

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.87.53.020

Стрит-арт и его понимание

Бадран Зена

Аспирант,
Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Университетская, 17;
магистр изящных искусств
Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33;
Бакалавр,
Университет Тишрин,
GRF4+3WH, Сирия, Латакия;
e-mail: Xenabadran@gmail.com

Аннотация

В статье исследуется социальная и художественная природа феномена стрит-арта; на основе анализа некоторых знаковых арт-объектов выявляются различия между стрит-артом и другими формами уличного искусства – паблик-артом и граффити; рассматривается понимание стрит-арта с точки зрения Николаса Риггла и проблематика его подхода; раскрывается роль неконсенсуальности стрит-арта и ее использования для активистских целей. Стрит-арт занимает промежуточное положение между институционально поддерживаемым паблик-артом и незаконными граффити. Если границы между последними были четкими и очевидными, то появление стрит-арта поднимает вопрос о том, как мы различаем эти три разные практики. Стрит-арт остается ни официально санкционированным, как паблик-арт, ни институционально организованным, как более традиционные формы искусства, представленные в музеях. На данный момент стрит-арт продолжает оставаться в этом положении, занимая серую зону между незаконной деятельностью и традиционным искусством.

Для цитирования в научных исследованиях

Бадран Зена. Стрит-арт и его понимание // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 11А. С. 209-217. DOI: 10.34670/AR.2023.87.53.020

Ключевые слова

Стрит-арт, паблик-арт, граффити, политическое искусство, изобразительное искусство, уличное искусство, Banksy, публичные пространства.

Введение

С фасадов домов, автобусных остановок, уличных заборов на нас смотрят многочисленные надписи и рисунки, составляя фоновую картинку в восприятии городской среды. Это различной формы и сложности надписи-теги, – почти у каждого из нас есть что сказать о них (обычно что-то негативное). Это и разнообразные по сюжету и технике исполнения росписи, несущие коммерческую, социальную и нередко политическую информацию. Арт-критики и сами уличные художники много пишут о феномене уличного искусства, пытаются провести границу между его отдельными формами – граффити, паблик-артом и стрит-артом, определить их статус в мире искусства и эстетические достоинства. Если границы между граффити и паблик-артом являются четкими и очевидными, то феномен стрит-арта поднимает вопрос о том, как мы различаем эти три практики. Цель статьи – исследовать природу этой формы искусства и выявить некоторые характерные признаки, отличающие стрит-арт от других форм уличного искусства.

Стрит-арт, паблик-арт и граффити: их особенности и отличия

Уличные художники переосмысливают окружающее нас общественное пространство: вместо пространства утилитарного, через которое мы вынуждены следовать от одного места к другому, вместо безличной городской среды эти художники рассматривают городские улицы как пространство, само по себе достойное проживания и переживания, предоставляя нам альтернативный способ его восприятия.

Французский уличный художник «JR» наклеивает в публичных, особо заметных местах огромные портреты безымянных жертв бесправия, бедности, войны и насилия. Эти портреты невозможно игнорировать: в своей повседневной жизни мы идем по улицам и, увидев эти портреты, невольно проецируем на себя и переживаем ситуацию, в которой оказались эти люди. Mademoiselle Maurice приклеивает на стены маленькие и изящные оригами бабочек и журавликов. Яркие бабочки «фроятся» на стенах, но со временем они проигрывают борьбу со стихией, медленно распадаясь – буквально демонстрируя борьбу природы с городскими джунглями и напоминая нам тем самым, что пренебрежение к природе может привести к катастрофическим последствиям. Художник Mundano с помощью проекта «Pimp My Carroça» привлекает внимание к бедственному положению сборщиков мусора в Бразилии, украшая их машины и тележки рисунками – своеобразными социальными сообщениями о проблеме отходов, потребления и их влияния на окружающий мир. Художники «реверсивного» граффити создают изображения путем счистки грязи со стен: оставшаяся грязь представляет собой подобие холста, а очищенная часть – изображение. В результате такое искусство дает «экологический бонус»: устранение городской грязи и копоти [Chaffee, 1993]. Художники-«брендалисты» искажают рекламу юмористическими способами, например проект «Clownify» Джи Ли (наклейки с клоунскими носами).

Изучив эту репрезентативную выборку стрит-арта, мы можем определить, чем стрит-арт отличается от граффити и паблик-арта. Очевидно, что произведения стрит-арта далеки от того, что мы могли бы назвать «простым» граффити. Есть два распространенных стиля граффити: тегирование – простое и быстрое написание своего псевдонима в уникальном характерном стиле, и то, что граффити-райтеры называют «шедеврами», («masterpieces») – богато украшенный декоративный стиль написания тегов. По своей сути граффити – это маркировка территории, связанная с уличными неформальными сообществами. Поскольку именно

территория является основной мотивацией для граффити-райтеров, их надписи часто направлены на определенную группу людей – другое, но тоже особое сообщество, и предназначены для обозначения своего присутствия. Таким образом, уличные художники отличаются от граффити-райтеров во многих отношениях: во-первых, целевой аудиторией (это широкая публика, а не другие граффити-райтеры); во-вторых, содержанием (это социальное или политическое сообщение, а не обозначение своей территории); в-третьих, используемыми средствами (художественный язык стрит-арта чрезвычайно разнообразен, это не просто каллиграфическое оформление); в-четвертых, побудительным стимулом (для художников стрит-арта это интерес к социально-политической проблематике).

Так же радикально стрит-арт отличается от паблик-арта. Паблик-арт спонсируется, поддерживается и защищается компаниями или государственными учреждениями, что же касается стрит-арта, ситуация обратная: государственные учреждения спонсируют его удаление. Правительственные учреждения используют средства из налогов для субсидирования паблик-арта, они определяют, где и какие работы будут находиться (даже если налогоплательщикам не нравится их выбор), а также дают право на определенную степень защиты от вандалов, в то время как стрит-арт не имеет таких прав, что делает его недолговечным, эфемерным по своей природе. Паблик-арт обычно игнорирует мнение общества, населяющего или использующего пространство, где размещены объекты. Так, вьетнамский мемориал Майи Лин встретил решительный протест со стороны ветеранов, которых эта работа должна была увековечить; «Наклонная арка» Ричарда Серры была демонтирована по просьбе жителей, в отличие, например, от указанных выше работ JR и Mundano или работ VHLS (портреты местных жителей методом скола шпукатурки со стен). Таким образом, в отличие от граффити и паблик-арта, стрит-арт отражает ценности того общества, в котором он появляется, – это центральная черта стрит-арта, к которой мы вернемся в третьем разделе.

Теория Николаса Риггла: локация как формальный и смыслообразующий элемент

Николас Риггл (Nicholas A. Riggle), философ, писатель, профессор философии Университета Сан-Диего, специализирующийся на проблемах эстетики, указывает на два основополагающих условия для определения объекта уличного искусства как стрит-арта: первое – это «материальное» условие: улица служит физическим материалом произведения, когда уличные художники используют стены и элементы улиц как изобразительный материал – подобно традиционному холсту, краске и раме. Примером могут служить надувные фигурки животных художника Дж. Харриса (J.A. Harris), которые «оживают» от ветра из метро, пронесящегося внизу: это произведение напрямую связано с использованием улицы как художественного материала, перемещение такой работы в другое пространство разрушает ее. Второе условие, по Ригглу, «нематериальное», а именно: произведение искусства является стрит-артом тогда, когда использование улицы является для него смыслообразующим, т.е. сама уличная локация определяет смысловое содержание работы, поэтому, в отличии от паблик-арта и рекламы, идея произведения стрит-арта теряет большую часть своего смысла при перемещении из выбранного автором пространства [Riggle, 2010].

Для дальнейшего определения концепта «стрит-арт» необходимо уточнить эти определяющие положения концепции Риггла. Первое – это утверждение об использовании улицы в качестве «художественного ресурса» стрит-арта, т.е. как художественного материала.

Большая часть паблик-арта также использует улицу как материальный художественный ресурс. Кроме того, являясь одним из центральных в определении стрит-арта Н. Риггла, это условие на первый взгляд не охватывает некоторые известные произведения. В качестве примера можно привести две широко известные работы Banksy «Banksus Militus Ratus» и «Early Man Goes to Market» («Пещерный человек идёт в супермаркет»), имитирующие первобытное искусство древнего человека, которые были тайно установлены в Лондонском музее естественной истории и в Британском музее соответственно [Young, 2013]. Это не те места, где Н. Риггл «разрешил» бы быть стрит-арту. Еще одним случаем является израильская Разделительная стена, куда уличные художники со всего мира приезжают писать свои произведения. Так же этим критериям не соответствует многочисленный стрит-арт в катакомбах Парижа, так как он не использует какие-либо элементы улиц буквально и не полагается на контекст улиц. Однако это противоречие снимается, если мы обратимся к риггловскому определению «улица»: это не обязательно именно улица в узком смысле, это «любое городское общественное пространство», – тогда локации перечисленных выше работ вполне будут соответствовать первому условию.

Вторая сущностная характеристика стрит-арта в определении Н. Риггла – это смыслообразующая роль локации. Согласно Н. Ригглу, как было отмечено ранее, стрит-арта использует локацию улицы внутри своего значения. Н. Риггл объясняет это, утверждая, что художественное использование улицы «должно быть центральной частью по отношению к собственному значению произведения» и «существенно способствовать ее значению», т.е. «любая разумная интерпретация произведения стрит-арта также должна относиться к внешнему окружению произведения, который художник использует, чтобы отразить смысл своего произведения». Эта характеристика также требует дальнейших уточнений.

Первое: значение некоторых работ паблик-арта также теряется от перемещения. Такие работы, как «Вьетнамский мемориал» Майи Лин, «Наклонная арка» Ричарда Серры и другие контекстуально чувствительные паблик-арты, ориентированы на конкретную местность и также используют художественный ресурс улицы внутри своего значения, изменение локации меняет их интерпретацию [Rees, 2010]. Но, конечно, они явно не являются произведениями стрит-арта. Уличное искусство, использующее улицу по своему смыслу, призвано исключить коммерческую рекламу, смысл которой не ставится под угрозу при ее удалении с улицы. Как и уличное искусство, большая часть паблик-арта художественно использует улицу, и его значение также ставится под угрозу, когда его удаляют с улицы. Наиболее контекстуально-зависимые и специфичные для конкретного места произведения паблик-арт также художественно используют улицу по своему значению, до такой степени, что перемещение ее за пределы ее географического положения или изменение ее отношения к улице (физически, политически и социально) радикально изменит смыслы и интерпретации этих произведений. Но это, конечно, не произведения уличного искусства

Второе: иногда сложно определить, когда локация является внутренним смыслом произведения искусства. Вернемся к уже упоминавшемуся «Пещерному человеку» Бэнкси, которого художник расположил в пространстве музея. При широкой трактовке понятия «улица» как любого общественного пространства работа Бэнкси, как уже указывалось, вполне соответствует первому критерию Н. Риггла, но соответствует ли оно второму?

Н. Риггл объясняет стрит-арт как альтернативный ответ модернизму: если модернизм выступает за отделение искусства от жизни, поп-арт воссоединяет искусство и жизнь, превращая обычные предметы в искусство, то стрит-арт, воссоединяет искусство и жизнь, привнося искусство в повседневность. Требуется уточнение само понятие «искусство». Дж. Дикки расширяет его до «мира искусства» и определяет «мир искусства» следующим образом: (1)

художником является лицо, которое с пониманием (т.е. сознательно) участвует в создании произведения искусства, (2) произведение искусства – это артефакт, созданный для представления публике мира искусства, (3) публика – это совокупность лиц, члены которой в той или иной степени подготовлены к пониманию представляемого им объекта, (4) мир искусства есть совокупность всех систем мира искусства, (5) система мира искусства представляет собой основу для презентации произведения искусства художником публике мира искусства. При столь широкой трактовке «Пещерный человек», как и другие произведения стрит-арта, вполне отвечает этому определению «мира искусства». Далее: Н. Риггл утверждает, что экспонирование стрит-арта в музее разрушает смысловую связь с улицей, при этом улица сама по себе является антитезой миру искусства, а стрит-арт сопротивляется быть частью мира искусства [Wacławik, 2011; Wacławek, 2011]. Однако в случае с «Пещерным человеком» речь идет не об экспонировании объекта в музейном пространстве, а о включении этого пространства в семантику объекта: его «внутренний» смысл строится на оппозиции: пространство музея / пространство улицы, в основе которой лежит противопоставление пространства модернистского и современного искусства, поэтому «музейное пространство» и «пространство улицы» – это не реальные физические пространства, а метафоры, на антитезе которых строится смысл работы Бэнкси. Таким образом, при широкой трактовке понятия «улица» как любой общественной локации и включения «улицы» в объект не только как физического материала, но и как смыслообразующего фактора, мы с достаточной долей уверенности можем провести границу между стрит-артом и такими видами уличного искусства, как граффити и паблик-арт.

Паблик-арт и стрит-арт: неконсенсуальность, эфемерность и общественные ценности

Одна из ключевых особенностей стрит-арта заключается в том, что он создается на каком-либо объекте без согласия (консенсуса) владельца и без запроса такого согласия. Из неконсенсуального метода создания происходят характерные черты стрит-арта: (1) эти произведения могут быть испорчены, уничтожены; (2) эти работы имеют нелегальный статус; (3) уличные художники, используя псевдонимы, стараются оставаться анонимными для властей и в то же время известными для широкой публики. Неконсенсуальность дает нам закономерный способ отделить стрит-арт от коммерческого и публичного искусства: большинство публичного и коммерческого искусства создается консенсуально, они обладают (по крайней мере, временным) постоянством: дающая согласие организация (мир искусства, государство, частная компания) обязуется защищать объект от вмешательств на то время, в течение которого собственники согласились сохранять объект. Крупномасштабные инсталляции Барбары Крюгер, инсталляции Жанны-Клод и Христо, большинство паблик-арта и многие другие произведения создаются при сотрудничестве с различными согласующими агентствами, художественными учреждениями и другими соответствующими органами. Произведения, созданные неконсенсуально, напротив, не имеют права на такую охрану. Однако является ли неконсенсуальность той границей, которая отделяет стрит-арт от паблик-арта и коммерческого уличного искусства? Случай коммерческого стрит-арта, когда компания Сюгох заказала художнику реверсивного граффити из Сан-Франциско «Moose» (Пол Кёртис) создание рекламы своей продукции, говорит об исключениях из этого правила: художнику была предоставлена полная свобода выбора, как и где создавать свои произведения – без согласия владельцев собственности. Этот прецедент, хотя и редкий, но именно тот случай, когда компания готова платить за эфемерную, временную работу, которая легко может исчезнуть. Случай с

художником Барри МакГи также иллюстрирует неуниверсальность этого правила. Барри МакГи – известный уличный художник из Сан-Франциско, который также выставляется в художественных галереях. Во время публичной выставки в Сиднее, когда город заказал МакГи произведение искусства для своего проекта «Laneways», один критик решил оспорить статус МакГи как уличного художника, утверждая, что любой, кто создает искусство в коммерческих целях на арт-рынке, больше не квалифицируется как стрит-арт художник. В ответ на это обвинение МакГи создал для «Laneways» два разных произведения: паблик-арт по заказу, на который правительство Сиднея получило согласование, и, чтобы восстановить свою легитимность в качестве стрит-арт художника, второе – несанкционированное, на которое он не получил никакого согласия. Обращает на себя особое внимание тот факт, что МакГи был вынужден одновременно создавать неконсенсуальные работы, чтобы утвердить свой статус уличного художника [Walton, 1970].

С другой стороны, поздние работы знаменитых стрит-арт художников Banksy, Os Gemeos, Invader или Swoon, чья карьера начиналась на улицах, кажутся скорее произведениями паблик-арта, чем стрит-арта: и без «официального» согласия их работы имеют статус «государственной» важности. Даже если эти работы создаются формально неконсенсуально, можно предположить, что владельцы недвижимости, зная, что их собственность должна стать холстом для знаменитого художника, с удовольствием дали бы своё согласие. Подобные случаи заставляют с осторожностью относиться к требованию несогласованности как к необходимому условию стрит-арта. Такие работы становятся публично санкционированным стрит-артом, однако не становятся паблик-артом: между ними есть существенная разница – в причине физически продолжающегося присутствия произведения. Так, иногда администрация связывается с владельцами собственности, чтобы «задним числом» получить разрешение на сохранение и охрану ранее созданных неконсенсуально произведений стрит-арта. Как это влияет на стрит-арт статус этих работ? Эти работы пост-фактум получают «ретроспективное» согласие оставаться в собственности владельца, при этом также получают право на охрану [Silverman, 2011]. И чем большее вмешательство они получают, чтобы сохранить свое место на улице, тем больше к ним относятся как к паблик-арту, однако такие работы остаются по своему духу стрит-артом. В отличие от произведений паблик-арта, которые ничего не говорят нам о том, как к нему относится общество и существование которых продолжается формально, публично санкционированный стрит-арт со временем заслуживает публичное одобрение и признание, получая консенсуальность от общества. Banksy в своей работе «Разрешенная зона граффити» («Authorised Graffiti Area») подчеркивает абсурдность мысли, что стрит-арт может быть «разрешен» кем-либо, вся суть таких работ, по замыслу Бэнкси, в том, что у них нет согласия.

Активизм стрит-арта

Способность произведения стрит-арта выдержать испытание временем и оставаться нетронутым является свидетельством того, что его эстетические, политические и социальные ценности соответствуют ценностям общества, являясь надежным индикатором его убеждений. Но есть еще одна связанная с этим черта стрит-арта – дух бунтарства, дух активизма: уличные художники стремятся создавать вызывающее и бунтарское искусство, выходящее за рамки мейнстрима, и это является принципиальной отличительной чертой стрит-арта от других форм уличного искусства. Факт появления произведения в определенной локации уже часто представляет собой жест несогласия: нередко стрит-арт появляется в труднодоступных и

физически опасных местах, охраняемых зонах, в хорошо просматриваемых публичных локациях, где художник легко может быть арестован. Даже если фактическое содержание произведения безобидно и аполитично, его нахождение в определенной локации – это вызов. Одна и та же работа может выглядеть безобидно в углу пустыря или заброшенного участка, но становится вызывающей, если ее переместить на центральную площадь города. Стрит-арт побуждает нас взглянуть по-новому на различные локации: заброшенные подземные туннели метро задают вопрос, почему некоторые части города остались без внимания; рисунки в темных улочках предлагают сделать их более привлекательными; искусство в канализации, мусорных баках и других неприглядных местах напоминает нам, что эти места также являются частью нашей жизни [Gastman, 2011].

Таким образом, акт создания стрит-арта, а не только его содержание, уже является вызовом, протестом и охватывает спектр политических, социальных и экологических вопросов. Стрит-арт предлагает рассматривать общественное пространство как место для диалога, творчества и исследования. Помещая свои работы в нашу обыденную жизнь, стрит-арт художники делают социально-политический комментарий. В результате сам акт создания стрит-арта по своей сути является вызывающим и активистским по духу, независимо от того, каковы визуальные формы или содержание произведений [Dickie, 1984].

Размышляя об активистской функции стрит-арта, можно прийти к выводу, почему некоторое неконсенсуальное искусство, размещенное на улицах, не может быть квалифицировано как стрит-арт. Неконсенсуально созданные ребенком каракули на улице не являются стрит-артом, так как в их создании нет активизма, в них может быть раздражение, но нет намерения изменить мир или побудить других присоединиться к нему. Обычное тегирование не может считаться стрит-артом по этим же причинам. Такие произведения не выполняют никакой активистской функции, они лишь представляют собой утверждения, личные взгляды или желания создателя. В этом плане ранее упомянутые работы Banksy «Banksus Militus Ratus» и «Early Man Goes to Market» – подлинные произведения стрит-арта в музее в силу того, что созданы неконсенсуально и бросают вызов нынешней музейной практике (заставляя нас задуматься, почему и как некоторые произведения искусства попадают в музей) [Reyburn, 2014]. Этот активистский дух подчеркивает, что целевая аудитория большей части стрит-арта – общество, и его функция состоит в том, чтобы бросить вызов нашим обычным привычкам, образу жизни и представлениям о том, каким должен быть окружающий мир. Это объясняет, почему неконсенсуальное искусство имеет склонность быть политически мотивированным, социально вызывающим, провокационным и активистским по духу. Таким образом, уличное искусство по существу характеризуется несогласованным методом производства, который представляет собой акт вызывающего активизма, призванный бросить вызов и изменить восприятие зрителем своего окружения. Эти особенности отличают уличное искусство от его более известных собратьев – граффити и паблик-арта.

Заключение

Итак, в чем же разница между граффити, паблик артом и стрит-артом? Точный, однозначный ответ может оказаться трудным. Как бы заманчиво ни было попытаться разложить их в аккуратные коробочки, правда в том, что эти формы искусства уже давно переплетены – с самого их начала, и их часто трудно распутать в каждой конкретной ситуации. Сами художники также могут иметь разные личные определения этих терминов в зависимости от того, как они предпочитают классифицировать свои работы, или даже намеренно создавать паблик-арт

инсталляции, которые имеют характеристики как граффити, так и стрит-арта. Сетовать на то, что все, что нужно сказать, уже сказано в искусстве, – это клише. Но это смелое заявление предполагает, что искусство ограничено рамками мира искусства. Создание искусства в мире искусства ограничивает художников тем, что они просто говорят что-то посредством своего искусства. Но уличные художники в своем искусстве не просто говорят то, что думают, они делают то, что думают. Единодушие позволяет уличным художникам использовать силу улицы, чтобы менять людей, трансформировать окружающую среду и ее негласные нормы и ценности. Несогласованность уличного искусства делает возможным дерзкий, активистский дух, которого нет ни в одной другой форме искусства, чтобы буквально, физически, изменить реальный мир. Искусство есть и всегда будет в некоторой степени субъективным. Искусство не ограничивается какими-либо строгими определениями языка, но в этом, пожалуй, его красота. Как хорошо резюмирует это американский художник Рэймонд Сальваторе Хармон, «Форма искусства и его роль в обществе постоянно меняются. Искусство ни в коем случае не статично. Здесь нет никаких правил».

Библиография

1. Chaffee L. Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries. Greenwood Press, 1993. 128 p.
2. Dickie G. The Art Circle: A Theory of Art. New York: Haven Publications, 1984. 81 p.
3. Gastman R. The history of American graffiti. New York: Harper Design, 2011. 287 p.
4. Rees J. Street Art Way Below the Street // The New York Times. 2010.
5. Reyburn S. Off the Street, onto the Auction Block // The New York Times. 2014.
6. Riggle N. Street Art: The Transfiguration of the Commonplace // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2010. P. 246.
7. Silverman R. Turning Knitting into Art that Pops, 2011. P. 65.
8. Waclawek A. Graffiti and Street Art. London: Thames & Hudson, 2011. 194 p.
9. Waclawik A. Street Art, Public City: Law, Street Art and Graffiti. London: Thames & Hudson, 2011. 98 p.
10. Walton K. Categories of Art // Philosophical Review. 1970. No. 79. P. 348.
11. Young A. Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination. London: Routledge, 2013. 178 p.

Street art and its understanding

Xena Badran

Postgraduate Student,
 St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin,
 199034, 17 Universitetskaya nab., Saint Petersburg, Russian Federation;
 Master of Fine Arts,
 Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art),
 117997, 33 Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
 Bachelor,
 Tishreen University,
 GRF4+3WH, Latakia, Syria;
 e-mail: Xenabadran@gmail.com

Abstract

This article explores the social and artistic nature of the street art phenomenon; based on the analysis of some iconic art works, the differences between street art and other forms of urban art -

public art and graffiti - are identified; the understanding of street art from the point of view of Nicholas Riggle and the problems of his approach are considered; The role of non-consensual street art and its use for activist purposes is revealed. Street art occupies a middle ground between institutionally supported public art and illegal graffiti. If the boundaries between the latter were clear and obvious, then the emergence of street art raises the question of how we distinguish between these three different practices. Street art remains neither officially sanctioned, like public art, nor institutionalized, like more traditional art forms presented in museums. For now, street art remains in this position, occupying the gray area between illegal activity and traditional art.

For citation

Badran Xena (2023) Strit-art i ego ponimanie [Street art and its understanding]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (11A), pp. 209-217. DOI: 10.34670/AR.2023.87.53.020

Keywords

Street art, graffiti, political art, visual art, street art, Banksy, public space.

References

1. Chaffee L. (1993) Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries, Greenwood Press.
2. Dickie G. (1984) The Art Circle: A Theory of Art, New York: Haven Publications.
3. Gastman R. (2011) The history of American graffiti, New York: Harper Design.
4. Rees J. (2010) Street Art Way Below the Street. *The New York Times*.
5. Reyburn S. (2014) Off the Street, onto the Auction Block. *The New York Times*.
6. Riggle N. (2010) Street Art: The Transfiguration of the Commonplace. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*.
7. Silverman R. (2011) Turning Knitting into Art that Pops.
8. Waclawek A. (2011) Graffiti and Street Art, London: Thames & Hudson.
9. Waclawik A. (2011) Street Art, Public City: Law, Street Art and Graffiti, London: Thames & Hudson.
10. Walton K. (1970) Categories of Art, *Philosophical Review*, 79, p. 348.
11. Young A. (2013) Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination, London: Routledge.