

STREET ART

BANKSY&CO.

L'ARTE
ALLO STATO
URBANO



CONVERSAZIONE CON ILARIA HOPPE

VERTRETUNGSPROFESSUR, INSTITUT FÜR KUNST- UND
BILDGESCHICHTE, HUMBOLDT-UNIVERSITÄT, BERLINO

Intervistata da Luca Ciancabilla, 22 febbraio 2016

Sono anni che per le strade delle città europee (anzi sarebbe opportuno dire del mondo) si staccano, segnando i muri o anche solo strappando il colore, alcune fra le opere più importanti dell'urban art pittorica. Alcuni parlano di appropriazione indebita, altri di oltraggio ai valori etici e semantici che esse portano con sé. Di certo il risultato, che queste pitture finiscano in una collezione privata o in un museo, è il medesimo: in entrambi i casi, l'opera in questione è decontestualizzata. Per sempre. Tutto questo potrebbe essere giustificato se il fine ultimo è la loro conservazione e salvaguardia per le generazioni future?

Una domanda interessante, perché centra un problema cardinale anche dal punto di vista scientifico. Se categorizziamo l'urban art come arte in un senso tradizionale, certamente la conservazione e la salvaguardia devono essere un imperativo per le generazioni future. Ma se riflettiamo sulle diverse proposte semantiche e anche sul grande fascino che l'urban art esercita sul pubblico, allora la risposta a queste domande si complica e mette necessariamente in discussione anche la definizione dell'opera d'arte nell'era post-digitale. Nell'attuale dibattito, riassunto in un recente articolo di Ulrich Blanchè, la definizione di street art implica la realizzazione di immagini autorizzate dallo stesso artista o attivista che sia (inglese *self-authorized*), create o donate allo spazio urbano nella volontà di comunicare intenzionalmente con il pubblico. La street art è condotta in una maniera performativa e spesso destinata specificamente ad un luogo preciso (*site-specific*); è effimera e aperta alla partecipazione del pubblico, spesso anche in un senso politico e sociale. La street art è per lo più contemplata online; non è un'arte pubblica ufficiale o autorizzata (Blanchè 2015, p. 33). Spesso gli artisti/attivisti ritengono il loro lavoro come un dono o un'offerta al pubblico. Se rispettiamo questo concetto di street art – anche per la menzionata urban art pittorica –, allora non possiamo accettare un trasferimento in una collezione privata o pubblica, perché in questa maniera il pezzo perde il suo contesto originario, il suo legame con un luogo preciso e la possibilità di assumere significati polivalenti o volubili. Il punto forse cruciale che tengo a sottolineare è la natura effimera dell'urban art, caratteristica che secondo la mia opinione la rende veramente preziosa e valida. Se non riusciamo a comprendere questo, rischiamo di privarla di una delle sue caratteristiche più significative. L'effimero e anche la libera fruizione dell'opera implicano una fondamentale critica contro il capitalismo e il consumismo, un fattore che certamente si perde quando i pezzi vengono collocati in collezioni private. Fatto, quest'ultimo, che ha conseguenze negative anche per gli stessi artisti. Molti fra loro producono manufatti appositamente per il mercato collezionistico e per i collezionisti proprio per guadagnare uno stipendio,

questo è un dato di fatto; ma lo stacco, se diffuso in maniera scriteriata, priva gli artisti anche di questa possibilità.

Se adesso guardiamo ai cosiddetti *murales* dell'urban art pittorica, la definizione cambia ancora. Il termine chiaramente deriva dai famosi *murales* sud-americani del XX secolo e comprende pitture molto grandi e laboriose, spesso realizzate con tecniche diverse (Besser 2011). La loro estetica è molto diversa per esempio dai graffiti e ha radici ben solide in Italia, dove la pittura murale è una tecnica utilizzata fin dall'antichità. I *murales* tendono anche a sviluppare dei temi comprensibili a una comunità più che le espressioni individualistiche dei graffiti e della street art (Blanchè 2015, p. 35). Sono quindi più simili all'arte pubblica ufficiale che, almeno, cerca di offrire delle immagini per le politiche identitarie di una comunità, città o nazione. Di conseguenza i *murales* rientrano più facilmente nelle dinamiche e nelle discussioni riguardo la tutela del patrimonio culturale (*Cultural heritage*) che allo stesso tempo offre opportunità per il commercio del turismo. Se si pensa per esempio a un museo in cui possano essere ospitate le opere staccate di Blu a Bologna, certamente non si può non pensare alla strutturazione di un punto d'attrazione internazionale e allo stesso tempo alla possibilità di creare un'identità locale, di accomunare le sue pitture note in tutto il mondo alla città di Bologna. In questo modo però si corre il rischio di presentarlo come uno dei maestri della storia dell'arte italiana, quindi secondo una genealogia artistica piuttosto tradizionale. Vorrei solo ricordare che a Berlino Blu ha deciso di far cancellare su un muro della Cuvrybrache di Kreuzberg una delle sue opere più famose, perché utilizzata a sua insaputa da una campagna pubblicitaria per la costruzione di nuovi edifici (Akkermann 2015). Così Berlino ha perso una delle sue icone della street art, ma ha guadagnato una discussione molto seguita sui media e un dibattito sulle questioni riguardanti la gentrificazione del quartiere, quindi sulle politiche urbane e culturali della città.

Alla luce dei fatti bolognesi, lo stacco potrebbe essere uno strumento di salvaguardia importante, ma solo qualora si reputi possibile il restauro della street art, solo qualora lo si accetti come una soluzione possibile, solo qualora si pensi alla street art come un'espressione artistica che possa essere conservata e trasmessa ai posteri nella sua fisicità, nella sua matericità? Lo è? È sensato pensare a tutto questo?

Qui si pone una domanda molto interessante, perché il restauro si rivolgerebbe a opere che sono effimere per loro stessa natura. Certamente è sempre interessante avere dei reperti storici, per lo più se fanno parte di una tipologia d'arte che non è stata prodotta per l'eternità o per essere collezionata. Per quanto mi riguarda è sempre più interessante guardare ai processi di comunicazione urbana, anche se i pezzi spariscono. Nella nostra era post-digitale abbiamo numerose opportunità per la documentazione delle opere nel loro contesto originario, fattore indispensabile per percepirne i significati impliciti. Al di fuori di questo le opere perdono il loro valore semantico, vengono impoverite, perché non sono state prodotte per essere esposte in un museo o in una galleria, ma per la strada, per essere percepite a prima vista o, in seconda battuta, online. Ritengo che la documentazione dell'urban art rimanga una soluzione molto più interessante rispetto a qualsiasi operazione di musealizzazione di un pezzo, anche se pone a sua volta problematiche archivistiche diverse (de la Iglesia 2015). Il lavoro sulla documentazione ci rende, infatti, più consapevoli di una possibile perdita e ci costringe a riflettere sui cambiamenti urbanistici delle nostre città. Urban art vuol significare anche dinamica e cambiamento, così come le nostre città si trovano sempre in un continuo processo di evoluzione. Un pezzo proveniente dalla strada perde invece in un museo questi aspetti performativi e comunicativi, perde il momento della sorpresa.

Ci dobbiamo ricordare che oggi è normale ammirare l'urban art online, fa parte della natura stessa di quel genere d'arte (Glaser 2015). Per questo motivo è più che lecito utilizzare questi mezzi per la documentazione, la salvaguardia e il lavoro scientifico. Un restauro, dal mio punto di vista, potrebbe essere accettabile solo qualora l'opera in questione rimanesse esposta in ambito pubblico, ma non comunque dentro a un contenitore museale, bensì solo fuori, sulla strada.

Qualora si reputi possibile il restauro della street art, parlando di opere di artisti viventi, è verosimile anche solo per un istante pensare che sia lo stesso autore a mettervi mano? A questo proposito Giorgio Bonsanti ha affermato che non è consigliabile “consentire all'artista, se ancora in vita e disponibile, il restauro della propria opera d'arte” in quanto un'opera restaurata dall'autore dopo la “prima realizzazione non sarebbe più quella originale, ma un'altra e diversa, e risulterebbe così definitivamente perduto il senso di un restauro, almeno inteso secondo i parametri tradizionali”. Sei d'accordo?

Qui a Berlino è successo esattamente questo. Su un tratto superstite del muro dell'East Side Gallery si erano conservati dei murales datati a cavallo fra il 1989 e il 1990, cioè pezzi dipinti proprio poco dopo il crollo del muro. A causa del successivo restauro e ripristino dello stesso dopo il 2010, tutti i murales furono imbiancati e cancellati. Siccome ogni pezzo era stato messo sotto la protezione del patrimonio culturale, i medesimi artisti furono invitati a ricreare l'immagine da loro eseguita esattamente come e dove era prima del restauro. Siccome è l'ultima porzione del muro di Berlino dove si possono ancora vedere delle pitture, i turisti vengono da tutto il mondo per vivere questa esperienza unica. A questo punto però dobbiamo chiederci: in questo caso quale storia viene proposta e resa fruibile? Alla fine, infatti, ci troviamo di fronte a una finzione di storicità a scopi commerciali. Tuttavia è interessante discutere su tali questioni, perché è proprio l'effimera e autonoma urban art che esige la riflessione e la ricerca sullo stato dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e digitale (Benjamin, 1936/1955).

Riferimenti bibliografici

- A. Akkermann, “... and I want to paint it black!?” *What strategies are there to undermine the reclamation of street art for profit and support public engagement for the interests of citizens?*, in “Street Art and Urban Creativity Journal”, Vol. 1, No 1, pp. 63-66
- J. Besser (ed.), *Muralismo Morte – The Rebirth of Muralism in Contemporary Urban Art*, Berlino 2011
- U. Blanchè, *Street Art and Related Terms – Discussion and Working Definition*, in “Street Art and Urban Creativity Journal”, Vol. 1, No 1, pp. 32-39
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936/1955), trad. di E. Filippini, prefazione di C. Cases, Torino 2000
- K. Glaser, *The 'Place to Be' for Street Art Nowadays is no Longer the Street, it's the Internet*, in “Street Art and Urban Creativity Journal”, Vol. 1, No 2, pp. 6-13
- M. de la Iglesia, *Towards the Scholarly Documentation of Street Art*, in “Street Art and Urban Creativity Journal”, Vol. 1, No 2, pp. 40-49