

Essays & Viewpoint

art

DISEGNO (DELL') EFFIMERO STREET ART TRA CONSERVAZIONE E IMPERMANENZA EPHEMERAL DRAWING STREET ART BETWEEN CONSERVATION AND IMPERMANENCE

Giovanni Caffio

ABSTRACT

Il dibattito sui rapporti tra la street art e la cultura contemporanea appare tutt'ora acceso e offre sempre nuovi spazi di confronto. Partendo dallo specifico disciplinare del disegno, questo saggio affronta la necessità di impostare percorsi di documentazione (rilevamento) di una pratica artistico-urbana che nasce intrinsecamente effimera per poi, spesso, divenire duratura inserendosi, così, nel più ampio sistema dei Beni culturali. Lo scopo di questa ricerca è quello di ipotizzare un processo di documentazione e rappresentazione che, considerata la complessità di rimandi interni ed esterni all'opera, comprenda una varietà di metodi e tecniche di restituzione necessariamente integrate. Inoltre, oltre all'aspetto fisico, si dovrebbe considerare anche la dimensione temporale documentando le variazioni che il disegno e il suo apparato murario subiscono nel tempo per cogliere il modo in cui il pubblico ha reagito all'opera.

The debate on the relationship between street art and contemporary culture is still alive and offers always new spaces for discussion. Starting from the specific discipline of drawing, this paper deals with the need to set up the documentation path (survey) of an artistic-urban practice that is intrinsically ephemeral and then, often, becomes enduring, thus entering the broader system of cultural heritage. The purpose of this research is to hypothesize a process of documentation and representation that, considering the complexity of internal and external references to the artwork, includes a variety of methods and restitution techniques necessarily integrated. Moreover, in addition to the physical aspect, temporal dimension should also be considered by documenting the variations that the drawing and its wall structure undergo over time to grasp the way the public has reacted to.

KEYWORDS

disegno, street art, storia della rappresentazione, rilievo, effimero

drawing, street art, history of representation, survey, ephemeral

Il dibattito sui rapporti tra la street art e la cultura contemporanea appare tutt'ora acceso e offre sempre nuovi spazi di confronto. Partendo dallo specifico disciplinare del disegno, questo saggio affronta la necessità di impostare un percorso documentazione (rilevamento) di una pratica artistico-urbana che nasce intrinsecamente effimera per poi, spesso, divenire duratura inserendosi, così, nel più ampio sistema dei beni culturali. Il punto di partenza per queste riflessioni è la notte tra l'undici e il dodici marzo del 2016, quando l'artista Blu ha ricoperto con strati di vernice grigia i disegni che in precedenza aveva realizzato sui muri di Bologna (Figg. 1-6). L'artista non è di certo nuovo a questo genere di azioni iconoclaste, dal momento che, sebbene abituato a vedere ricoperti e censurati i suoi murali, nel 2014 aveva, di sua mano, cancellato due pitture murali a Berlino (Caro, 2014): un'eclatante protesta contro gli interventi di sfruttamento commerciale e immobiliare che avrebbero snaturato il contesto per il quale i disegni erano stati pensati e realizzati. A Bologna l'atto iconoclasta nasce come risposta allo strappo dai muri di alcune opere per salvarle dal degrado ed esporle all'interno della mostra Street Art. Banksy & Co (Ciancabilla and Omodeo, 2016). Questo tentativo di musealizzare i murali, operato senza richiedere il consenso esplicito dell'artista, è interpretato però come un'appropriazione di opere d'arte libere per fini privati. «A Bologna non c'è più blu e non ci sarà più finché i magnati magniranno. Per ringraziamenti o lamentele sapete a chi rivolgervi». Con questa affermazione pubblicata sul suo sito, l'artista rinvia, per una spiegazione più ampia e articolata, ma non meno polemica, a un testo pubblicato sul sito web del collettivo Wu Ming (2016).

Senza entrare nello specifico delle violente polemiche che questo scontro ha generato, la vicenda bolognese avvia due importanti riflessioni. La prima riguarda la contraddizione tra effimero e duraturo, presente all'interno di una pratica artistica che nasce per essere transitoria e non autorizzata, quasi fosse più una performance urbana che un'opera pittorica, per poi divenire, suo malgrado, stabile. Questa successiva musealizzazione dei disegni murali non sempre trova consenso tra gli artisti della street art, come nel caso di Blu, per i quali le opere devono essere osservate in loco e apprezzate nel loro essere transeunti. La seconda riflessione concerne la non trascurabile

importanza che la street art ha via via assunto sul piano dell'immagine della città. La street art, nelle sue forme autorizzate e illegali, è oramai parte integrante dell'attuale spazio urbano e, come tale, contribuisce alla costruzione dell'identità locale e alla promozione della città in un circuito artistico internazionale con importanti ricadute in termini di turismo culturale e di ricettività. Questo si traduce nella necessità di essere studiata e valorizzata al pari delle altre componenti che contribuiscono a dar forma all'immagine della città contemporanea.

Lo scopo di questo contributo è quello di ipotizzare un processo di documentazione e rappresentazione che, considerata la complessità di rimandi interni ed esterni all'opera murale, comprenda una varietà di strumenti, metodi e tecniche di restituzione necessariamente integrate. Inoltre, oltre all'aspetto fisico, si dovrebbe considerare anche la dimensione temporale di queste opere documentando le variazioni che il disegno e il suo apparato murario subiscono nel tempo per poter cogliere il modo in cui il pubblico ha reagito all'opera. Cancellazioni, demolizioni, deturpazioni o protezioni: tutte azioni che descrivono il rapporto vivo e mutevole di un'opera con il suo pubblico.

Effimero e street art – In generale, la street art, è un fenomeno artistico poliedrico, polimaterico, provocatorio, non autorizzato ed effimero. I muri, le recinzioni e ogni superficie architettonica raggiungibile all'interno dello spazio urbano rappresentano una possibile superficie adatta ad accogliere il messaggio grafico e testuale, come nel caso del writing. Gli artisti si appropriano, in modo più o meno legale e autorizzato, dello spazio pubblico per trasmettere i loro messaggi e le strade diventano il loro spazio espositivo. In questo modo, comunicano direttamente con un pubblico ampio e diversificato, libero dalle restrizioni e dai percorsi intermediati imposti dal mondo dell'arte formale e dalle diverse forme di controllo politico, culturale o sociale. Tra le diverse sue qualità, l'essere effimero è senz'altro un attributo fondamentale. Le ragioni di questa dimensione transitoria sono molteplici. Può essere legata ai danni causati da passanti o da altri artisti antagonisti, dallo scorrere del tempo e dall'erosione provocata dagli eventi atmosferici. Inoltre, le opere spesso contengono messaggi sovversivi e provocatori, spingendo i proprietari dell'edificio o le autorità locali a coprire le pareti a intervalli regolari. Così le pareti

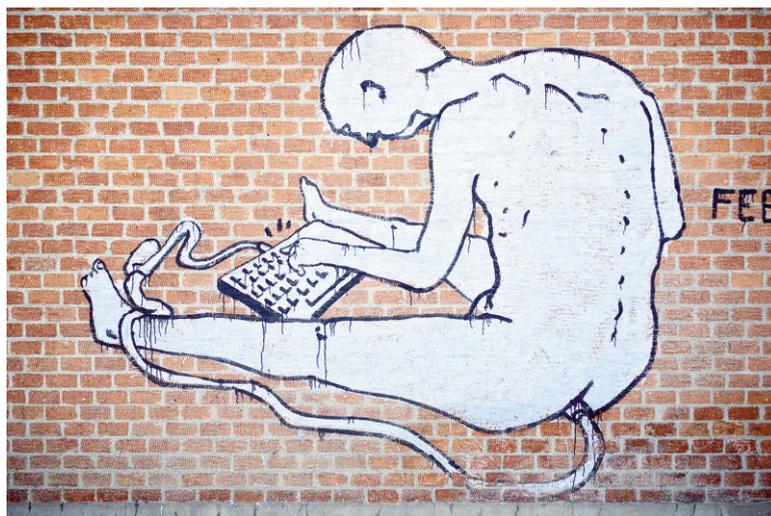


Fig. 1-4 - From the top: Blu, mural in via degli Ortolani, Bologna, 2007; Blu, detail of the previous work; Blu in collaboration with SAN, mural in via Gondusio, Bologna, 2008; Blu, mural in via della Liberazione, Bologna: this is one of the murals that were torn from the walls and exhibited in 2016 (credits: G. Marino).

con murales, disegni e testi di ogni genere fungono da palinsesti, presentano strati sovrapposti di scritte e immagini che emergono a volte attraverso il successivo strato di copertura e, quindi, non sono mai completamente cancellati ma si sedimentano come strati geologici o layer compositivi.

L'effimero nell'arte di strada è sempre stato considerato come parte del DNA riconoscibile all'interno dell'identità del fenomeno artistico. Rafael Schacter (2008) sottolinea come siano molti gli artisti intervistati a Londra che considerano la distruzione delle loro opere come una condizione essenziale all'interno del processo artistico. La scelta del momento e del luogo in cui realizzare l'opera, così come la sua stessa fruizione, costituiscono un atto di libertà imprescindibile che si pone spesso al di fuori dei contesti ufficiali/legali. In questo senso, nell'ottica di una dualità legale/illegale, provocazione/reazione, l'atto di cancellare un murale da parte dell'autorità diventa una forma di riconoscimento ufficiale di un atto artistico provocatorio.

Ron English, una delle figure storiche del movimento della street art, è molto esplicito quando afferma: «Non credo che la Street Art sia destinata a essere permanente. Se il proprietario dell'edificio lo desidera, se qualcuno ci dipinge sopra qualcosa di nuovo, va tutto bene perché ha raggiunto il suo scopo. La Street Art è un'esperienza, e poi,

successivamente, una foto, un momento del tipo tu-non-sei-qui. Questi momenti hanno lo scopo di marcare e osservare il tempo. E il tempo cambia. [...] Ho dipinto più di mille cartelloni pubblicitari (ora distrutti) per non parlare di centinaia di muri, di cui ne esistono ancora una mezza dozzina. Quindi, non ho alcuna illusione di creare qualcosa di permanente per le strade. Personalmente mi diverto a vedere cambiare le pareti. È la rappresentazione di una comunità vibrante e un invito aperto a tornare a visitare spesso quella comunità. Inoltre, accettare che qualcuno dipinga sulla tua opera alleggerisce le pressioni sulle comunità e sui proprietari di edifici che hanno così generosamente aperto il loro cuore all'arte. Certo, fa male vedere il proprio duro lavoro imbiancato, ma continua ad esistere ancora nei cuori e nei feed di Instagram della comunità e dei turisti che per un breve periodo hanno avuto quel murale come sfondo delle loro vite» (English, 2014).

Le parole di English ci ricordano l'importanza della fotografia come strumento di documentazione di pratiche artistiche che fanno dell'attimo e della performance un elemento costitutivo essenziale. Gli stessi writer, e fotografi professionisti come Martha Cooper e Henry Chalfant (2006), hanno fin dagli inizi del movimento, cercato di documentare le opere più interessanti prima che venissero cancellate, dando di fatto una seconda

vita ai disegni attraverso la loro riproduzione fotografica e rendendo possibile, così, il loro inserimento in un circuito pubblicitario più esteso. Grazie a queste prime pubblicazioni autoprodotte (fanzine, video e libri) si è passati poi a internet: la diffusione è divenuta globale. Tutte queste risorse hanno contribuito a conservare e a far arrivare alle nuove generazioni questo ricco corpus di informazioni visuali. Di conseguenza, internet (nel suo senso più ampio comprendente siti web, blog, piattaforme social) è divenuto il medium di conservazione della storia della street art (Fig. 7) e il modo migliore per artisti e per il pubblico di condividere e apprezzare i lavori realizzati nello spazio pubblico della città. Come ha affermato Stephen Powers (2014) a proposito della demolizione di alcuni dei suoi celebri murales a Baltimora «Vedeteli INSIEME adesso o vedeteli PER SEMPRE online». Queste parole pongono in evidenza due contraddizioni. La prima è che opere nate per essere effimere, una volta fotografate, acquistano una vita virtualmente eterna; la seconda è che lavori strettamente legati a uno spazio urbano specifico e a una fruizione in situ priva di quelle barriere presenti nelle esposizioni museali sono ridotti unicamente alla loro dimensione visuale.

La street art come Bene culturale – La pregiudici-

ziale connotazione negativa che inizialmente caratterizzava la street art presso la maggioranza dell'opinione pubblica e le istituzioni, legata soprattutto all'idea di atto vandalico e di illegalità, ha fatto sì che questa pratica artistica non abbia facilmente trovato posto all'interno del più ampio panorama storico dei Beni culturali. La situazione odierna sembra maturata, acquisendo una migliore e meditata accoglienza soprattutto per due ragioni: la riflessione critica e gli studi multidisciplinari hanno aggiornato il proprio sistema di categorie tassonomiche/valoriali e raggiunto una maturità tale da comprendere e storicizzare un fenomeno artistico che, seppur giovane, ha modificato in breve tempo il volto delle metropoli in tutto il mondo; l'idea stessa di street art si è evoluta, differenziandosi sempre più dal writing (Blanché, 2015) e ha ottenuto popolarità, spazi e riconoscibilità grazie a una serie di fattori concomitanti quali alcune mostre di successo (Riva, 2007; Lewisohn, 2008; Marziani and Tinelli, 2011; Deitch, 2011), il sempre maggiore numero di festival d'arte urbana (Caffio, 2012), i cataloghi, le monografie tematiche (Omodeo, 2014) e, soprattutto, la diffusione globale tramite il sistema massmediatico, internet e le diverse piattaforme di condivisione social.

Da pratica artistica 'illegale', la street art ha assunto il significato più ampio di arte pubblica, smussando alcuni dei suoi connotati eversivi e innescando processi di rigenerazione architettonica e urbana. La street art e i Beni culturali hanno trovato un punto d'incontro al termine di un percorso di avvicinamento reciproco: se la street art si è trasformata da produttrice di provocazioni a catalizzatrice di processi di trasformazione, gli studi sui Beni culturali, a loro volta, hanno innescato un processo di attualizzazione cercando connessioni all'interno del percorso storico dell'arte fino ad allargare il proprio raggio d'interesse (al paesaggio, ai rituali, al folklore, alle tradizioni), e a tutto quello che oggi è ben rappresentato dal concetto di 'intangibile cultural heritage' così come definito nella Convenzione dell'Unesco (2003). Grazie a questo ampliamento semantico, la street art può uscire dallo spazio angusto del gesto individuale e diventare, quindi, parte di un processo che mira a evidenziare obiettivi e priorità di una collettività. Fra i tanti esempi di questa evoluzione si evidenzia la rappresentazione delle idee e dei principi, ma an-

che delle utopie, attraverso cui una comunità (un collettivo, un comitato di quartiere, una stessa istituzione) decide di raccontarsi e di manifestare visivamente la propria esistenza con il disegno.

Disegno e street art: possibili spazi di relazione – La scienza e l'arte del disegno interagiscono in più modi col fenomeno della street art contemporanea. 'Disegnare sulla Città', disegnare l'immagine della città, significa, infatti, mettere in campo delle indiscusse capacità rappresentative che, nel caso della street art, lavorano alla creazione di immagini sulla base di un rapporto spesso istintivo e non strutturato. Ma, proprio per quell'interesse del fenomeno dei Beni culturali, questo atto istintivo dev'essere approfondito dalla critica di settore sotto tutti gli aspetti disciplinari del disegno. Saltando qualche passaggio, si pensa, ad esempio, ai seguenti temi: la scelta dei metodi di rappresentazione nella messa in scena dell'immagine (i fondamentali modelli proiettivi della geometria descrittiva); le tecniche di trasposizione come la gestione del passaggio dal bozzetto su carta al disegno di grandi dimensioni sulle pareti delle architetture (De Luca, 1999); la consapevolezza di una storia visiva del fenomeno che si estende dal quadraturismo (Bertocci, 2016) ai murales di tradizione popolare fino alla Pop Art e così via; l'attivazione di consapevoli processi di rilevamento, osservazione e analisi, ma anche, conservazione e restauro del fenomeno.

Facciamo ora qualche approfondimento. I murales possono essere indagati dal punto di vista delle proprie categorie estetiche e artistiche, ma anche dal punto di vista dei metodi di rappresentazione e delle tecniche utilizzate. I principi fondamentali dell'operazione di proiezione e sezione che regolano i metodi della geometria descrittiva, acquistano una fondamentale rilevanza nello studio degli aspetti figurativi e simbolici intrinseci alle opere della street art. Le immagini realizzate sui muri, infatti, si inverano in un disegno solo se concepite, regolate e dispiegate usando in modo consapevole e sapiente i metodi e gli strumenti della rappresentazione. Un altro aspetto, relativo al rapporto che lega la street art e il disegno d'architettura è costituito proprio da una particolare forma di rappresentazione che percorre tutta la storia del disegno e arriva fino ai giorni d'oggi: la

prospettiva in anamorfosi (Baltrušaitis, 1990).

L'illusione architettonica, il trompe l'oeil e gli inganni prospettici sono stati usati fin dall'antichità al fine di trasformare l'immagine di un determinato spazio in modo illusorio o ottico. Gli esempi sono numerosi, pensiamo, per esempio, al finto abside di Santa Maria in San Satiro del Bramante (1483), alla galleria di Palazzo Spada a Roma di Francesco Borromini (1540), alle strutture scenografiche nel Teatro Olimpico di Palladio a Vicenza disegnate da Vincenzo Scamozzi (1584) e alla finta cupola di Andrea Pozzo per Sant'Ignazio a Roma. È nel corso del Seicento che tale fenomeno acquista il suo apice grazie soprattutto all'opera di Jean François Nicéron, autore del celebre *La Perspective Curieuse, ou Magie Artificielle...* (stampato a Parigi nel 1638) e del postumo *Thaumaturgus Opticus* (Parigi 1646). A Nicéron, si devono anche importanti dipinti in anamorfosi di cui, purtroppo, resta unicamente l'affresco parzialmente visibile di San Giovanni Evangelista che scrive l'Apocalisse nell'Isola di Pathmos presso il Convento della SS. Trinità dei Monti a Roma (De Rosa, 2013). Nel corso del tempo la rappresentazione anamorfica è stata continuamente sperimentata, pensiamo alle sofisticate installazioni di artisti quali Felice Varini (Figg. 8, 9) e Georges Rousse (Caffio, 2017; Fig. 10), ma trova spazio anche nei lavori più popolari di artisti che lavorano sui marciapiedi delle strade. Ci riferiamo alla cosiddetta *Pavement Art* (Kirk-Purcell, 2011) di cui gli esponenti più famosi sono Julian Beaver (Fig. 11), François Abelanet, Edgar Mueller (Fig. 12), Eduardo Relero (Fig. 13) e Kurt Wenner.

Tralasciando l'approfondimento di quegli esempi che usano in maniera esplicita le tecniche anamorfiche nei murales, si vuole qui sottolineare come nella street art l'ampliamento delle possibilità nell'esplorazione dell'architettura e della città vada ben oltre il semplice inganno ottico. L'artificio anamorfico non ha solo un valore estetico/formale ma altera la percezione dello spazio fisico attraverso le variabili di tempo e movimento del passante/flâneur. Le anamorfosi contemporanee, pertanto, non mirano a ingannare l'occhio ma a spingerlo ad andare oltre le aspettative consolidate all'interno dello spazio urbano. Sono disegni che nascono da uno studio empirico operato da artisti i quali hanno sviluppato una grande sensibi-



Figg. 5, 6 - Left: Blu, one of the murals on the building of the XM-24 Community Center in Bologna, later erased by the artist himself. Right: Blu, detail of the previous work (credits: G. Marino).

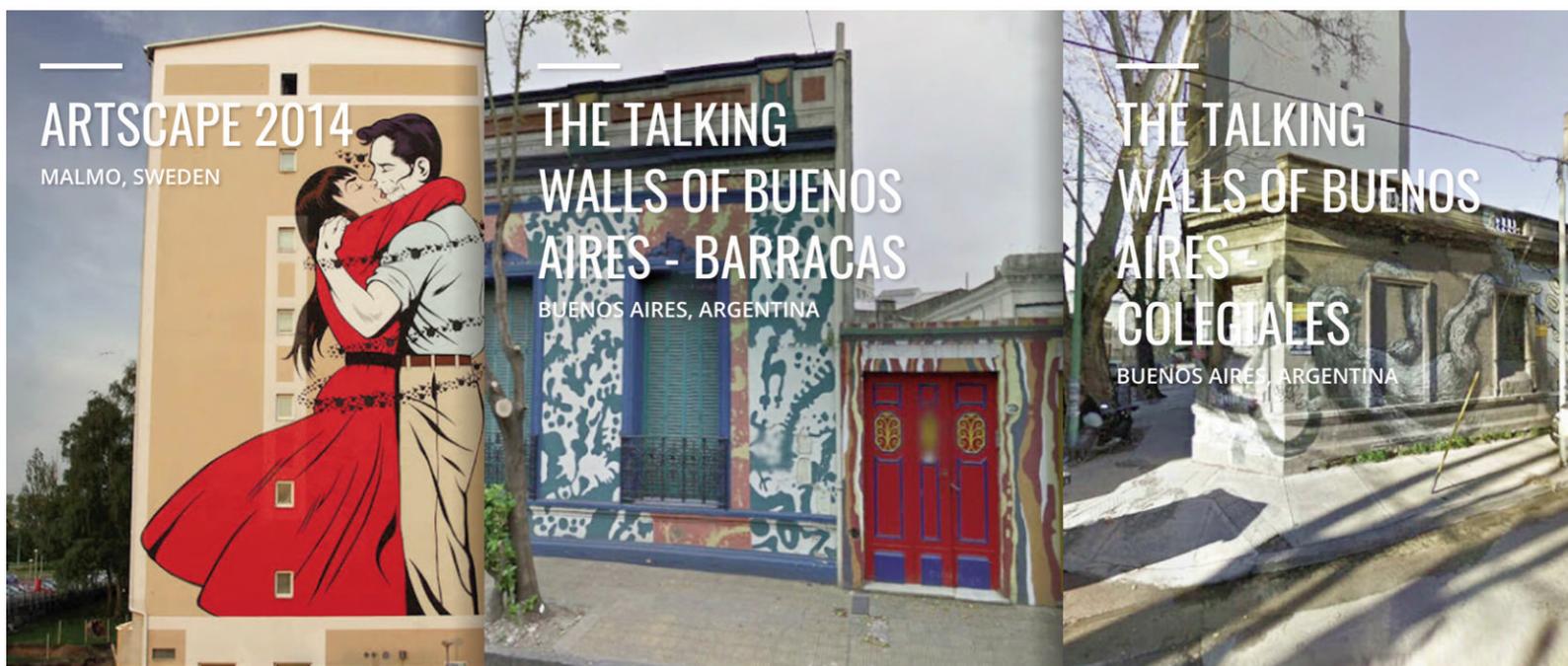


Fig. 7 - The Street Art with Google website is promoted within the Google Art Project; the website is proposed as a sort of digital museum in progress where virtual tours of the most important street art works in the world are possible (available at: <https://streetart.withgoogle.com/it>).

lità per i possibili rapporti percettivi che si innescano tra immagine e spazio, tra forme bidimensionali e costrutti tridimensionali, tra senso visivo e senso aptico.

Rilevare e documentare il disegno della street art – Nella ricerca di una metodologia di documentazione che rispetti i valori del processo oltre che dell'opera stessa, è necessaria un'osservazione in situ attraverso cui cercare di arrivare a capire le ragioni che hanno determinato la scelta di un luogo specifico della città e il modo in cui l'azione artistica si pone rispetto all'ambiente storico, sociale e politico che ne ha condizionato in qualche modo la creazione. Si tratta di informazioni multiformi difficilmente comunicabili attraverso semplici fotografie ma che richiedono un insieme più vasto di competenze, in cui l'apporto del rilevamento architettonico-urbano, con le sue metodologie e i suoi strumenti, può risultare fondamentale. Considerata la complessità di rimandi interni ed esterni all'opera murale, è possibile ipotizzare un processo di documentazione e rappresentazione che comprenda una varietà di strumenti, metodi e tecniche di restituzione necessariamente integrate.

Per quanto riguarda la fase materiale di documentazione, gli strumenti possono essere: macchine fotografiche; videocamere, utili soprattutto quando si ha la possibilità di documentare le fasi di realizzazione di un'opera; tutti gli strumenti di rilevamento diretto e indiretto. Poiché il murale vive nello spazio specifico della città, sarebbe importante documentare anche i rapporti proporzionali, spaziali e dimensionali con le architetture che lo circondano. In fase di documentazione, sarebbe interessante, oltre a fotografare il murale, anche rilevare i volumi salienti delle architetture, ipotizzando anche l'uso di scanner laser e di siste-

mi di foto-modellazione in grado di fissare, su una nuvola di punti, le caratteristiche spaziali e cromatiche di ogni punto rilevato.

Per quanto riguarda, invece, la restituzione e i metodi di rappresentazione, possiamo adottare tutte quelle analisi grafiche in grado di illustrare con precisione le caratteristiche spaziali e metriche dell'opera (Fig. 14). Pensiamo, ad esempio, a mappe (utili, per esempio le mappe online che permettono di geo-localizzare con pochi passaggi le fotografie e le riprese), planimetrie, ortofoto, proiezioni ortogonali e assonometriche, oppure a modelli tridimensionali digitali, possibilmente da esplorare in modalità interattiva, ricavati da dati metrici o tramite foto-modellazione, fino ad arrivare a rappresentazioni ricavate attraverso proiezioni cilindriche o sferiche, come nel caso dei panorami digitali visualizzabili anche tramite visori VR.

Dato il carattere effimero proprio delle opere di street art, inoltre, appare fondamentale sottolineare come, oltre all'aspetto fisico, sarebbe fondamentale considerare anche quello temporale, documentando le variazioni che l'opera subisce nel tempo. Siamo abituati a considerare l'opera d'arte come immutabile e perfetta, da conservare e preservare contro le incurie del tempo, degli agenti atmosferici e delle azioni degli uomini. Questa musealizzazione, o se vogliamo tesaurizzazione del capitale investito nell'opera, non sempre trova consenso tra gli artisti della street, per i quali i disegni murali devono essere osservati e apprezzati nel loro essere transeunti. Per apprezzare le variazioni dell'opera sarebbe necessario documentare fotograficamente l'opera e il suo contesto architettonico a distanza di tempo, per poter cogliere soprattutto il modo in cui il suo pubblico ha reagito all'opera, ora cancellandolo e demolendo il muro, ora nascondendolo o preservandolo:

tutte azioni che descrivono il rapporto vivo e mutevole di un'opera con il suo pubblico (Fig. 15).

Conclusioni – La street art è un fenomeno interdisciplinare che mette in relazione varie creatività e professionalità, ognuna delle quali portatrice di particolari esperienze: gli artisti, i proprietari intellettuali delle opere (sia che si tratti di operazioni legali o illegali), che possono esprimersi a favore o contro la conservazione del loro lavoro effimero; il pubblico, costituito dai cittadini, osservatori, simpatizzanti di un particolare artista o di genere artistico, ma anche le associazioni e i comitati autogestiti; la critica, gli esperti, i curatori; le istituzioni pubbliche, gli organismi che possono decidere della conservazione o cancellazione di quanto realizzato (Soprintendenze, Assessorati, etc.); i proprietari degli immobili su cui sono stati realizzati i murales; i rilevatori e i restauratori che, secondo le proprie competenze, visioni e finalità, possono innescare un processo di conservazione e valorizzazione.

È proprio in questa assunzione di responsabilità che possiamo individuare la strada di un processo di conoscenza, valorizzazione e salvaguardia. Il tema del rapporto tra disegno e street art emerge con tutta la sua complessità e, soprattutto alla luce della risemantizzazione che il fenomeno assume all'interno del più ampio contesto dei Beni culturali, pone alla nostra comunità scientifica spunti e riflessioni che riguardano la sfera del disegno contemporaneo. Appare chiaro che qualsiasi opera di conservazione o valorizzazione dovrebbe sempre essere preceduta da una campagna esaustiva e scientifica di rilievo e documentazione. Le opere di street art dovrebbero essere documentate non solo in relazione al loro valore estetico e pittorico ma anche rispetto al contesto architettonico

in cui si inseriscono. Ecco perché alla documentazione fotografica di rilievo dovrebbe essere sempre associata una restituzione grafica architettonica che comprenda la localizzazione urbana e la riproduzione del contesto urbano che ospita l'opera. Sembra questo uno dei modi con cui si possono salvaguardare quegli aspetti intangibili e relazionali che l'opera di street art mette in campo una volta realizzata.

ENGLISH

The debate on the relationship between street art and contemporary culture is still alive and offers newer and newer spaces for discussion. Starting from the specific discipline of drawing, this paper deals with the need to set up a documentation path (survey) of an artistic-urban practice that is intrinsically ephemeral and then, often, becomes durable, thus entering the broader system of cultural heritage. The starting point for these reflections is the night between the 11th and 12th of March 2016, when the famous street-artist Blu covered, with gray paint layers, the drawings he had previously made on the walls of Bologna (Figg. 1-6). The artist is certainly not new to this kind of iconoclastic actions, since, although accustomed to seeing his murals covered and censored, in 2014 he had, by his own hand, erased two murals in Berlin (Caro, 2014): blatant protests against a commercial and real estate exploitation that would have distorted the context for which the murals had been designed and realized. In Bologna, the iconoclastic act was born as a response to the tearing from the walls of some artworks in order to save them from degradation and display them later at the exhibition Street Art. Bansky & Co (Ciancabilla and Omodeo, 2016).

This attempt to musealize murals, made without requiring the explicit artist's consent, is interpreted however as an appropriation of free heritage for private purposes. «In Bologna there is no more blu and there will be no more as long as the magnates eat. For thanks or complaints you know who to turn to». With this statement published on his website, the artist refers, for a wider and more extensive explanation, to a text published on the Wu Ming collective's website (Wu Ming, 2016). Without going into the specifics of the violent polemics that this clash has generated, the

Bolognese affair triggers two important reflections. The first one concerns the ephemeral/enduring contradiction, present within an artistic practice that starts to be transitory and unauthorized – almost as if it were more an urban performance than a pictorial work – to become later stable, reluctantly. This subsequent musealization of wall drawings does not always find consensus among street art artists, as in the case of Blu, because the works should be observed on site and appreciated in their being transient. The second reflection concerns the significant importance that street art has gradually taken on the image of the city. Street art, in its both authorized and unauthorized forms, is now an integral part of the current urban space and, as such, contributes to the construction of the local identity and the promotion of the city in an international artistic circuit with important consequences in terms of cultural tourism and receptivity. This situation translates into the need to study and enhance street art like other generally recognized components that contribute to shaping the image of the contemporary city.

The purpose of this contribution is to hypothesize a process of documentation and representation that, considering the complexity of internal and external references to the mural, includes a variety of instruments, methods and integrated restitution techniques. Moreover, in addition to physical aspect of these works we should also consider their temporal dimension, documenting the variations that the drawing and its wall structure undergo over time, in order to observe the way the public has been reacting to the work. Cancellations, demolitions, disfigurements or protections: all these actions describe the living and changeable relationship of an artwork with its audience.

Ephemeral and street art – In general, street art is a multifaceted, polymathic, provocative, unauthorized and ephemeral artistic phenomenon. The walls, fences and every architectural surface, which can be reached within the urban space, represent a possible surface suitable to accommodate the graphic and textual message, as in the case of writing. Artists take over the public space, in a more or less legal and authorized way, to transmit their messages and, so, streets become their exhibition space. In this way, they communicate direct-

ly with a wide and diversified audience, free from the restrictions and intermediate paths imposed by the formal art world and by the different forms of political, cultural or social control. Among its various qualities, being ephemeral is certainly a fundamental attribute. The reasons for this transitory dimension are multiple. They can be linked to the damage caused by passers-by or by other antagonistic artists, by the passing of time and by the erosion caused by the weather. In addition, works often contain subversive and provocative messages, prompting building owners or local authorities to cover the walls at regular intervals. So the walls, covered with murals, drawings and all kind of texts, act as palimpsests. They have overlapping layers of writings and images that emerge sometimes through the next covering layer and, therefore, are never completely erased but settle as geological surveys or compositional layers.

The ephemeral in street art has always been considered as part of the recognizable DNA within the identity of the artistic phenomenon. Rafael Schacter (2008) points out that there are many artists interviewed in London who consider the destruction of their works as an essential condition within the artistic process. The choice of the moment and of the place in which to realize the work, as well as its own fruition, constitute an act of indispensable freedom that often arises outside the official / legal contexts. In this sense, from the point of view of a duality that can be both legal / illegal and provocation / reaction, the act of erasing a mural by the authority becomes a form of official recognition of a provocative artistic statement.

Ron English, one of the historical figures of the street art movement, is very explicit when he states: «I don't believe Street Art is meant to be permanent. If the owner of the building wants it down, if someone paints over it to paint something new, it's all fine because it's fulfilled its purpose. Street Art is an experience, and then it's a photo, a You Are Not Here moment. These moments are meant to mark time, and to remark on times. And times change. [...] I have painted over a thousand billboards (now destroyed) not to mention hundreds of walls, of which maybe a half dozen still exist. So I have no real illusions of creating something permanent for the streets. In fact I personally enjoy seeing the walls change out. It makes for a



Fig. 8, 9 - Left: Felice Varini, Six arcs en scène, Asnières-sur-Seine, France; image from the correct point of view (credit: S. Faric, 2012). Right: Felice Varini, Six arcs en scène, Asnières-sur-Seine, Francia; the same work taken from an incorrect point of view (credit: Groume, 2012).

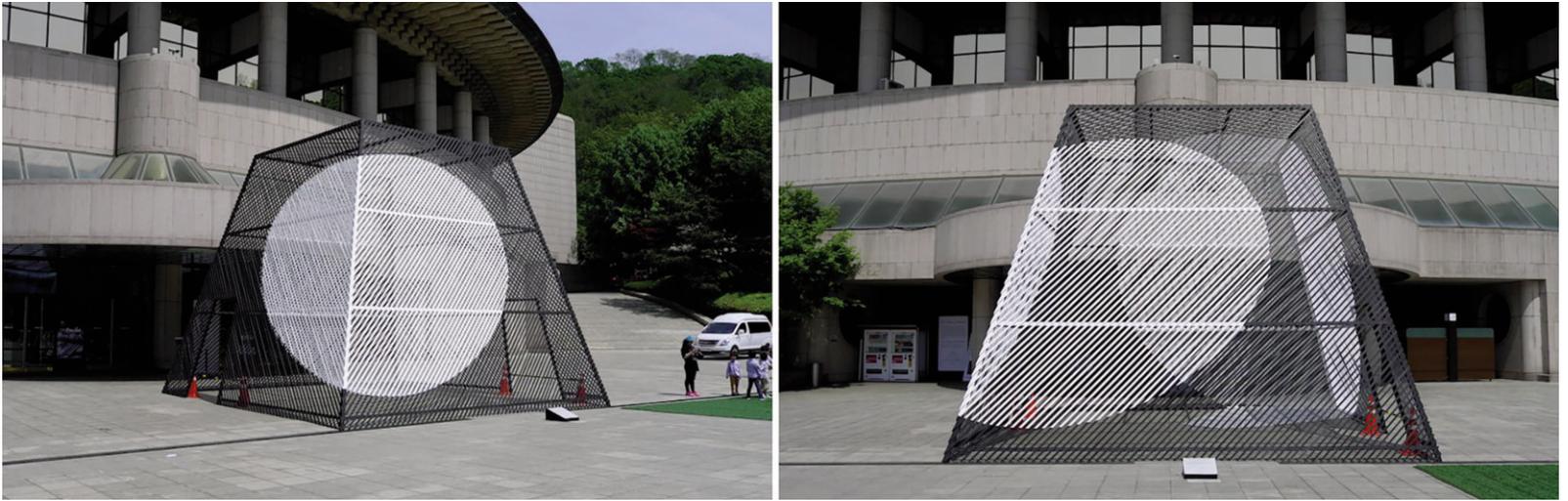


Fig. 10 - Georges Rousse, Seoul Art Center, Seoul, 2013 (credit: Miyoneza, 2013).

vibrant community and an open invitation to revisit that community often. Also, a willingness to have your work painted over eases the pressure on the communities and building owners that have so generously opened their hearts up to art. Of course it hurts to see your hard work whitewashed, but it does still exist in the hearts and Instagram feeds of the community and tourists who briefly had it as a background for their lives» (English, 2014).

Ron English's words remind us of the importance of photography as a tool for documenting artistic practices that make the moment and performance an essential element. Since the beginning of the movement, writers, and professional photographers like Martha Cooper and Henry Chalfant (2006), have been trying to document the most interesting works before they were canceled, giving a second life to the drawings through their photographic reproduction and thus making their inclusion in a more extensive circuit. From these first self-produced publications (fanzines, videos and books), we then moved on to the internet: and diffusion became global. All these resources have contributed to preserving and bringing to the new generations this rich body of visual information. As a result, the Internet (in its broadest sense including websites, blogs, social platforms) has become the medium of conservation of street art history (Fig. 7) and the best way for artists and their public to share and appreciate works carried out in the city public space. As Stephen Powers (2014) said about the demolition of some of his famous murals in Baltimore: «So see them TOGETHER now or see them FOREVER online». Those words highlight two contradictions. The first is that works created to be ephemeral, once photographed, acquire a virtually eternal life; the second is that works strictly linked to a specific urban space and thought to be experienced in situ without those barriers present in museum exhibitions are reduced solely to their visual dimension.

Street art as a cultural heritage – The prejudicial negative connotation that initially characterized street art with the majority of public opinion and institutions, linked above all to the idea of vandalism and illegality, is a sign that this artistic practice has struggled to find a place within the broader historical panorama of cultural heritage. Today's

situation seems to have matured, acquiring a better and more thoughtful reception, especially for two reasons: critical reflection and multidisciplinary studies have updated their system of taxonomic/value categories and have reached a stage of maturity that allows us to understand and historicize an artistic phenomenon that, even though young, has changed the face of metropolis all over the world in a short time; moreover, the very idea of street art has evolved, differentiating itself more and more from the writing (Blanché, 2015) and has gained popularity, space and recognisability thanks to a series of concomitant factors such as some successful exhibitions (Riva, 2007; Lewisohn, 2008; Marziani and Tinelli, 2011; Deitch, 2011); the increasing number of urban art festivals (Caffio, 2012); catalogs, thematic monographs (Omodeo, 2014) and more significantly, its global diffusion through the mass media system, the Internet and the various social sharing platforms.

From being an 'illegal' artistic practice, street art has taken on the broader meaning of public art, thus blurring some of its subversive connotations and activating processes of architectural and urban regeneration. Street art and cultural heritage have found a meeting point at the end of a mutual approach: if street art has turned from a provocative producer of provocative actions to a catalyst for transformation processes, studies on cultural heritage, in turn, have triggered a process of actualization by looking for connections within the historical path of art so as to widen their scope (to the landscape, to rituals, to folklore, to traditions), and encompass all that is well represented today by the concept of intangible cultural heritage as defined in the UNESCO Convention (2003). Thanks to this semantic expansion, street art can emerge from the narrow space of the individual gesture and becomes, therefore, part of a process that aims to emphasize the objectives and priorities of a community. Among the many examples of this evolution there is the representation of ideas and principles, but also of utopias, through which a community (a collective, a neighborhood committee, a single institution) decides to tell and visually express its existence through drawing.

Drawing and street art: possible spaces for relationships – The science and the art of drawing

interact in different ways with the phenomenon of contemporary street art. Drawing on the City – to draw the image of the city – means, in fact, to put in place the undisputed representative abilities that, in the case of street art, work on the creation of images based on an often instinctive and unstructured relationship. But, precisely for that interest in the phenomenon of cultural heritage, this instinctive act must be studied more in depth by the sector's criticism under all the disciplinary aspects of drawing. Skipping a few steps, one thinks, for example, about the following themes: the choice of methods of representation in the staging of the image (the fundamental projective models of descriptive geometry); the techniques of transposition as the management of the passage from the sketch on paper to the large drawing on the walls of architectural walls (De Luca, 1999); the awareness of a visual history of the phenomenon that extends from quadraturism (Bertocci, 2016) to popular tradition murales up to Pop Art and so on; the activation of aware processes of surveying, observation and analysis, but also, conservation and restoration.

Let's now go deeper into the matter. Murals can be investigated from the point of view of their aesthetic and artistic categories, but also from the point of view of the methods of representation and the techniques used. The fundamental principles of the operation of projection and section that regulate the methods of descriptive geometry acquire a fundamental importance in the study of the figurative and symbolic aspects intrinsic to the works of street art. The images created on the walls, in fact, are converted into a drawing only if conceived, regulated and deployed using the methods and tools of representation in a conscious and wise way. Another aspect, related to the relationship between street art and architectural drawing, is constituted by a particular form of representation that runs through the history of drawing and reaches the present day: the perspective in anamorphosis (Baltrušaitis, 1990).

The architectural illusion, the *trompe l'oeil* and the perspective deceptions have been used since ancient times in order to transform the image of a certain space in an illusory or optical way. The examples are numerous: the fake apse of Santa Maria in San Satiro by Bramante (1483),

the Palazzo Spada gallery in Rome by Francesco Borromini (1540), the scenographic structures in the Palladio Olympic Theater in Vicenza designed by Vincenzo Scamozzi (1584) and the fake dome by Andrea Pozzo for Sant'Ignazio in Rome. It is during the seventeenth century that this phenomenon acquires its peak thanks primarily to Jean François Nicéron, author of the famous *La Perspective Curieuse, ou Magie Artificielle ...* (printed in Paris in 1638) and of the posthumous *Thaumaturgus Opticus* (Paris 1646). Nicéron, realized also a few important paintings in anamorphosis but, unfortunately, only the fresco named *St. John the Evangelist who writes the Apocalypse on the Island of Pathmos* is partially visible at the Convent of SS. Trinità dei Monti in Rome (De Rosa, 2013). Over time the anamorphic representation has been continuously developed as in the sophisticated installations of artists such as Felice Varini (Fig. 8, 9) and Georges Rousse (Caffio, 2017; Fig. 10), but can also be found in the most popular works by artists working on the sidewalks of streets. I am referring to the so-called *Pavement Art* (Kirk-Purcell, 2011) of which the most famous exponents are Julian Beever (Fig. 11), François Abelanet, Edgar Mueller (Fig. 12), Eduardo Relero (Fig. 13) and Kurt Wenner.

Leaving aside the study of those examples that explicitly use the anamorphic techniques in murals, I would like to emphasize here how in street art the expansion of the possibilities in the exploration of architecture and the city goes well beyond simple optical deception. The anamorphic artifice has not only an aesthetic/formal value but alters the perception of physical space through the variables of time and movement of the passer-by/flâneur. Contemporary anamorphoses, therefore, do not aim to deceive the eye but to push it to go beyond the consolidated expectations within the urban space. They are drawings that arise from an empirical study made by artists who have developed a great sensitivity for the possible perceptive

relationships that occur between image and space, between two-dimensional forms and three-dimensional constructs, between visual and haptic sense.

Surveying and documenting street art drawing – In the search for a methodology of documentation that respects the values of the process as well as the work itself, an in situ observation is necessary through which trying to understand the reasons that led to the choice of a specific place in the city and the way in which artistic action arises with respect to the historical, social and political environment which has somehow conditioned its creation. This multiform information can be hardly transmitted through simple photographs and, thus, requires a broader set of skills, among which the contribution of architectural-urban surveying can be fundamental thanks its methodologies and tools. Given the complexity of internal and external references to the mural, it is possible to hypothesize a documentation and representation process that includes a variety of instruments, methods and techniques of restitution that are necessarily integrated.

Regarding the material phase of documentation, the tools can be: cameras; video cameras, especially useful when it is possible to document the realization phases; all the direct and indirect surveying tools. Since a mural lives in the specific space of the city, it would be important also to document the proportional, spatial and dimensional relationships with the architectures that surround it. In the documentation phase, it would be interesting, in addition to photographing the mural, also to surveying the salient volumes of architectures, also hypothesizing the use of laser scanners and photo-modeling systems able to fix on a cloud of points the spatial and chromatic characteristics of every detected point.

On the other hand, considering restitution and representation methods, we can adopt all those graphic analyses capable of accurately illustrat-

ing the spatial and metric characteristics of the work (Fig. 14). Among them are: maps (for example, the online maps that allow us to geolocate with a few steps photographs and video recording are very useful), floor plans, orthophotos, orthogonal and axonometric projections; three-dimensional digital models, possibly to be explored in interactive mode, obtained from metric data or through photo-modeling; representations obtained through cylindrical or spherical projections, as in the case of digital panoramas that can also be viewed using VR devices.

It is important to underline how, in addition to the physical aspect of street artwork, we should consider its temporal aspect by documenting the variations that the work undergoes over time. We are used to considering the work of art as immutable and perfect, to be protected and preserved against the neglect of time, atmospheric agents and the actions of men. This musealization, or if we want the hoarding of the capital invested in the work, does not always find consensus among street artists for whom the drawings on the wall must be observed and appreciated in their being transient. To appreciate the variations of the work it would be necessary to photographically document the work and its architectural context after some time, in order to capture above all the way in which its audience reacted to the work, now deleting it and demolishing the wall, now hiding it or preserving it: all actions that describe the living and changeable relationship of an artwork with its audience (Fig. 15).

Conclusions – Street art is an interdisciplinary phenomenon that connects various creativities and professionals, each of which has their own experience: the artists, the intellectual owners of the works (whether they are legal or illegal), who can express themselves in favor or against the preservation of their ephemeral work; the public, made up of citizens, observers, sympathizers of a particular



Fig. 11, 12 - Left: Julian Beever doing one of his drawings on the sidewalk (credit: MichaelDeM, 2009). Right: Edgar Mueller, mural realized in London at the West India Quay's Festival (credit: Stu Mayhew, 2009).



Fig. 13 - Top: Drawing in anamorphosis by Eduardo Relero realized at the Santa Cruz Diseña Festival, Santa Cruz de Tenerife (credit: Trablete, 2008).



Fig. 14 - Example of the cataloging of a work by Os Gemeos realized at Grottaglie for the FAME Festival 2012 (credit: G. Marino).

Fig. 15 - *Ericailcane*, Senza titolo, Grottaglie (Taranto) 2010, tempera on wall; the photographs compare the same work after three years (2012-2015) with evident signs of degradation of the pictorial layer (credit: G. Marino).



artist or artistic genre, but also self-managed associations and committees; critics, experts, curators; public institutions, organizations that can decide on the conservation or cancellation of what has been created (Superintendences, Councils, etc.); owners of the buildings on which the murals were made; the surveyors and restorers who, according to their skills, visions and purposes, can activate a process of conservation and enhancement.

It is precisely in this assumption of responsibility that we can identify the path of a process of knowledge, enhancement and protection. The theme of the relationship between drawing and street art emerges with all its complexity and, especially in light of the new semantic meaning that the phenomenon takes on within the broader context of cultural heritage, it gives our scientific community ideas and reflections concerning the sphere of contemporary drawing. It is clear that any conservation or enhancement action should always be preceded by a comprehensive and scientific survey and a documentation campaign. Street art works should be documented not only in relation to their aesthetic and pictorial value but also in relation to the architectural context in which they are placed. This is why an architectural graphic restitution should always be associated with relevant photographic documentation, including the urban location and the reproduction of the urban context hosting the work. This seems to be one of the ways in which we can safeguard those intangible and relational aspects that the work of street art puts into play once it has been realized.

REFERENCES

- Baltrušaitis, J. (1990), *Anamorfoosi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano.
- Bertocci, S. (2016), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Artemide, Roma.
- Blanché, U. (2015), "Street Art and Related Terms. Discussion and Working Definition", in *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, vol. 1, n. 1, pp. 32-39.
- Caffio, G. (2017), "Anamorfoosi contemporanee per il disegno della città", in Unione Italiana per il Disegno (ed.), *Territori e frontiere della Rappresentazione. Atti del XXXIX Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*, Gangemi, Roma, pp. 707-714.
- Caffio, G. (2012), *Il disegno nelle città. Street art is dead. Long live Street Art!*, 44 Edizioni, Napoli.
- Caro, M. (2014), *Nel BLU dipinto di nero*. [Online] Available at: <http://www.ziguline.com/nel-blu-dipinto-nero> [Accessed 24 October 2018].
- Ciancabilla, L. and Omodeo, C. (2016), *Street art. Banksy and CO. L'arte allo stato urbano*, Bononia University Press, Bologna.
- Deitch, J. (2011), *Art in the Streets*, Rizzoli USA, New York.
- Cooper, M. and Chalfant, H. (2006), *Subway Art*, Thames & Hudson, London.
- De Luca, M. (1999), "Tecniche di trasposizione del disegno nei dipinti murali", in Migliari, R. (ed.), *La costruzione dell'architettura illusoria*, Gangemi, Roma, pp. 9-58.
- De Rosa, A. (ed.) (2013), *Jean François Nicéron: prospettiva, catottrica & magia artificiale*, Aracne, Roma.
- English, R. (2014), *Street Art: It's Not Meant to be Permanent*. [Online] Available at: <https://www.huffingtonpost.com/ron-english/street-art-its-not-meant-to-be-permanent.html> [Accessed 24 October 2018].
- Kirk-Purcell, J. (2011), *Sidewalk Canvas*, Design

- Originals, East Petersburg, PA.
- Lewisohn, C. (2008), *Street Art: The Graffiti Revolution*, Harry N. Abrams, London.
- Marziani, G. and Tinelli, T. A. (2011), *SM². Scala Mercalli. Il terremoto creativo della Street Art*, Drago, Roma.
- Omodeo, C. (2014), *Crossboarding: an Italian paper history of graffiti writing and street art*, LO/A edition-LeGrandJeu, Paris.
- Powers, S. (2014). [Online] Available at: <https://www.instagram.com/p/prBSCDrCrj/> [Accessed 24 October 2018].
- Riva, A. (ed.) (2007), *Street Art Sweet Art*, Skira, Milano.
- Schacter, R. (2008), "An Ethnography of Iconoclasm: An Investigation into the Production, Consumption, and Destruction of Street-Art in London", in *Journal of Material Culture*, n. 13, pp. 35-61.
- Unesco (2003), *Nel BLU dipinto di nero. Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. [Online] Available at: <https://ich.unesco.org/en/convention> [Accessed 24 October 2018].
- Wu Ming (2016), *Street Artist #Blu Is Erasing All the Murals He Painted in #Bologna*. [Online] Available at: <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=24357> [Accessed 24 October 2018].

* GIOVANNI CAFFIO is Researcher in Drawing and Representation at the Department of Architecture of the G. d'Annunzio University of Chieti and Pescara, Italy, carrying out research mainly on the topics of representation and communication of architecture and the city through digital tools. E-mail: giovanni.caffio@unich.it