post-graffiti — street art». In our study, we use the historical (archaeological) method proposed by M. Foucault. We constructed our research model based on the concept of «historical a priori» proposed by M. Foucault. We associate the historical a priori with the fall of binary oppositions and rigid hierarchies in the organization of space culture. They are interchanged by the processes described in the concept of «language games» and the phenomenon of deterritorialization, distinguished in art. Due to the new conditions appeared for the existence of cultural phenomena among theorists and practitioners, the objective essence of art is abandoned in favor of the idea of its correlative nature. One of the criteria, which is the bases for the discursive distinction between art and non-art, is the principle of precedent, which implies that a new work in one form or another should have its parallels in the history of art. The analysis of the history of post-graffiti and emerging street art allows us to conclude that these directions in art are products not so much of the creative activity of street artists as of the discourse of the art world created by its subjects (art historians, art critics, curators, collectors).

Keywords: graffiti; post-graffiti; modern art; commodification; historical a priori; subject of art; discourse

For citation: Kuzovenkova Yu. A. Transformation of street art under the influence of the art world discourse. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2023; (3): 156-164. (In Russ.). http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X_2023_3_132_156. <https://elibrary.ru/BHMYAD>

Введение

Культура находится в состоянии непрерывного становления, в ней постоянно возникают новые феномены или трансформируются старые. Мы обратимся к рассмотрению трех феноменов: «граффити», «пост-граффити» и «стрит-арт» (в данной работе рассматривается только легальный стрит-арт, ориентированный на экспозицию в галереях). За термином «граффити» стоит нелегальная творческая деятельность, направленная на создание шрифтов на уличных стенах зданий. В этом феномене мы можем выделить следующие составные части: художник — инструмент (как правило, баллон с краской) — работа — место, запрещенное для нанесения рисунка (стена или вагон поезда). За терминами «пост-граффити» и «стрит-арт» стоят работы, созданные уличными художниками, но для экспонирования в галерейном пространстве. Эти понятия призваны провести дистинкцию между авторской работой, сделанной с нарушением конвенций по использованию общественных пространств (на стене общественного здания, частной постройки, вагоне поезда и т. п.), и работой, выполненной в рамках приемлемого для дискурса арт-мира, однако связи (через различные отсылания) с предыдущим (уличным) этапом не утратившую. В этих феноменах культуры мы можем выделить следующие составные части: художник — работа — выставочное пространство — куратор — покупатель, из которых художник (через свое прошлое) и работа (через эстетику) призваны «сохранять память» о своем истоке (улице). Однако феномену пост-граффити было не суждено долго оставаться частью космоса культуры. Через несколько лет после своего возникновения пост-граффити перешло из действующего феномена в область истории культуры. На его место приходит стрит-арт. Процесс становления и угасания пост-граффити станет объектом нашего исследования. Цель работы — выявление условий и субъектов мира искусства (институции, частные инициативы, формы кооперации, различные средства медиации), сыгравших роль в истории пост-граффити и определивших его конфигурацию.

Методы

В своем исследовании мы используем исторический (археологический) метод, предложенный М. Фуко. Согласно его концепции, определенные эпохи имеют свое «историческое априори», то есть знание на разных этапах производится по-разному: «Это априори в определенную эпоху вычленяет в сфере опыта пространства возможного знания, определяет способ бытия тех объектов, которые в этом пространстве появляются, вооружает повседневное наблюдение теоретическими возможностями, определяет условия построения рассуждения о вещах, признаваемого истинным» [Фуко, 1994, с. 188]. Следствием исторического априори становится то, что рассуждения об одних и тех же вещах в разные эпохи могут сильно различаться, что было зафиксировано Фуко в феномене разрыва [Фуко, 2004]. Опираясь на методологические изложения Фуко, мы сконструировали следующую исследовательскую модель: полагаем, что в истории искусств тоже можно говорить о разрывах и историческом априори, в частности, на рубеже XIX-XX вв. формируется историческое априори, предлагающее новое понимание сущности искусства, которое отличается от того, что господствовало в классическую эпоху. Именно с ним мы связываем возникновение новых условий для того, чтобы граффити могло претендовать на место в мире искусства (стать пост-граффити), появление нового способа бытия художественных произведений, при котором искусство теряет свою объективную природу, и появление новых условий суждения о произведениях искусства, для которых категория прекрасного более не является ключевой. Это историческое априори искусства выстроило новую систему имен, которая создала возможность для возникновения дискурса о пост-граффити, в рамках которого теоретиками и практиками делались попытки классифицировать этот феномен: искусство, дизайн, «бельмо на глазу»? Отталкиваясь от исторического априори, мир искусства конкретной эпохи проводит отбор производимых паттернов, и то, что им не соответствует, с большой вероятностью будет отвергнуто.

Историческое априори мира искусства рубежа XIX-XX вв.

С нашей точки зрения, историческое априори современного искусства можно связать с падением бинарных оппозиций и жестких иерархий в организации космоса культуры, которые нашли отражение в «языковых играх» (растворение объективной сущности искусства) и в процессах детерриторизации в искусстве, что представлено как в отечественном, так и в зарубежном европейском искусстве.

В своей третьей «Критике» — «Критике способности суждения» И. Кант рассуждает об условиях создания произведения искусства: «для самого изящного искусства, то есть для создания таких предметов, требуется гений» [Кант, 1966, с. 327]. Он не раскрывает подробно, что стоит за понятием «гений», однако из его слов мы можем сделать вывод, что творцом станет не каждый, это удел творческой элиты (можно говорить об оппозиции «элита — массы»). В классический период культуры искусство понималось как самобытная сфера, имеющая свои критерии, например, «школа» и техническое мастерство, воплощение в зримых формах эстетических представлений о прекрасном, которые позволяли выстроить иерархию, выделить «высокое» и «низкое», говорить о «подлинном» и «мнимом» искусстве. Но в XX в. в искусстве начинается процесс детерриторизации, распад бинарных оппозиций, которые конституировали сферу классического искусства. Детерриторизация в искусстве может быть отмечена в ряде аспектов, например, места создания и экспонирования произведений искусства (работа на пленэре, уход передвижников из-под власти и с территории Академии и пр.). Один из ключевых моментов — детерриторизация субъекта искусства. Теоретик современного искусства Т. де Дюв, ссылаясь на работы М. Дюшана, так пишет об этом: «Современность была бы лишь названием зловещей машины, если бы ее регулятивная Идея не заключалась в том, что всякий мужчина, всякая женщина <...> наделены способностью не только судить о прекрасном, но и творить искусство» [Де Дюв, 2014, с. 110]. Оппозиция «элита — массы» исчезает. Таким образом, в рамках современного искусства была сделана попытка оспорить идею Канта о принадлежности гения лишь избранным.

Не менее важна является детерриторизация объекта искусства. Оппозиция «высокое — низкое» теряет свою значимость. На примере твор-

чества Роя Лихтенштейна М. Теvoz показывает закат эпохи, когда «хороший» вкус доминировал над «плохим» [Теvoz, 2018, с. 104]. Элементы массовой культуры, демонстрировавшие так называемый «плохой» вкус, вкус масс, начинают занимать место, которое ранее принадлежало искусству элитарному, демонстрировавшему «хороший» вкус. В творчестве Р. Лихтенштейна, Э. Уорхола и др. мы видим, как понятие искусства начинает применяться к тому, что в классическую эпоху никогда не было бы принято. В 1969 г. как рефлексия уже давно имевших место процессов появляется институциональная теория искусства Дж. Дики [Дики, 1997], которая ставит под вопрос существование «подлинного» искусства (оспаривание оппозиции «подлинное — неподлинное»). Согласно Дики, произведением искусства может быть и природный объект, и работа, выполненная обезьяной. Объект искусства перестает быть специфичным только для своей области, он может быть извлечен из сферы природы или быта. Классический пример — реди-мейд М. Дюшана. Осмысливая богатый опыт современного искусства XX-XXI вв., Б. Гройс отмечает, что суть современного искусства заключается в постоянном убегании от самого себя: «Единственный общий вывод о современном искусстве — это то, что обобщениям оно не поддается. Кругом одни различия» [Гройс, 2012, с. 6]. Чтобы оставаться тождественным себе, объект современного искусства вынужден постоянно детерриторизироваться в новые формы и сферы.

Детерриторизация объекта становится возможной в силу того, что по-иному начинает пониматься природа произведения искусства — теперь она не субстанциональна, не имманентна объекту, она есть коррелят от языка и социальных связей. На смену способу суждения об искусстве, возникшему в классическую эпоху, выстроенному на следовании идеалам и образцам, сходящимся в некоем едином центре (объективной сущности искусства), приходит ризомная организация дискурсивного пространства искусства. Ее концептуальным воплощением становится институциональная теория Дж. Дики, которая указывает на ключевую роль связей, устанавливаемых субъектами мира искусства (художниками, экспертами, критиками), и контекста, в который погружено произведение искусства. К примеру, артефакт из первобытной культуры, функционировавший в религиозной системе, может стать произведением искусства в нашей культуре. В институциональной теории искусства

просматриваются параллели с теорией «языковых игр» Ж.-Ф. Лиотара. Теоретики искусства XX в. единодушны в своем отрицании субстанциональной основы искусства. Эту мысль М. Тевоз, размышляя о новом направлении искусства XX в. ар-брют, высказал следующим образом: «Художественная ценность не есть абсолютное качество, присущее предмету, как, например, вес — изделию из свинца <...> и искусство, и безумие связаны со свойствами внешней среды, в их определении содержится культурная составляющая, они — переменные социальной функции» [Тевоз, 2018, с. 35]. Таким образом, на рубеже XIX-XX вв. произошли те изменения, которые определили собой процессы в мире искусства в XX — начале XXI в.

Отказ от иерархии высокого и низкого, от бинарных оппозиций в культуре привел к отказу от абсолютной (объективной сущности искусства) в пользу коррелятивной природы (сущность искусства производна от языка и социальных связей между субъектами мира искусства). Мы полагаем, что запустившиеся процессы детерриторизации в искусстве, оспаривание существовавших ранее границ, разрушение бинарных оппозиций, которые конституировали искусство как самобытную сферу, — важное условие исторического априори, позволившее возникнуть разным направлениям авангарда и современного искусства, в том числе феномену пост-граффити, которое вслед за работами Дюшана претендовало на то, что «всякий мужчина, всякая женщина» способны творить, а произведением искусства может стать объект, выхваченный из повседневной практики, на галерейное экспонирование изначально не рассчитанный. Однако такой взгляд на историю искусства, описывающий фукианский «разрыв» между эпохами, позволит объяснить, почему пост-граффити проникло в поле современного искусства, но не объяснит, почему оно там не закрепилось, а ему на смену пришел стрит-арт.

Такое положение дел указывает на то, что внутри уже сформировавшейся эпохи сложились свои критерии разграничения, которые одним артефактам позволяют приобрести статус произведения искусства, а другим — нет. Как бы современное искусство не нуждалось в детерриторизации, принцип «все дозволено» в нем не применим. Этим можно объяснить то, что проект Дюшана о принадлежности кантовского гения всем в скором времени был свернут. Как пишет де Дюв, «слишком уж он наивен» [Де Дюв, 2014,

с. 110]. О важности сохранения границ между искусством и неискусством пишет Б. Гройс: «В основе самого искусства как создания нового лежит операция обмена. Новое в искусстве возникает тогда, когда художник обменивает традицию искусства на неискусство: например, традиционную изобразительную картину на «Черный квадрат», как это сделал Малевич. Для проведения такой операции обмена необходимо, чтобы существовала иерархия ценностей в искусстве, система музеев, художественный рынок, разделение между искусством и неискусством» [Гройс, 1993, с. 6]. С его точки зрения, если граница между искусством и реальностью сотрется, погибнет и то, и другое, и будет «вечное возвращение прошлого» [Гройс, 1993, с. 6]. Но, в отличие от способа построения рассуждения об искусстве в классическую эпоху, в современности эта граница не обусловлена объективной сущностью искусства, а устанавливается дискурсивно. Остроумное описание этого процесса дает М. Тевоз, указывая на рекуррентный характер дискурса: «На первый взгляд центрами продвижения искусства кажутся модные галереи и особенно международные ярмарки в Нью-Йорке, Париже, Базеле, Касселе и Кельне, которые фактически стали мировыми монополистами. Но эта система продвижения обязана своей мощью денежной поддержке финансистов, которые считают себя Лоренцо Медичи, — они обычно и являются первыми покупателями. Однако банкиры и коллекционеры не станут рисковать такими деньгами, не рассчитывая на более твердые гарантии музеев, Кунстхалле и функционеров от искусства. Эти общественные инстанции, проявляющие определенную сдержанность в отношении рынка искусства, полагаются большей частью на самых искусственных интеллектуалов, критиков и историков искусства, которые, в свою очередь, исправно посещают модные галереи Нью-Йорка, Парижа, Берлина...» [Тевоз, 2018, с. 89].

Что же является этим критерием разграничения, на котором выстраивается дискурсивное различие искусства и неискусства? Полностью рационализировать процесс принятия решения невозможно. В отношении любого артефакта, претендующего на статус произведения искусства, критики, искусствоведы, кураторы принимают решение, присвоить ему данный статус или нет, исходя, прежде всего, из своего профессионального опыта, из того, что можно назвать «насмотренностью». Это косвенным образом указывает на то, что история искусства важна и для его настоящей

го. В описаниях современных произведений искусства часто встречаются отсылки к художникам не только предыдущих поколений, но и предшествующих исторических эпох. Анализ попытки пост-граффити войти в официальное искусство позволяет говорить, что здесь действует тот же принцип, что и в отношении более конвенционального искусства, — принцип прецедента, который подразумевает, что новая работа в той или иной форме должна находить параллели в истории искусства. На первый взгляд, это выглядит парадоксально, учитывая упоминавшуюся выше детерриторизацию искусства XX в. Однако для современного искусства, в том числе для пост-граффити, история искусства выступает генетическим кодом, особый способ обращения к ней, с одной стороны, создает возможность вариаций, с другой — сохраняет идентичность искусства, позволяя проводить дистинкции между искусством и неискусством. Если мы рассмотрим историю пост-граффити, то увидим, что именно это (отсутствие преемственности с художественной традицией, в которую оно пыталось войти) стало причиной заката феномена. Дискурс мира искусства отказался меняться, чтобы включить в себя пост-граффити. Вместо этого он стал перекраивать его по своим нормам, что в итоге привело к разрушению феномена. Однако в настоящее время в современное искусство входит новый феномен, называемый «стрит-арт», который генетически связан с уличным искусством, но при этом его представители создают свои работы с учетом установившейся художественной традиции, что выражается как в визуальной эстетике, так и в тематике, к которой они обращаются. Рассмотрим исторический материал.

Пост-граффити и современное искусство

Уличный феномен граффити побудил Норма Майлера — дважды лауреата Пулитцеровской премии — в 1974 г. написать эссе «The Faith of Graffiti» [Mailer, 2009]. В этой книге Майлер пытается вписать граффити, ярко представленное в нью-йоркском метро в 1970-е гг., в традицию современного искусства и позиционирует как его самое яркое движение. Отметим, что уже в феномене граффити начинает цениться мастерство художника, а не только маскулинные качества его автора (сила, смелость, ловкость, готовность нарушить закон и т. п.).

Но в начале 1980-х гг. мир официального искусства все еще не был готов принять граффити как новое направление. Так, Р. Голдштейн, один из арт-критиков *The Village Voice*, констатировал

низкий уровень заинтересованности, а временами и низкий уровень толерантности авторитетных институций мира современного искусства к подобным работам. Обратившись за комментарием по поводу граффити к Алисии Легг, одной из сотрудниц МоМА, он получил ответ: «Я действительно недостаточно знаю, чтобы сделать заявление» [Goldstein, 1980]. Кэтлин Вестин, сопредседатель Молодежного совета МоМА, увидев на фото одну из работ уличных художников, представленную ей как макет будущей рождественской открытки, сказала: «Я подумала, что это самая отвратительная идея, которая когда-либо приходила в голову. Людей, которые рисуют граффити, нужно расстреливать на рассвете» [Goldstein, 1980].

Городские власти Нью-Йорка в начале 1980-х гг. развернули кампанию по борьбе с граффити в метро. Исчезнувшие связи между граффитчиками, а вместе с ними возможность получения признания в своей среде привели к тому, что граффитчики стали сильнее, чем раньше, интегрироваться в поле арт-мира. У частных галеристов и коллекционеров, в отличие от крупных институций мира искусства, к этому времени появился интерес к уличному граффити, представителей которого они начали приглашать в галереи и приобретать для своих коллекций. В начале 1980-х гг. граффити-художник мог получить за свою работу на холсте от трех до десяти тысяч долларов [Glueck, 1983].

Для художников создавались новые коммуникативные площадки, которыми, прежде всего, выступали коммерческие галереи. Значимым местом для них стала нью-йоркская галерея *Fashion Moda*, основанная в 1978 г. австрийским художником Штефаном Айнсом (Stefan Eins). Она была неформальным местом встречи для граффитчиков из Южного Бронкса, центром граффити-движения. Сандрин Перейра отмечала: «*Fashion Moda* послужила трамплином для многих граффитчиков, которые позже начали придерживаться более традиционного подхода к искусству» [Pereira, 2005, с. 29]. Айнс мотивировал художников рисовать непосредственно на стенах галереи и экспериментировать с холстами. Подход таких галерей к развитию граффити заключался в том, что владельцы предоставляли граффитчикам более комфортные условия для экспонирования работ в приспособленном для этого пространстве. Публикации арт-критиков фиксировали и давали оценку тому, что происходило в галереях.

В 1980-х гг. активно создавался дискурс того, что Х. Фостер назвал «graffiti-become-art» [Foster, 1985, с. 49]. Однако у этого дискурса была своя специфика. Связь художника с подземкой, тем местом, в котором зародилось это уличное искусство, привлекшее внимание Майлера и различных галеристов, утратила свое значение. От художника все меньше требовалось наличие «подземного» прошлого. Если полиция обрубала связи граффитчиков с подземкой в буквальном смысле, то мир искусства в лице теоретиков (критиков) и практиков (кураторов и галеристов) сделал это в генетическом смысле — не обязательно быть «из рода» граффитчиков подземки, достаточно «лайт-версии» — иметь хотя бы несколько нелегальных работ на стенах городских строений, чтобы в арт-мире позиционироваться как граффитчик.

Данные изменения хорошо видны на примере выставки Post-Graffiti, ставшей важной вехой в истории этого уличного феномена. В 1983 г. в Нью-Йорке под кураторством Долорес Нойманн, жены одного из виднейших коллекционеров, проходит знаковая выставка Post-Graffiti в Sidney Janis Gallery, определившая во многом дальнейшее развитие этого направления и закрепившая разрыв галерейного граффити (в том числе через название post-graffiti) с аутентичной граффити-практикой в метро. Столь сильное влияние выставки «Post-Graffiti» на дальнейшее его развитие объясняется двумя фактами о Sidney Janis Gallery: «ее репутация, как одного из главных вдохновителей движения поп-музыки и абстрактного экспрессионизма в 1950-х и 1960-х годах» [Waclawek, 2008, р. 136] и местоположение, которое было не в нижнем Истсайте, а «в видном районе, где посетители галереи ожидали встречи с «настоящим» искусством» [Waclawek, 2008, с. 137]. Каталог выставки указывал, что она посвящена «переходу граффити-муралов от поверхностей метро к холсту... Сегодня эта живопись, уже не преходящая и не эфемерная, присоединяется к традиции современного искусства и признается существующим действительным движением» [Janis Sidney ... , 1983, с. 1]. Несмотря на это заявление, не все критики были согласны с таким взглядом на граффити-муралы. Максимум критики были готовы признать, что «граффити служило источником вдохновения для хороших художников (good artists), начиная от Пауля Клее и заканчивая вторым поколением абстрактного экспрессиониста Сая Твомбли» [Glueck, 1983], но с уточнением, что «в их рабо-

тах оно фильтруется через чувства, очищенные эстетическим суждением» [Glueck, 1983].

В рамках этой выставки произошло смешение качественно разных художников: аутентичных граффитчиков с бэкграундом в метро и перформативно объявленных граффитчиками самим арт-миром. Среди участников были Жан-Мишель Баския, Кит Харинг, A-ONE, BEAR, Marc Brasz, DAZE, FUTURA 2000, The Arbitrator Koor, LADY PINK, NOC 167, LEE Quinones и др. — всего 18 художников. Рассматривая эту выставку сквозь историческую призму в 30 лет, Н. Гегерт констатирует, что включение Баския и Харинга в выставку было ошибкой: «...кураторское решение включить этих художников на том основании, что они частично распространяли свои работы на улицах, показывает фундаментальное непонимание политики и особенностей граффити» [Hegert, 2013]. Но критиков, посещавших выставку, не интересовала аутентичность граффитчиков. Арт-критик New York Times Г. Глюк выносит вердикт работам почти всех участников: «граффити на холстах, также как и на вагонах, остаются бельмом на глазу» [Glueck, 1983]. Ей принадлежит один из наиболее острых отзывов на эту выставку: «Сама идея запечатления граффити — искусства улиц, импульсивного и спонтанного по своей природе — на традиционном, проверенном временем холсте, нелепа» [Glueck, 1983]. Н. Гегерт, анализируя отзывы критиков о выставке Post-Graffiti, резюмирует: «...почти все рецензенты согласились с тем, что что-то было потеряно при переходе от контекста городских улиц и метро к белому ящику на 57-й улице» [Hegert, 2013].

Пройти через «сито» критиков, создававших дискурс арт-мира, и попасть в историю современного искусства из участников этой выставки смогли только те, кто не имел прямого отношения к уличному граффити — Кит Харинг и Жан-Мишель Баския. Через творческую карьеру этих художников историческое априори обнажает себя, показывая, как формируется дискурсивное различие искусства и неискусства. Согласно историку искусства Г. Фостеру, у граффити возникла необходимость прохождения протокола «инициации», чтобы стать частью современного искусства [Foster, 1985, с. 49]. Под «инициацией» понимается нахождение истоков своего стиля в предшествующей истории искусства. Если Майлер в середине 1970-х гг. попытался сделать это для граффити как движения в целом, то теперь это требовалось от каждого конкретного худож-

ника в отдельности. Фостер перечисляет основные вехи, в которых граффитчик должен найти свои предтечи: «древний прецедент (пещерная живопись), корни в современном искусстве (modern lineage) (абстрактный экспрессионизм и ар-брют <...>), даже стилистическая история (например, от абстрактно-экспрессионистского граффити, «классической сцены» до поп-психоделии)» [Foster, 1985, с. 49]. Рене Рикар, арт-критик журнала «Artforum», вписал Баскиа в историю искусства следующим образом: «Если бы у Сай Твомбли и Жана Дюбуяффе был ребенок и они отдали его на усыновление, это был бы Жан-Мишель» [Ricard, 1981]. Р. Голдштейн, арт-критик The Village Voice, отводил Баскиа ключевое место в истории галерейного граффити: «Отправной точкой для «графффити как альтернативы стандартному искусству» послужил музыкант Новой волны по имени Жан-Мишель Баскиа, который несколько лет назад объединил усилия с двумя друзьями, чтобы пометить Сохо и Виллидж такими фразами, как приведенная выше Samo, так называла себя эта команда» [Goldstein, 1980]. В рамках галерейных выставок работы Баскиа представляли собой грубые, нарочито наивные образы, напоминающие детские рисунки. Кит Харинг начал рисовать свои знаменитые фигурки мелом на черных рекламных панелях, располагавшихся на станциях метро: «Между 1980 и 1985 гг. Харинг создал сотни этих рисунков, состоявших из быстрых ритмичных линий, иногда создавая до сорока работ в метро за один день» [Bio ... , 1997-2023]. Таким образом, ни Баскиа, ни Харинг не были связаны с граффити-сообществами и не руководствовались установками и стандартами, сформировавшимися в нью-йоркском метро, но арт-критики увидели в их работах связь с предшествующей им художественной традицией. А те, кто действительно вышел из уличного сообщества граффитчиков, остались «за бортом» современного искусства, так как критики для их работ не смогли найти прецедента в истории искусства.

Таким образом, процессы, протекавшие в поле современного искусства по ассимиляции уличного граффити, указывают на то, что арт-мир начал институционализировать не само граффити, а лишь его фантом, так как впускало в себя не то, что имело естественный генезис, а то, что скроило по своим меркам из художников, чье творчество на тот момент еще не вписывалось в устоявшееся понимание искусства и в той или иной форме было связано с улицей. Харинг и Баскиа недолго

причислялись к пост-графффити. Да и сам этот термин в мире искусства использовался непродолжительное время и на сегодняшний день ушел из употребления. Работы Кита Харинга относят к поп-арту, а Баскиа — к нео-экспрессионизму, однако сохраняется память о корнях их творчества. В обширном энциклопедическом труде «Искусство с 1900 г.: модернизм, антимодернизм, постмодернизм» оба определяются как «графффитисты» (Баскиа [Искусство с 1900 года ... , 2015, с. 661], Харинг [Искусство с 1900 года ... , 2015, с. 736]), но граффити понимается тут скорее не как новое направление, пытавшееся утвердиться в современном искусстве, а как техника их работы, способ создания рисунка.

Однако уличные художники не оставили попыток сделать свое творчество частью современного искусства. На смену термину «пост-графффити» приходит «стрит-арт». Искусствоведы и арт-критики по заказу институций арт-мира проводят тщательный отбор работ стрит-артистов для пополнения их коллекций. В наше время становится очевидным, что без работ уличных художников история искусства рубежа XX-XXI вв. будет неполна. Отбор, производимый экспертами от современного искусства, производится по тем же критериям, которые применялись к пост-графффити в 1980-х гг. — наличие прецедента в истории искусства. Обратимся к каталогу выставки «Street art. Contemporary prints» [Kuittinen, 2012], на которой экспонировались работы стрит-артистов из Британии, Франции, Бразилии и США, находящиеся в коллекции британского «Музея Виктории и Альберта». Составитель каталога Риikka Куиттинен, куратор и писатель, отмечает, что некоторые стрит-артисты обращаются к истории искусства и к современному искусству, «они создают мир, который новый, но в то же время узнаваемый» [Kuittinen, 2012, р. 12]. Она отмечает, что стрит-арт XXI в. — это «Вавилонская башня образов. Стрит-арт, может быть, и влиятельный, но он также находится под влиянием» [Kuittinen, 2012, р. 12]. Так, она связывает эстетику работ Шепарда Фейри с русским конструктивизмом и визуальными инновациями Александра Родченко [Kuittinen, 2011], видит отсылки к фотографиям Эдварда Мейбриджа (один из первых западных фотографов) во многих трафаретах, нанесенных на стены лондонских зданий, находит черты сюрреализма в работах Джона Бюргермана и Алекса Хорнеста, а в технике исполнения работ

стрит-артистами видит традицию Джексона Поллока. Важность коллекционирования таких работ Куиттинен обосновывает тем, что этот жанр оказывает влияние на мейнстримный графический дизайн, в первую очередь на рекламу, которая посредством новой эстетики обращается к конкретным целевым группам — подросткам и молодежи, но при этом продолжает обладать аутсайдерским статусом [Kuittinen, 2012, с. 9].

Таким образом, анализ истории пост-граффити и зарождающегося стрит-арта позволяет сделать вывод, что эти направления в искусстве являются продуктами не столько творческой активности уличных художников, сколько продуктами дискурса арт-мира, создаваемого его субъектами (искусствоведами, арт-критиками, кураторами, коллекционерами) согласно критериям, которые не получили четкой артикуляции (нет прямого указания на обязательное нахождение своей предтечи в истории искусства), однако имплицитно присутствующих в их профессиональном опыте.

Заключение

Итак, обобщив рассмотренный материал, можно выявить следующую логику процесса вхождения уличного искусства в официальное искусство: включенность коммерческих галерей в рыночную систему, связанную с постоянным движением капитала, ориентирует их на непрерывный поиск нового товара, что и привело эти галереи (через арт-дилеров) к обращению к творчеству уличных художников. Формально их работы соответствовали принципу детерриторизации искусства, что подогревало интерес и указывало на наличие у граффити высокого потенциала коммодификации. Дискурс граффити-работ, создаваемый преимущественно арт-дилерами, кураторами и галеристами, позволил им стать товаром на арт-рынке. Однако когда к созданию дискурса подключились авторитетные арт-критики и искусствоведы, связанные с крупными институциями официального искусства, зародившийся к тому времени феномен пост-граффити был разрушен, ибо не мог найти себе прецедента в истории искусства. Мы можем предположить, что стрит-арт, представленный в наши дни, создается с учетом опыта пост-граффити, в результате чего работы отдельных его представителей попали в постоянные коллекции институций мира искусства и частных коллекционеров, были отмечены арт-критиками и кураторами как примеры современного искусства. Другими словами, они оказались вплетены

дискурсом арт-мира в его пространство и останутся на страницах истории искусства. Протекающие процессы в очередной раз подсвечивают отсутствие эссенциалистской сущности искусства и его продолжающуюся детерриторизацию.

Библиографический список

1. Гройс Б. Политика поэтики: сб. ст. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 400 с.
2. Гройс Б. Утопия и обмен. Москва: Знак, 1993. 374 с.
3. Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности / пер. с фр. А. Шестакова. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 192 с.
4. Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. Основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / под редакцией Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. 320 с.
5. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джослит. Москва: Ад Маргинем, 2015. 816 с.
6. Кант И. Критика способности суждения // Сочинения: в 6 т. Т. 5 / под общей редакцией В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. Москва: Мысль, 1966. 564 с.
7. Тевоз М. Искусство как недоразумение / пер. с фр. И. Оносова. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. 152 с.
8. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. Санкт-Петербург: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. 416 с.
9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сad, 1994. 407 с.
10. Bio // The Keith Haring Foundation. URL: <https://www.haring.com/!/about-haring/bio> (дата обращения: 17.04.2023).
11. Foster H. Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985. 243 p.
12. Hegert N. Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City // Rhizomes. 2013. Issue 25. URL: http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html#_ftn1 (дата обращения: 30.04.2023).
13. Glueck G. On Canvas, Yes, But Still Eyesores // New York Times. 1983. December 25. B22. URL: <https://www.nytimes.com/1983/12/25/arts/gallery-view-on-canvas-yes-but-still-eyesores.html> (дата обращения: 14.08.2022).
14. Goldstein R. In Praise of Graffiti: The Fire Down Below // Village Voice. 1980. December 24-30. URL: <https://www.villagevoice.com/1980/12/24/in-praise-of->

graffiti-the-fire-down-below/ (дата обращения: 01.09.2022).

15. Janis Sidney. Post-Graffiti (exhibit catalog). New York : Sidney Janis Gallery, New York, 1983. 20 p.

16. Kuittinen R. Street art. Contemporary prints. London : V&A Publishing, 2012. 96 p.

17. Mailer N. The Faith of Graffiti. New York: It Books, 2009. 96 p.

18. Pereira S. Graffiti. Paris : Fitway, 2005. 120 p.

19. Ricard R. The Radiant Child // Artforum. 1981. Vol. 20. № 4. URL: <https://www.artforum.com/print/198110/the-radiant-child-35643> (дата обращения: 3.09.2022).

20. Waclawek A. From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970-2008. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal, Quebec, 2008. 362 p.

Reference list

1. Grojs B. Politika pojetiki = Politics of poetics: sb. st. Moskva : OOO «Ad Marginem Press», 2012. 400 s.

2. Grojs B. Utopija i obmen = Utopia and exchange. Moskva : Znak, 1993. 374 s.

3. De Djuv T. Imenem iskusstva. K arheologii sovremennosti = In the name of art. To the archeology of our time / per. s fr. A. Shestakova. Moskva : Izd. dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2014. 192 s.

4. Diki Dzh. Opredeljaja iskusstvo = Defining art // Amerikanskaja filosofija iskusstva. Osnovnye koncepcii vtoroj poloviny XX veka — antijessencializm, perceptualizm, institucionalizm. Antologija / pod redakciej B. Dzmidoka, B. Orlova. Ekaterinburg : Delovaja kniga ; Bishkek : Odissej, 1997. 320 s.

5. Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm = Art since 1900: modernism, anti-modernism, postmodernism / H. Foster, R. Krauss, I.-A. Bua, B. H. D. Buhlo, D. Dzhoslit. Moskva : Ad Marginem, 2015. 816 s.

6. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdenija = Criticism of the power of judgment // Sochinenija : v 6 t. T. 5 / pod obshhej redakciej V. F. Asmusa, A. V. Gulygi, T. I. Ojzermana. Moskva : Mysl', 1966. 564 s.

7. Tevoz M. Iskusstvo kak nedorazumenie = Art as a misunderstanding / per. s fr. I. Onosova. Sankt-Peterburg : Izd-vo Ivana Limbaha, 2018. 152 s.

8. Fuko M. Arheologija znanija = Archaeology of knowledge / per. s fr. M. B. Rakovoj, A. Ju. Serebrjannikovoj. Sankt-Peterburg : IC «Gumanitarnaja Akademija» ; Universitetskaja kniga, 2004. 416 s.

9. Fuko M. Slova i veshhi. Arheologija gumanitarnyh nauk = Words and things. Archaeology of the Humanities / per. s fr. V. P. Vizgina, N. S. Avtonomovoj. Sankt-Peterburg : A-cad, 1994. 407 s.

10. Bio // The Keith Haring Foundation. URL: <https://www.haring.com/!/about-haring/bio> (дата обращения: 17.04.2023).

11. Foster H. Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics. Port Townsend, Washington : Bay Press, 1985. 243 r.

12. Hegert N. Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City // Rhizomes. 2013. Issue 25. URL: http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html#_ftn1 (дата обращения: 30.04.2023).

13. Glueck G. On Canvas, Yes, But Still Eyesores // New York Times. 1983. December 25. B22. URL: <https://www.nytimes.com/1983/12/25/arts/gallery-view-on-canvas-yes-but-still-eyesores.html> (дата обращения: 14.08.2022).

14. Goldstein R. In Praise of Graffiti: The Fire Down Below // Village Voice. 1980. December 24-30. URL: <https://www.villagevoice.com/1980/12/24/in-praise-of-graffiti-the-fire-down-below/> (дата обращения: 01.09.2022).

15. Janis Sidney. Post-Graffiti (exhibit catalog). New York : Sidney Janis Gallery, New York, 1983. 20 p.

16. Kuittinen R. Street art. Contemporary prints. London : V&A Publishing, 2012. 96 p.

17. Mailer N. The Faith of Graffiti. New York: It Books, 2009. 96 p.

18. Pereira S. Graffiti. Paris : Fitway, 2005. 120 p.

19. Ricard R. The Radiant Child // Artforum. 1981. Vol. 20. № 4. URL: <https://www.artforum.com/print/198110/the-radiant-child-35643> (дата обращения: 3.09.2022).

20. Waclawek A. From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970-2008. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal, Quebec, 2008. 362 p.

Статья поступила в редакцию 17.03.2023; одобрена после рецензирования 27.04.2023; принята к публикации 19.05.2023.

The article was submitted 17.03.2023; approved after reviewing 27.04.2023; accepted for publication 19.05.2023