



Alessandra Meschini
Researcher at the University of Camerino. His research activities include: architectural representation and survey in line with the development of digital tools; experimentations with new digital media to enhance the cultural heritage; studies on the relationship between tradition and innovation within the culture and techniques of representation.

Temporary or Permanent? The Duration of Works of Street Art: between Intentions and Techniques

Today, there are instances in which works of street art are erased or defaced; what is perhaps less highlighted, however, is a certain intrinsic perishability related to the techniques with which some of these works were created. Therefore, an investigation of the variety of such techniques, their evolution in terms of hybridization, and the diversity of tools and materials used may inform us about the relationship with the impermanent character of certain mural art operations.

Circumscribed to works made on walls and other vertical or horizontal surfaces in urban contexts and focusing on particular graphical/representational aspects, this article proposes a suitably diversified panorama of works and artists based on the variety of methods, techniques, materials, and tools used, highlighting their relationship with the works' durability. These studies have helped to highlight the provisional or permanent nature of different works of

street art and therefore to interpret the related intentions of the artists. Many of them, in fact, in full awareness of the impermanence of their works, lay claim to their intrinsic fragility, understanding it as a quality related to being conceived as participatory events and/or surfaces only temporarily given a new meaning. With respect to this, the study invites us to ask whether the recent tendency to 'collect and enclose' mural works in museums in the name of their presumed preservation does not rather border on distorting their sense. If anything, better appreciation for these works can be taught by studying effective interventions to protect the works where they were installed.

Keywords:
materials/techniques; artistic intentions;
urban scenarios; permanence/impermanence;
visual art

1. PREMISE

In the last thirty years — twenty if one looks at Italy — street art has grown in importance in contemporary creativity, also in terms of influence in the world of graphics and visual arts in general. The interest it has progressively managed to attract has contributed to its emergence and it has become a true sociocultural phenomenon with dynamic connotations and edges that cannot be easily circumscribed because it is undergoing continuous change.

For example, what the Italian counterpart to the term 'street art' should comprise is still an issue much discussed among its interpreters. If one intends to include both spontaneous, unauthorized, illicit interventions and those created in agreement with entities, administrations, or private parties (public art) as well as freely created but authorized (non-commissioned) works, then the most inclusive term might be 'urban art' [1]. What is more, while this initially related to a world that existed in parallel to so-called 'official' art (McCormick, 2010), street art has recently become somewhat institutionalized. Some artists, by invitation from galleries and museums, have agreed to exhibit at 'indoor' showings as well as others. For their 'outdoor' realizations, artists are increasingly working in collaboration with entities and institutions on various levels within festivals organized by cultural associations or in events [2] (Outdoor, 2014; AA.VV., 2017) that have now multiplied around the world and which have transformed entire urban areas into true street art districts. Moreover, this evolution has more than a few consequences — positive ones — for the specific topic addressed by this study.

While it may therefore seem that urban art has been accepted everywhere to the extent that numerous works have been perfectly conserved and integrated into the urban landscape, there are still situations in which it is still misunderstood or poorly tolerated and works have therefore been erased or defaced (Bonacquisti, 2016). Setting aside these voluntary 'destructive' actions, what has perhaps been less highlighted is a certain intrinsic perishability inherent in some interventions

that can instead be ascribed to the techniques with which they were realized. The issue therefore becomes one of investigating the variety of these techniques and their evolution also in terms of hybridization and diversification of the tools and materials used (Dogheria, 2015). The emphasis lies in how this may both inform the relationship with the impermanent character of certain street art interventions and help to interpret the intentions of the artists regarding the choice of the nature of their performance, whether temporary or permanent. In fact, different artists are aware of the limited durability of their works and the fact that they cannot/should not survive forever, whether as a result of the materials and techniques used, or the voluntary acceptance of the connotation of illegal action that make them liable to removal. More in general, the artists recognize that the surfaces are consigned to the good or bad intentions of people, passing time, and the weather.

Today the techniques used are quite varied and while some principal, more or less consolidated ones can be identified, they cannot be clearly separated since they are increasingly combined in many experiments with mixed techniques (Danysz, Dana, 2011; Danysz, 2018). Therefore, restricting the investigation to works made on walls

and other vertical or horizontal surfaces (squares, stairs, bridges, etc.) in urban contexts, the topic of study was addressed with a methodological approach that proposes a suitably diversified panorama of works and artists. While favouring one technique, the chosen artists were identified with the aim of describing a summary of creative paths that include investigating, hybridizing, and reinventing the media. Therefore, in relation both to the variety of methods, techniques, materials, and tools used and the intention and contexts, their interventions were framed by mainly highlighting their intrinsic durability.

2. PAINTED MURALS OR FRESCOES

This technique is based on acrylic paints applied with paintbrush and/or spray/aerosol paints but also more recently ecological paints and other tools such as scrapers, spatulas, or airbrushes. Often used for large works, murals require a great sense of proportion and entail a long stay at the site with the help of scaffolding or baskets to work in safety and telescopic poles on the end of which are attached paintbrushes or other tools. The procedure to create a painted mural may be more or less ordered beforehand: it may be based on a simple

Fig. 1 -Keith Haring, deleted in 1992, Palazzo delle Esposizioni, Rome. Left: photo by Stefano-Fontebasso from <http://www.saichearoma.it/tag/keith-haring/>; right: photo source GDG Press from <https://www.artwave.it/arte/eventi-e-mostre/cross-the-streets-dalla-strada-al-museo-il-riscatto-della-street-art/>





Fig. 2 - Blu, mural censored in 2014, SanBa Project, Roma. Left: photo from <https://lmanifesto.it/san-basilio-dipinto-di-blu/>; right: photo from <https://www.pinterest.it/pin/548313323359853176/>.

sketch of the subject, which is then oriented directly in the place. It may also follow a more controlled process with photographic surveys of the façade followed by the development of preparatory designs (on the photos themselves or another support) whose main traces may be transferred to the wall both by hand — using points of references including stains, imperfections of the wall, windows, or other classical masonry tools such as levels or the like — and with the projection of a mask on which the lines of the drawing are represented on a smaller scale. With respect to other techniques, this is the least perishable and the most used in urban regeneration activities promoted through festivals organized by cultural associations and are more or less authorized, commissioned, or supported by public administrations.

<http://disegnarecon.univaq.it>

A painted mural, which in itself has the technical characteristics to last over time, may however be erased or disfigured with true acts of censorship or vandalism that compromise their originality and durability in whole or in part. A historical as much as emblematic case is the mural that the artist Keith Haring (Pennsylvania, 1958–1990) made in 1984 on the Palazzo delle Esposizioni in Rome (Fig. 1), which was erased in 1992 by the Municipality for Gorbachev's visit [3] (Von Vacano, 2017). Today, in retrospect, the fact that the artist, a supporter of 'Popular Art' for all (Clausen, 2010), was aware of the temporary nature of his works is not much consolation for a loss of this sort. Nevertheless, more recently (2014), even the work created by the street artist Blu (Blu, 2018) in the San Basilio quarter of Rome under the *SANBA*

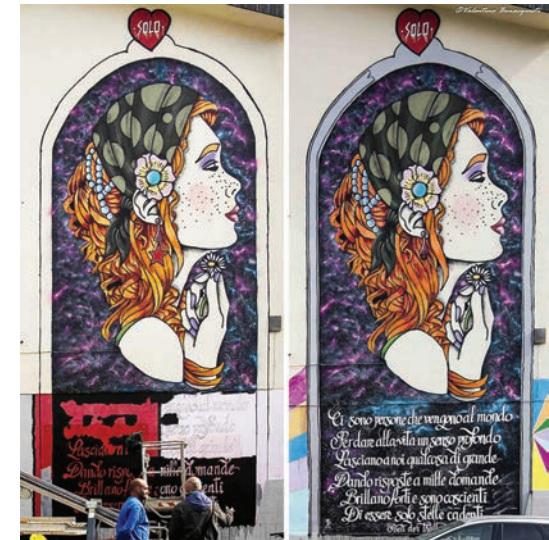


Fig. 3 - Solo, mural in Trullo quarter, Roma, 2015. In the right photo it is possible to notice the small detail which was then censored. Photos by Valentino Bonacquisti from <http://www.fotografiaerrante.com/2015/11/10/un-murale-al-giorno-toglie-la-malinconia-di-torno-215/>.

Project, was the object of censorship since in the subject, which aimed to commemorate the murder of a youth during a rally in the 1970s, the artist represented police officers turning into sheep and pigs. This detail was erased by a city Urban Decorum unit against the wishes of the quarter's inhabitants themselves, who, to protest, induced the word 'censored' to appear in red (Fig. 2). Although they are smaller examples, a few cases of censorship were also experienced by Flavio Solo (Rome, 1982), both in Italy and abroad. In Rome in 2015 his mural *Laura* (portrait of a deceased friend), made in the Trullo quarter for the *International poetry and street art Festival* he had organized, had to be modified to change a small, but evidently for some, non-negligible detail (Fig. 3). Following this, in Russia in 2017



on a work made together with Diamond at the *Satka Street Art Festival*, he was asked to replace the logo of the Russian space agency that the artist had inserted in the mural. Another very recent case (2019) happened to the artist Lucamaleonte (Rome, 1983) with his mural at the Ostia Lido Nord metro stop (Province of Rome) made for the participatory route with the association a.DNA Collective. With respect to the theme, anti-mafia, his 'wall of fame' with portraits of people for Culture and Legality in Ostia was censored by the Municipality due to political pressure: the unwelcome faces were obscured with stains of red and clumps of green vegetation, which meant that the artist disowned the work and did not sign it (Fig. 4).

On-the-spot erasure is not the only way to make a street art painting designed and realized for the street 'disappear'. A mural may also be 'torn' by means of a technique recognized historically since the eighteenth century and which has been appropriately revisited today. This entails covering the entire work with a layer of a particular glue, creating a sort of canvas that, once hardened, may be torn away, taking with it a few-millimetre layer of wall and thereby tearing away the mural. This method has been used recently with real or only presumed motives of protection, to

move some street art from walls on the street to the walls of a gallery. If, however, as has unfortunately occurred, it is relocated inappropriately, that is, without the consensus and therefore disrespect towards the artists, it may also lead to a further negative escalation for the durability of the works, as occurred in 2016 with the murals made by Blu in Bologna. In this case, the artist erases his works himself, covering them with grey paint [4] (Fig. 5). The purpose was precisely to prevent them from being ripped from the walls, that is, being transformed into pieces for museums and inserted in the exhibit *Street Art. Banksy & Co. - Art in the Urban Form* [5].

It is clear then that no work of street art is free of acts of pure vandalism. One historical but symbolic example consists in the 107 metres of Berlin Wall painted by Keith Haring in 1986 (Fig. 6), who declared almost prophetically that he wanted to "destroy the Berlin Wall through painting it" [6]. His 'pop art people', painted with the colours of the German flag and forming a human chain symbolizing the union of the two halves of Germany, were stained with grey paint the day after its realization. However, in this panorama, even different virtuous cases of the fight against defacement or disappearance can be found. The work *Tuttomondo* created by Haring in Pisa in 1989 (Fig.7a), his last

Fig. 4 - Lucamaleonte, mural censored at the Ostia Lido Nord metro stop, Roma, 2019. Left: work in progress by the artist; right: the unwelcome faces obscured with tufts of green vegetation. Photos by Oscar Giampaoli from <https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2019/07/lucamaleonte-a-ostia-tra-casapound-e-cinque-stelle-storia-di-un-murale-censurato/>.

Fig. 5 - Blu erases all the murals he painted in Bologna in the past 20 years. Photo from <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/03/street-artist-blu-is-erasing-all-the-murals-he-painted-in-bologna/>.





Fig. 6 - The 107 metres of Berlin Wall painted by Keith Haring (1986). Photos from <https://fahrenheitmagazine.com/arte/plasticas/la-efimera-intervencion-de-keith-haring-en-el-muro-de-berlin>.

work and the only one designed as a permanent work, to which the artist therefore gave a name, is the object of periodic restoration and is protected in situ by a glass balustrade (McDonald, 2013). Likewise, singular is the event of another mural the artist created that same year in the El Raval area of Barcelona. The work, which was found on a wall that was later knocked down in an urban restoration project, came back to life near the MACBA [7] thanks to a real-scale cast made by technicians from the City before the wall was demolished and following a declaration by the Haring Foundation, which authorized its reconstruction (Fig. 7b).

<http://disegnarecon.univaq.it>



Fig. 7 - Keith Haring: a) the work *Tuttomondo*, Pisa, 1989, photo from <https://www.icoloridelcaribe.it/blog/news/la-street-art>; b) the work that was in the El Raval area of Barcelona reconstructed near the MACBA, photo from <https://www.2duerighe.com/arte/73129-originale-riprodotto-messaggio-keith-haring-ariva-comunque-intatto.html>.

Fig. 8 - Murals painted with Arlite technology: a) Iena Cruz, mural *Hunting Pollution*, Ostiense quarter of Roma, 2018, photo from <https://www.lifegate.it/persona/news/hunting-pollution-iena-cruz-murales>; b) Peeta, mural for *Super Walls* in Padua, 2019, photo from <https://www.biennalestreetart.com/peeta/>.



Finally, also on the plane of techniques of painted mural art, experimentation by some artists is moving in the direction of a search for new meaning for the permanence of the works, entailing a function in terms of environmental sustainability. Such is the case of the *Hunting Pollution* mural painted in 2018 by Lena Cruz (Federico Massa, Milan 1981) in the Ostiense quarter of Rome (Fig. 8a) but also of another twenty murals painted in 2019 between Padua and Abano Terme for *Super Walls*, the first biennial of sustainable street art (Fig. 8b). The paints used (Airlite technology), activated by light, are able to purify the air by capturing polluting agents to turn them into inert salts, neutralize odours, eliminate bacteria, prevent mould, repel dust and dirt, and reduce energy costs.

3. STENCILS, STENCIL POSTERS, AND POSTER ART

Stencilling is a technique based on the use of a form — a stencil — made of cardboard, paper, acetate, PVC, or wood, which, when cut with a precise drawing as if it were a negative, allows an image to be transferred to a surface. Its use spans two moments: the first, careful and patient preparation of the stencil; the second, creation of the work, temporarily fixing the stencil on the wall in order to fill in the empty spaces, generally with spray paint. While stencils grew out of the idea of being able to repeat a subject, this is not why some street artists favour this technique. Rather, it lies in the speed with which the work can be finished, especially if it is an 'unauthorized' act.

A primary example in this sense is the work of the street artist Banksy (Bristol, 1974?), the star of the stencil technique, which, like it or not, has made the 'non-regular' and unexpected appearance of his work his mark (Lazarides, 2019). His street art therefore aims more at the strength of the message than at the durability of his works, which, dealing with heavy topics, are not at all free of acts of vandalism, censure, theft, and sales unknown to the artist (Fig. 9).

However, there are entirely different, particular cases of the use of this technique such as the work *Triumphs and Laments* (Rome, 2016), a project that can better be defined as 'urban art'. It was



Fig. 9 - Banksy, stencil dedicated to French 1968, near the Pompidou Center, Paris, 2018. One of the many works of the artist that were stolen. Photo from <https://www.open.online/2019/09/03/parigi-rubata-dal-muro-un-opera-di-banksy-dedicata-al-68-francese-e-il-secondo-caso-in-francia/>.

created by an artist, William Kentridge (Johannesburg, 1955), not exactly 'street artist' but certainly an experimenter of different techniques and expressive means. This project, promoted by the Tevereterno cultural association [8], was realized along the bank of the Tiber River (Piazza Tevere). It is 500 metres long and 10 high and consists of a large frieze of 80 images that recount a particular history of Rome, revisiting and associating fragments of visual memories between the past and the present in a collage that is at times surrealist [9] (Crescentini, Pirani, 2017). The work was made with enormous stencils made of a laser-cut plastic material (corrugated plastic) with respect to

which the images emerged by removing material, that is, using a pressure washer to selectively remove the organic layer on the faces of the massive walls [10]. Therefore in this case, the stencil was used not for the purposes of addition, but rather subtraction of material, which implies a work with a brief lifetime because the organic patina is settling again, making the images progressively disappear to remain only in the memory of those who have seen it or in photos and videos. The project is therefore a metaphor for what is ephemeral, transitory (of the work, life, human beings), that is, the exaltation of impermanence as a means to leave a more lasting impression (Fig. 10).



Fig. 10 - William Kentridge, the work *Triumphs and Laments*, Roma, 2016, photos by Sebastiano Luciano e Marcello Leotta from <http://tevereterno.org/progetti/triumphs-and-laments/>.

The stencil technique has, however, evolved through many experiments, among which one must mention work by the street artists Sten & Lex (Rome, Taranto). This duo first developed (2003) a method called 'Hole School', which is still based on the stencil, but of paper and straight black and white lines, which applies halftone to the stencil to generate a different perception of the works based on distance: up close they seem completely abstract, while from afar they take on meaning of a figurative representation. Later (2009), with an even more innovative approach, they caused the stencil to evolve into a 'stencil poster'. The process consists in gluing a light and fragile paper stencil to the wall like a poster, letting the stencil degrade due to atmospheric agents or people that rip the strips, making the underlying image emerge a little at a time (Sten & Lex, 2010). Their works, which recall the world of Optical Art, are presented with hanging, ripped residue, that the artists themselves create first through controlled voluntary breakage of the stencils in order to make the works irreproducible and unique (Giannella, 2009). The artistic intentions of Sten & Lex are therefore a sort of celebration of fragility, transformation, and impermanence (Fig. 11a). Poster art ('paste up' in English) is a technique whose most likely ancestor is the modern poster widely used since the beginning of the nine-

Fig. 11 - a) Sten & Lex, Stencil Poster in Poznan, Poland, 2012, photo from https://www.facebook.com/stenlex/photos/?ref=page_internal; b) Ludo, Poster *Lovers1*, Paris, 2016, photo from <http://thisisludo.com/walls/>.





Fig. 12 - The works of TvBoy and Sirante removed by Urban Decorum units in Rome. Left: TvBoy, Rome, 2018, photo by Valentino Bonacquisti from <http://www.fotografiaerrante.com/2018/03/25/un-murale-al-giorno-toglie-la-malinconia-di-torno-452-ovvero-uragano-tv-boy/>; right: Sirante, / Bari, Rome, 2018, photo from <https://www.investireoggi.it/forums/threads/bar-del-forum.87725/page-66>.

teenth century as a vehicle of mass communication. It employs paper (poster) as a medium applied to a surface with glue, often an organic one called 'wheatpaste' [11], which is spread with paintbrushes, rollers, or brooms in two layers, the first on the wall and the second on the poster. This technique also entails two moments: the realization of the work in the studio

and then its quick gluing on the walls. The paper may be painted, drawn freehand or with stencils, printed digitally or with old techniques such as xylography and may be of various types and weights (from tissue paper to photographic paper). The formats may also be quite varied: from simple sheets and strips — which with a suitable collage, allow very large works to be created —

to particular forms shaped based on the image. The materials, paper and glue, underlying this technique ensure that these works are among the most ephemeral: a poster, if not torn beforehand, deteriorates in about two years. The street artist Ludo (Paris, 1976) creates posters in grey scale with which he combines an acid green drizzled on the paper when it is pasted to

Fig. 13 - Zed1, the work *Fishing* (Second Skin Project) for the SUBSIDENZE Street Art Festival in Ravenna, 2014, photo from <http://ilgorgo.com/zed1-fishing-second-skin-video-art-project/>.



the wall. His particular posters, baptized *Nature's Revenge*, represent elegant, disconcerting hybrid organisms (plants and insects), half nature, half mechanics, drawn with botanical precision; they combine serigraphs, pencil, printing, and scalpel to cut out the poster according to the figure (Longhi, 2011). Its 'outdoor' mode is mainly illicit, so the use of this technique allows for quick application on the walls (Fig. 11b).

In Italy, two street artists very active in the small-to medium-scale poster technique are Tvboy (Salvatore Benintende, 1980, Palermo) and Sirante (anonymous). Their works, mostly imprinted with political satire and pasted onto walls in the historical centre of Rome in an entirely unauthorized way, are promptly removed by Urban Decorum units (Fig. 12) or vandalized (TvBoy, 2020). Sirante in particular, whose posters are based on new interpretations of classical works in a contemporary key, accompanies each work with an explanatory caption. In other words, he considers the street as a museum.

The project *Second Skin* by Zed1 (Marco Burresi, Florence, 1977), presented in 2014 for the SUB-SIDENZE Street Art Festival in Ravenna, instead represents experiment in mixing painted murals and posters. The artist first painted a mural and then covered it with layers of pasted-on paper on which he painted other closely connected images (Fig. 13). The project therefore took advantage of the poor durability of paper for the purposes of performance: not only time, but occasional viewers, tearing away the posters, become 'discoverers-creators' of the work (Burresi, 2016).

Large-scale poster art may perhaps be exemplified through two important interpreters. The 'street photographer' JR (Jean René, Paris, 1983), using paper and glue, likes to define his projects in urban contexts as 'Pervasive Art', that is, works designed in a participatory manner (JR, Thompson, Remnant, 2019). Close ups of women's faces in the project *Women are Heroes* or elderly people in *Wrinkles of the City* (both begun in 2008) were transformed into giant black-and-white posters not meant to last, but with the sole purpose of relating people and places (JR, Berrebi, 2012). More recently JR

interacted with a symbol of France: the Louvre. In 2016 he pasted onto one of the faces of Ieoh Ming Pei's Pyramid hundreds of pieces of paper (collage) depicting the elevation of the Museum behind it (including the sky). The anamorphic effect observed from a particular position generated the perfect overlap, giving the impression the Pyramid was not

there. In 2019, again with photographic collage, he covered the entire area around the Pyramid, creating a monumental tromp l'oeil that, on the contrary, simulated the emergence of the architecture from a crater through perspective illusion (Fig. 14). In both cases, these were ephemeral works, conceived as events that presupposed the end; installations de-

Fig. 14 - JR at the Louvre Museum in Paris. Top: the posters-collage pasting on the Pyramid, 2016; bottom: the posters-collage pasting on the area around the Pyramid, 2019. Photos from <http://www.jr-art.net/project-list/jr-au-louvre>.





Fig. 15 - WK Interact, the work *Project Brave*, 2011, New York City. Massive posters-collage pasted onto the wall to commemorate the 10th anniversary of 9/11. Screenshot from <https://vimeo.com/57033487>.

signed to be destroyed, torn, disassembled, taken away in fragments as memories and that therefore intend to celebrate impermanence, that is, the incisiveness of the image by means of its dissolution. The artist WK Interact (Caen, France, 1969) instead starts with a storyboard then moving on to a photographic set through which he aims to immortalize suspended movements, trying to capture the energy and freeze the intensity of the actions. He then subjects the selected snapshots (or drawings) to a process of manipulation (twisting) using a photocopier, pulling, elongating, or distorting them to exalt the effect of movement in black and white. Finally, he assembles the modified images to compose a long poster as if it were a short film (WK Interact, 2014). The artist's intent is not to create works to remain 'forever' (in his street projects neither signature or date appear),

but rather to establish two levels of interaction: on the material plane via the tools and on the visual plane with people through the strength of his images for the time that they last (Fig. 15).

4. SCRATCHING, 3D INSTALLATIONS ON WALLS, MOSAICS

Why try to reach new levels when it is possible to use the existing 'layers' of a surface? This principle has inspired two urban artists in particular, who have made this innovative approach the defining characteristic of their actions. The project *Scratching the Surface* [12] by the artist Vhils (Alexandre Farto, Lisbon, 1987) is based on a technique of creative destruction through which the image is 'revealed' by removal or erosion of the surface layers of the support. Advertising panels, old doors, or abandoned

walls serve as canvases on which he works with scalpels, hammers, and even acid solutions, creating works by removing material: faces with marked lines that symbolize a reflection of the need to 'excavate' beyond the superficial nature of things (Moore, 2020) (Fig. 16). Likewise, the versatile artist Gonzalo Borondo (Valladolid, 1989) has centred his creativity on the extension of painting on various supports such as glass, hay bales, ceramic, and wood. In particular, with the 'glass scratching' technique, he has refined a language between painting and etching that consists in painting the glass with white (or black) paint and then scratching the surface with awls, box cutters, and brushes such that the figures emerge like a drawing through the subtraction of material. This technique began with 'illegal' creations on the display windows of abandoned stores where his expressive human figures aimed to act as a diaphragm between interior and exterior (Fig. 17). He has also etched glass sheet with the use of acid and serigraph printing. According to the approach of these artists, the deterioration that a work can undergo must be read as a necessary evolution that may even make it more interesting (Caprasecca, Pietropaoli, 2015).

Among the multiple representative modes of urban art, those that are expressed via 'installations' of three-dimensional objects made of various materials on walls are also worth mentioning. Edoardo Tresoldi (Cambiago, 1987) is an artist that creates sculptures in electro galvanized welded mesh, a material that he came to understand by arranging scenery for the cinema. His background is not that of a street artist, but it is precisely the urban art scene that afforded the opportunity to develop his creativity, in particular his interaction with Borondo. Together they created the work *Chained* (2015) at the Bicocca University in Milan, in which the two-dimensional nature of a mural is transformed into a sculpture articulated in space thanks to a figure of metal mesh that emerges from the wall. Keeping in mind the theories of the *genius loci*, his sculptures 'play' with the transparency in a realm between material and immaterial. While being concrete and monumental, they are presented as a virtual drawing in space like a hologram. These are permanent but also tem-



porary works whose inevitable transformation by atmospheric agents is viewed by the artist as a means to read the history of a place (Fig. 18). An entirely different tenor is seen in the sculpture installations created by Mark Jenkins (Alexandria, Virginia, USA, 1970). His street art consists in using the street as a stage for eccentric, extravagant, situational sculptures (Jenkins, 2012) that aim to create destabilizing visions and therefore reactions that become an integral part of the works themselves [13]. Created as dry moulds using simple transparent adhesive tape and also presented as perfectly 'dressed' people, his works are absolutely ephemeral; their deterioration begins the moment they are delivered to the street. While similar installations have already earned him the moniker 'urban prankster', in reality they address important social issues such as marginalization, indifference, and suicide (*Project 84*, 2018). Likewise, within the limits of legality, the Italian artistic duo Urban Solid (Busto Arsizio) populate unused walls with plaster or cement creatures with strong pop colours made with classic sculpting techniques. Hands, huge ears, pistols, and TVs emerge ironically and provocatively from the walls with the goal of evoking visual and tactile reactions as well as reflections on the obsessions of modern life such as money, technology, and social media (Fig. 19). Completing the frame of possible artistic demonstrations on the street is also the mosaic technique expressed in a 'street' mode. One example among many is *Invader* (anonymous, Paris, 1969) whose inspiration lies in imitating the *Arcade Game Space Invaders* (Taito, 1978), that is, he reproduces pixel images from the game using small coloured ceramic tiles. While the artist then developed his own original icons, also integrating QR codes to conceal messages that can be read with the appropriate application, the guiding idea of the mosaic installation has remained unchanged:

Fig. 16 - Works by Vhils. Top: *Scratching the Surface* project, wall in Lisbon, 2018, photo by Bruno Lopes; bottom left: scratching on billboard, Hong Kong, 2016, photo by José Pando Lucas; bottom right: hand-carved old wooden door, 2016, photo by Bruno Lopes. Photos from <https://www.vhils.com/work/>.



Fig. 17 - Borondo, scratching on glass, site-specific installation *Shame*, Athens, 2013, photos from <https://gonzalaborondo.com/#ancla>.

creating a sort of articulated device in which each piece is independent but cannot exist on its own (Invader, Ardenne, 2013). Basically, these pixelated figures, located in places where their visibility is guaranteed (near doors, intersections, shop signs, street signs) and according to strategic criteria, initiate an action not far from Guy Debord's notion of psychogeography, that is, they do not change the image of the cities where they are installed [14], but rather aim to re-establish their itineraries, instilling creative practices of 'interference' (Debord, 2013). The mosaics are fixed to the walls with cement or glue in a mostly illegal way, so nothing guarantees their permanence, since they are subject to removal, damage, or theft (Fig. 20).

5. CONCLUSIONS

In aiming to highlight the relationships between the artists' concepts of durability and techniques/intentions, the summary of examples presented has depicted the framework of the planning through which street art has always moved. These studies, for as much as they certainly cannot exhaust the topic, have enabled a focus on some distinctive, transverse characteristics that identify the phenomenon and especially give rise to some reflections. Street art undoubtedly spurns the concept of a merely decorative function and is always proposed as a 'site-specific' project closely tied to the physical and social context and this occurs

independently of whether they are actions expressed 'freely' or they fall under specific projects. All the artists show full awareness of the fact that acting in the urban context is a great responsibility towards people and places, that is, their works, designed as a form of freely usable communication, are nevertheless a strong act that may condition those who observe them. Having said this, with regard to the central theme addressed by the permanence/impermanence of works of street art, it is evident that some techniques allow more durable projects to be created. What seems to emerge, however, is that it is not this aspect that guides the technical choices of the artists but rather, sometimes even entire-



ly the opposite. In other words, there are more than a few artists that somehow lay claim to the fragility of their works precisely because they are intended as a participatory form of art and therefore intrinsically designed to be destroyed. More in general, the surfaces are designed and given a new meaning only temporarily, with the awareness that they are consigned to others' intentions and the effects of natural events and time. What therefore prevails in the choice of the technique is undoubtedly the artistic intent and not the search for permanence of the work, which if anything is only a consequence.

This does not mean that the artists approve of the defacement due to pure acts of vandalism or that they do not experience problems such as copyright protection, the persistence of censure, and political exploitation behind some acts of removal by the institutions of Urban Decorum (Colantonio, 2017); basically all those aspects for which impermanence has nothing to do with their 'programme' of artistic acts. Not by chance were precisely these issues discussed in late 2019 by the artist Diavù in Progetto ExP [15].

On the other hand, it is likewise undoubted that street art is becoming an increasingly main-

Fig. 18 - Installations by Edoardo Tresoldi. Left: work *Chained* in collaboration with Borondo, Bicocca University, Milan, 2015; right: work *Il collezionista dei venti*, Mura Mura Fest, Pizzo Calabro (VV), 2013. Photos from <https://www.edoardotresoldi.com/works/>.
Fig. 19 - Left: Mark Jenkins, four example of the *Embed* Series. Dublin, 2011; Rome, 2013; Besancon and London, 2017. Photos from <http://www.xmarkjenkinsx.com/outside.html>. Right: Urban Solid, installation *Filosofarti*, street art workshop, Busto Arsizio (VA), 2015. Photo from <https://www.urbansolid.org/filosofarti/>.





stream phenomenon and this places some artists in a position that is not always favourable to certain institutionalized art scenes. It is certainly undeniable that this has recently been verified in the multiplication of operations aimed at shifting urban art to the logic of the market (collections and museums) and that some have been conducted with little-invasive means towards urban art or disrespectfully and in a way not agreed with the artists. In this sense, it is enough to think about certain acts intentionally implemented by some artists such as self-erasure, the placement of works in locations that are difficult to reach, or the use of particularly delicate techniques. These are strategies that arise with the purpose of avoiding the works' removal or 'tearing' from the walls due to theft and their placement in exhibits without the artist's consent or asking if it does not betray their meaning, that is, if the loss (impermanence) is not an integral part of the work. With respect to these actions, the question should be raised whether the pretext of such presumed preservation does not lie at the limit of distorting the sense of works created for free, independent interaction with the urban space, that is, if 'removing and enclosing them' is not a contradiction in terms. Therefore, perhaps more appropriately, this is due both to trying to instil better appreciation and respect for urban art and, if anything, to concentrate greater effort to study effective interventions capable of protecting the works in situ.

Fig. 20 - Invader, some example of 'invaded' cities in the world: Rome, Paris, Cologne end Bilbao. Photos from <https://www.space-invaders.com/home/>.

NOTE

[1] Reference is made to definition and classification into the three categories (street art, public art, urban art) proposed by the artist David Diavù Vecchiato, which were discussed again in November 2019 during the round table *Street Art o Arte Pubblica?* held within Progetto ExP. <http://muromuseum.blogspot.com/2019/11/street-art-o-arte-pubblica-dallicontro.html>

[2] Some of the most recent events in Rome include: *OUTDOOR – Urban Art Festival*, from 2010 to 2014, <https://out-door.it/>; Project *Big City Life Tormarancia*, 2015, <http://www.bigcitylife.it/hello-world/>; *Cross the Street*, exhibit at the MACRO, 2017; *Decades*, an exhibit in the Guido Reni District, 2017; Project *Dominio Pubblico-MA@T, Millennials A(r)T Work – Ma@T*, 2018–19, <http://www.dominiopubblicoteatro.it/2019/10/31/mat-millennials-art-work-mat/>; Project *POPSTAIRS*, since 2015; Project *GRAArt*, since 2016, <http://www.graart.it/>; Muri Sicuri, from 2016 to 2020, <http://murisicuri.it/>.

[3] A photo feature by Stefano Fontebasso De Martino that covers the artist's project on the wall was presented at the *Cross The Streets* exhibit held at the MACRO in Rome in 2017.

[4] The website <https://www.wum-ingfoundation.com/giap/tag/banksy-co/> recounts the erasure.

[5] Exhibit promoted by Genus Bononiae with the support of the Fondazione Carisbo and arranged in the Palazzo Pepoli in Bologna.

[6] The wall fell after just 3 years, in 1989.

[7] Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

[8] This non-profit organization

aims to create better use of the river and its banks by both residents of Rome and tourists.

[9] For example, the Trevi Fountain becomes a bathtub in the depiction of the embrace between Marcello Mastroianni and Anita Eckberg in the film *La dolce vita* by Federico Fellini.

[10] This means was already experimented with by Kristin Jones in the iconic parade of *She Wolves* created on the same tract of wall of the Tiber for the event *Solstizio d'Estate*, the artistic installation that inaugurated the activities of the Teverterno non-profit organization in 2005.

[11] A mix of wheat flour and water to which sugar or corn starch are added once cooled to make it stickier. Before application, wood glue is added in a ratio of 1:5 along with copper sulphate to better protect the mixture. For a clear finish (optional), a layer of Minwax Polyacrylic can be added on top of the poster.

[12] Presented for the first time in 2007 at the VSP group exhibition in Lisbon and then at the Cans Festival in London the following year.

[13] The artist has indicated the Spanish sculptor Juan Muñoz (1953–2001) and the Absurdism of Aphex Twin and Albert Camus as his sources of inspiration.

[14] The project, begun in 1998 in Paris, today counts about 80 'invaded' cities around the world with as many published maps and indications of points assigned for each invader.

[15] Reference is made to the *Street Art o Arte Pubblica?*, a meeting organized by the E-Lex law firm and the M.U.Ro project in collaboration with Yococu (YOUTH in CONservation of CULTural Heritage) and the Rosso-20sette Arte Contemporanea Gallery.

REFERENCES

BAA. VV. (2017). *DECADES*. Roma: Drago.

Blu (2018). *Minima Muralia*. Bologna: ZOONO Print and Press.

Bonacquisti, V. (2016). *La street Art Romana attraverso i Centri di Aggregazione Sociale*. Roma: Il Galeone.

Burrelli, M. (2016). *Tales from the Wall*. Parigi: Crowdbooks.

Caprasecca, C., & Pietropaoli, C. (2015). *Memento Mori Borondo*. Roma: Yard.

Clausen, C. (2010). *The universe of Keith Haring*. Milano: Feltrinelli.

Colantonio, R. (2017). *La Street Art è illegale? Il diritto dell'arte di strada*. Napoli: lemme.

Crescentini, C., & Pirani, F. (2017). *William Kentridge at the Macro. Catalogo della mostra*. Imola: Manfredi.

Danysz, M. (2018). *Art from the streets*. Roma: Drago.

Danysz, M., & Dana, M. N. (2011). *From style writing to art: a street art anthology*. Roma: Drago.

Debord, G. (2013). *Introduzione a una critica della geografia urbana*. Torino: Nautilus.

Dogheria, D. (2015). *Street Art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*. Firenze: Giunti.

Giannella, D. (2009). *Quotidiani equilibri*. In AA.VV., *Sten & Lex* (pp. 7-8). Roma: Drago.

Invader, Ardenne, P. (2013). *L'Invasion de Paris 2.0: Proliferation*. Montreuil, France: Control P.

Jenkins, M. (2012). *The Urban Theater: Mark Jenkins*. Berlino: Die Gestalten Verlag.

JR, Berrebi, L. (2012). *The wrinkles of the city: Los Angeles*. Roma: Drago.

JR, Thompson, N., & Remnant, J. (2019). *JR: Can Art Change the World?* (Revised and Expanded Edition). London: Phaidon.

Lazarides, S. (2019). *Banksy captured*. London: Lazarides Photography.

Longhi, S. (2011). *Ludo: Greed is the new color*. Grenoble: CRITERES.

McCormick, C. (2010). *TRESSPASS. Storia dell'arte urbana non ufficiale*. Colonia: Taschen.

McDonald, E. (2013). *Keith Haring a Pisa. Cronaca di un murales*. Pisa: ETS.

Moore, M. (2020). *Pentimento - Alexandre Farto aka Vhils*. Lisbona: Vhils Studio.

Outdoor Urban Art Festival (2014). *Roma wasn't built in a day*. Roma: Drago.

Sten & Lex (2010). *Stencil Poster*. Roma: Drago.

TvBoy (2020). *TvBoy: la calle es mi museo*. Barcellona: Libros Cúpula.

Von Vacano, P. L. (2017). *Cross the streets*. Roma: Drago.

WK Interact (2014). *WK Act 4/25 Years*. Roma: Drago.

Provvisorietà o Permanenza? Durata temporale delle opere di Street Art tra intenzioni e tecniche

Ad oggi sussistono frangenti in cui le opere di street art vengono cancellate o deturpate, ma ciò che forse viene meno evidenziata è una certa loro conaturata deperibilità relazionabile alle tecniche con le quali alcune vengono realizzate. Rispetto a ciò indagare sulla varietà delle tecniche utilizzate, sulla loro evoluzione anche in termini di ibridazione, di diversificazione di strumenti e materiali può informare circa il rapporto con il carattere impermanente di certune operazioni di arte murale.

Circoscrivendo lo studio ad opere realizzate su muri e altre superfici verticali o orizzontali di contesti urbani e ponendo l'attenzione a particolari aspetti grafico-rappresentativi, l'articolo propone un panorama di opere e artisti opportunamente diversificato dal punto di vista della varietà di metodi, tecniche, materiali e strumenti utilizzati sottolineandone il rapporto con la loro durabilità. Gli studi condotti hanno aiutato ad evidenziare la natura provvisoria o permanente di diverse opere

di street art e quindi ad interpretare le correlate intenzioni degli artisti. Molti di questi, infatti, nella consapevolezza della impermanenza delle loro opere, ne rivendicano, anzi, la intrinseca fragilità intendendola come qualità relazionata all'essere concepite come eventi partecipati e/o superfici solo temporaneamente risignificate. Rispetto a ciò lo studio invita a domandarsi se la recente tendenza a 'prelevarle e rinchiudere' in musei opere murali in nome di una loro presunta preservazione, non sia al limite dello snaturarne il senso. Semmai, invece, si può educare al loro migliore apprezzamento studiando interventi efficaci a salvaguardare le opere lì dove sono state concepite.

1. PREMESSA

Da circa tre decenni – un ventennio se si guarda all'Italia – la street art ha assunto grande rilevanza nel panorama della creatività contemporanea

anche in termini di influenze sul mondo della grafica e delle arti visive in genere. L'interesse che via via ha saputo attrarre su di sé ha contribuito alla sua emersione e al suo divenire un vero e proprio fenomeno socio-culturale di costume dai connotati dinamici e dai confini non facilmente circoscrivibili ovvero in continuo mutamento.

Ad esempio, cosa debba comprendere l'omologo italiano del termine *street art* è tema ancora discusso anche fra i suoi interpreti. Se infatti al suo interno si intende ricomprendere sia gli interventi spontanei, non autorizzati, illeciti, sia quelli realizzati in accordo con enti, amministrazioni o privati (Arte Pubblica) ma anche le opere realizzate gratuitamente (non commissionate) ma autorizzate, allora il termine più inclusivo è forse 'Arte urbana' [1]. Ma ancora, se inizialmente si trattava di un mondo che viveva in parallelo all'arte cosiddetta 'ufficiale' (McCormick, 2010), negli ultimi tempi la street art si è in parte istituzionalizzata: alcuni ar-

tisti, su invito di gallerie e musei, hanno accettato di esporre in mostre *indoor* e molti altri, nelle loro realizzazioni *outdoor*, operano sempre più spesso con azioni performative collettive all'interno di festival organizzati da associazioni culturali in collaborazione con enti e istituzioni a vari livelli [2] (Outdoor, 2014; AA.VV., 2017); eventi che ormai si moltiplicano in tutto il mondo e che hanno trasformato intere aree urbane in veri e propri distretti di street art. Tale evoluzione, per altro, ha non poche conseguenze – in positivo – per la specifica tematica affrontata da questo studio.

Se quindi potrebbe sembrare che l'arte urbana sia stata accettata un po' ovunque tanto che numerose opere sono perfettamente conservate ed integrate nel paesaggio urbano, sussistono tuttavia frangenti in cui risulta ancora incompresa o mal tollerata e quindi le opere vengono cancellate o deturpate (Bonacquisti, 2016). Ma messe a parte tali volontarie azioni 'distruttive' ciò che forse viene meno evidenziato è una certa connaturata deperibilità insita in alcuni interventi riconducibile invece alle tecniche con le quali sono stati realizzati. Quindi il tema diviene quello di indagare sulla varietà di tali tecniche, sulla loro evoluzione anche in termini di ibridazione, di diversificazione di strumenti e materiali messi in gioco (Dogheria, 2015) sottolineando come ciò possa sia informare circa la relazione con il carattere impermanente di certuni interventi di street art, sia aiutare ad interpretare le intenzioni degli artisti riguardo le scelte della natura, provvisoria o permanente, delle loro performance. Diversi artisti, infatti, sono consapevoli della limitata durabilità delle loro opere e del fatto che possano/debbano non sopravvivere per sempre proprio in conseguenza di materiali e tecniche utilizzate o del volontario mantenimento di una connotazione di atto illegale che le rende passibili di rimozioni o, più in generale, per essere superfici che vengono consegnate alle buone o cattive intenzioni delle persone, del tempo che passa e degli eventi meteorologici.

Oggi le tecniche utilizzate sono le più svariate e, benché se ne possano individuare alcune principali più o meno consolidate, non si può parlare tuttavia di una netta separazione tra queste in

quanto vengono sempre più combinate in tante sperimentazioni di tecniche miste (Danysz, Dana, 2011; Danysz, 2018). Pertanto, circoscrivendo l'indagine ad opere realizzate su muri e altre pareti verticali o superfici orizzontali (piazze, scalinate, ponti, ecc.) di contesti urbani, la tematica focalizzata è stata affrontata con un approccio metodologico che propone un panorama di opere e artisti opportunamente diversificato tenendo a precisare che gli artisti citati, pur prediligendo una tecnica, sono stati individuati con l'intento di esplicitare una rassegna di percorsi creativi che spaziano indagando, ibridando e reinventando i propri medium e che quindi, in relazione sia alla varietà di metodi, tecniche, materiali e strumenti utilizzati, sia alle intenzionalità e ai contesti, i loro interventi sono stati inquadrati mirando ad evidenziare principalmente la loro intrinseca durabilità.

2. MURALE DIPINTI O AFFRESCHI

Tale tecnica si basa sull'impiego di pitture acriliche a pennello e/o smalti spray/aerosol ma anche, recentemente, di vernici in chiave ecologista e di altri strumenti quali graffietti, spatole, aerografi. Spesso utilizzata per opere di estese dimensioni, richiede grande senso della proporzione e prevede tempi lunghi di permanenza sul posto con l'ausilio di impalcature o cestelli per lavorare in sicurezza e aste telescopiche alla cui estremità agganciare pennelli e altri strumenti. Il procedimento per realizzare un murale dipinto può essere più o meno preordinato: può basarsi su un semplice bozzetto del soggetto per poi orientarsi direttamente sul posto, oppure seguire un processo più controllato con sopralluoghi fotografici della facciata seguiti dalla messa a punto di disegni preparatori (sulle stesse foto o su altro supporto) le cui tracce principali possono poi essere riportate sul muro sia a mano – utilizzando punti di riferimento tra cui anche macchie, imperfezioni della parete, finestre o altro nonché strumenti classici da muratore, livelle e simili –, sia con l'ausilio della proiezione di una maschera sulla quale le linee del disegno sono rappresentate a minore scala. Rispetto ad altre tecniche è

la meno deperibile e la più utilizzata nell'ambito di attività di riqualificazione urbana promosse tramite Festival organizzati da associazioni culturali e più o meno autorizzate, commissionate, patrocinata da amministrazioni pubbliche.

Un murale dipinto, che di per sé ha le caratteristiche tecniche per durare nel tempo, può tuttavia essere cancellato o deturpato con vere e proprie operazioni di censura o con atti di vandalismo che ne compromettono in tutto o in parte l'originalità e la durabilità. Un caso storico, quanto emblematico, è quello del murale che l'artista Keith Haring (Pennsylvania, 1958-1990) realizzò nel 1984 sul Palazzo delle Esposizioni a Roma (Fig. 1) e che fu cancellato nel 1992 ad opera dal Comune in occasione dell'arrivo di Gorbaciov [3] (Von Vacano, 2017). Oggi, col senno di poi, il fatto che l'artista, fautore di una *Popular Art* per tutti (Clausen, 2010), fosse consapevole della temporaneità delle sue opere non vale come consolazione di una simile perdita. Ciò nondimeno, in tempi molto più recenti (2014) anche l'opera realizzata dallo street artist Blu (Blu, 2018) nel quartiere San Basilio di Roma nell'ambito del *progetto SANBA*, è stata censurata in quanto nel soggetto, che ha mirato a commemorare l'uccisione di un giovane avvenuta negli anni '70 nel corso di una manifestazione, l'artista ha rappresentato dei poliziotti che si trasformano in pecore e maiali. Tale particolare è stato cancellato da un'unità di Decoro Urbano del comune contro il pensiero degli stessi abitanti il quartiere i quali, per protesta, hanno fatto comparire in rosso la scritta 'censurato' (Fig. 2).

Sebbene di minore entità un paio di casi di censura li ha subiti anche l'artista Flavio Solo (Roma, 1982) tanto in Italia quanto all'estero: a Roma nel 2015 sul murale *Laura* (ritratto di un'amica scomparsa), realizzato nel quartiere del Trullo nell'ambito del *Festival internazionale di poesia e street art* da lui stesso organizzato, l'artista ha dovuto modificare un piccolo, ma evidentemente per alcuni non trascurabile dettaglio (Fig. 3). Successivamente in Russia nel 2017 sull'opera realizzata insieme a Diamond al *Satka Art Festival* (biennale di street art) gli è stato chiesto di sostituire il logo dell'agenzia spaziale russa che l'artista aveva inserito nel

soggetto del murale. Un altro caso recentissimo (2019) è capitato all'artista Lucamaleonte (Roma, 1983) per il suo murale alla fermata metro Ostia Lido Nord (provincia di Roma) realizzato nell'ambito di un percorso partecipato con l'associazione a.DNA Collective. Rispetto al tema, l'antimafia, una sua *wall of fame* con i ritratti di persone per la Cultura e la Legalità ad Ostia è stata censurata dal Municipio su pressione politica: i volti non graditi sono stati oscurati con macchie di colore rosso e ciuffi di vegetazione verde tanto che l'artista ha disconosciuto l'opera e non l'ha firmata (Fig. 4).

Ma la cancellazione sul posto non è l'unica modalità con la quale far 'sparire' un dipinto di street art pensato e realizzato per la strada. Un murale può essere anche 'strappato' per mezzo di una tecnica, storicamente conosciuta sin dal XVIII secolo e oggi opportunamente rivisitata, che prevede di ricoprire totalmente l'opera con un strato di una particolare colla creando come una tela che, una volta indurita, può essere appunto strappata asportando uno strato di pochi millimetri di muro ma sufficiente a tirar via il murale. In tempi recenti tale modalità è stata utilizzata, con reali o solo presunti motivi di tutela, per spostare alcune opere di street art dai muri della strada alle pareti di una galleria. Se però, come purtroppo è accaduto, viene posta in essere in maniera non congrua, ovvero senza il consenso e quindi non rispettosa, nei confronti degli artisti, può portare anche ad una escalation ulteriormente negativa ai fini della durabilità delle opere come è accaduto nel 2016 per i murales realizzati da Blu a Bologna. Qui l'artista ha messo in atto un'azione di autocancellazione delle sue opere, ricoprendole di vernice grigia [4] (Fig. 5), proprio per evitare che venissero 'strappate' dai muri, ovvero trasformate in pezzi da museo ed inserite nella mostra *Street Art. Banksy & Co - L'arte allo stato urbano* [5].

E' evidente poi che nessuna opera di street art è esente da atti di puro vandalismo. Un esempio sempre storico ma simbolico è costituito dai 107 metri del muro di Berlino che Haring dipinse nel 1986 (Fig. 6) dichiarando in modo quasi profetico di voler "distruggere il Muro di Berlino dipingendolo" [6]: i suoi 'Omini Pop Art', che con i colori della bandiera

tedesca formavano una catena umana a simboleggiare l'unione tra le due Germanie, furono imbrattati con vernice grigia il giorno dopo la realizzazione. Tuttavia in tale panorama sono rinvenibili anche diversi casi virtuosi di lotta al deperimento o alla scomparsa. L'opera *Tuttomondo* realizzata da Haring a Pisa nel 1989 (Fig. 7a), l'ultima e l'unica concepita come permanente e alla quale, quindi, l'artista diede un nome, è oggetto di periodici interventi di restauro ed è tutelata, sul posto, con una balaustra vetrata (McDonald, 2013). Altrettanto singolare è la vicenda di un altro murale dell'artista realizzato nello stesso anno nell'area del El Raval di Barcellona: l'opera, che si trovava su un muro poi abbattuto per via di una riforma urbanistica, è tornata in vita nei pressi del MACBA [7] grazie ad un calco a scala reale eseguito dai tecnici dell'Ajuntament prima della demolizione del muro e ad una dichiarazione della Fondazione Haring che ne autorizza la ricostruzione (Fig. 7b). Infine, anche sul piano delle tecniche dell'arte murale dipinta la sperimentazione di alcuni artisti sta andando nella direzione della ricerca di una nuova significazione per la permanenza delle opere prevedendone una funzione in termini di sostenibilità ambientale. È il caso del murale *Hunting Pollution* dipinto nel 2018 da Iena Cruz (Federico Massa, Milano, 1981) nel quartiere Ostiense di Roma (Fig. 8a) ma anche di altri venti murales realizzati nel 2019 tra Padova e Abano Terme nell'ambito di *Super Walls*, prima biennale di street art sostenibile (Fig. 8b). Le pitture utilizzate (tecnologia Airlite), attivate dalla luce, sono in grado di purificare l'aria catturando gli agenti inquinanti per trasformarli in sali inermi, di neutralizzare gli odori, eliminare batteri, prevenire muffe, respingere polvere e sporco nonché ridurre i costi energetici.

3. STENCIL, STENCIL POSTER E POSTER ART

Lo Stencil è una tecnica basata sull'utilizzo di una maschera che può essere di cartone, carta, acetato, pvc o legno e che, ritagliata secondo un preciso disegno come fosse un negativo, permette di trasferire un'immagine su di una superficie. Il suo utilizzo prevede due tempi: la prima di accurata

e paziente preparazione della matrice, la seconda di realizzazione dell'opera fissando temporaneamente la maschera sul muro in modo da riempire gli spazi vuoti con vernice tendenzialmente spray. Benché lo stencil nasca allo scopo di permettere la replicazione di un soggetto, la motivazione per quale alcuni street artists prediligono tale tecnica non sta in tale prerogativa quanto piuttosto nella rapidità con la quale permette la realizzazione di opere nel caso di azioni 'non autorizzate'.

Un esempio per tutti in tal senso è quello dello street artist Banksy (Bristol, 1974?), la star della tecnica degli stencil che, piaccia o no, ha fatto dell'apparire 'non regolare' e inaspettato delle sue opere la sua cifra (Lazarides, 2019). Il suo operare su strada quindi mirà più alla forza del messaggio che alla durabilità dei suoi interventi i quali, trattando tematiche impegnative, non sono affatto esenti da atti di vandalismi, censure, furti e vendite all'insaputa dell'artista (Fig. 9).

Tuttavia esistono casi del tutto differenti e particolari dell'utilizzo di tale tecnica come l'opera *Triumphs and Laments* (Roma, 2016): un'intervento definibile più propriamente di 'arte urbana' realizzato da un artista, William Kentridge (Johannesburg, 1955), non esattamente 'street' ma sicuramente sperimentatore di numerose tecniche e mezzi espressivi diversi. Il progetto di quest'opera, promosso dall'associazione culturale Tevereterno [8] e realizzato lungo la banchina del Tevere (Piazza Tevere) con un'estensione di 500 metri di lunghezza per 10 di altezza, consiste in un grande fregio di 80 immagini che raccontano una particolare storia di Roma rivisitando e associando frammenti di memorie visive tra passato e presente in un collage a tratti surrealista [9] (Crescentini, Pirani, 2017). Tale opera è stata realizzata con enormi stencils in materiale plastico (polionda) tagliato a laser rispetto ai quali le immagini sono emerse con un'azione di rimozione, ovvero di pulizia selettiva tramite idropulitrice, della patina biologica stratificata sulle pareti dei muraglioni [10]. Quindi in questo caso lo stencil è stato sfruttato per un'azione non di aggiunta bensì di sottrazione di materiale che ha concretizzato un'opera di breve durata perché col tempo il nuovo stratificarsi della

patina sta facendo scomparire progressivamente le immagini che rimarranno solo nel ricordo di chi le ha viste o in foto e video. Un intervento dunque che è metafora dell'effimero e della transitorietà (dell'opera, della vita, dell'essere umano) ovvero esaltazione dell'impermanenza come modalita' per lasciare un'impressione più duratura (Fig. 10). La tecnica dello stencil si è però evoluta attraverso molte sperimentazioni tra le quali non si può non citare quella degli street artists Sten & Lex (Roma, Taranto). Tale coppia ha prima sviluppato (dal 2003) un metodo definito *Hole School* basato sempre su matrici, ma di carta e di linee rette in bianco e nero, che applica la mezzatinta allo stencil per generare una diversa percezione delle opere in base alla distanza: da vicino sembrano completamente astratte mentre da lontano acquisiscono significato di una rappresentazione figurativa. Successivamente (dal 2009), con un approccio ancor più innovativo, inventano un'evoluzione dello stencil in 'stencil poster': il processo consiste nell'incollare al muro uno stencil di carta leggera e fragile come un poster lasciando che la matrice si degradi per effetto di agenti atmosferici o di persone che ne strappano le strisce facendo emergere poco alla volta l'immagine sottostante (Sten & Lex, 2010). Le loro opere, che richiamano il mondo dell'Optical Art, si presentano con residui penzolanti e strappati, che loro stessi per primi creano con azioni volontarie di rottura controllata delle matrici in modo da renderle irriproducibili ed uniche (Giannella, 2009). Si può dire quindi che anche nelle intenzioni artistiche di Sten & Lex ci sia una sorta di celebrazione della fragilità, della trasformazione e dell'impermanenza (Fig. 11a). La Poster Art (in lingua anglosassone *Paste Up*) è una tecnica il cui più plausibile antenato è il manifesto moderno ampiamente utilizzato sin dalla metà del XIX secolo come veicolo di comunicazione per la massa. Utilizza come medium la carta (poster) applicata sulle superfici tramite colla, spesso biologica chiamata *Wheatpaste* o colla di farina [11], che viene stesa con pennelli, rulli o scope in due strati, il primo sulla parete e il secondo sopra il poster. Anche tale tecnica prevede due tempi: la realizzazione dell'opera in studio e poi

l'incollaggio sui muri in modo piuttosto rapido. La carta può essere dipinta, disegnata a mano libera o mediante stencil, stampata digitalmente o con tecniche antiche come la xilografia e può essere di varie tipologie e grammature (dalla velina alla carta fotografica). Anche i formati possono essere i più disparati: da semplici fogli e strisce, che con opportuni collage permettono di realizzare opere di enormi dimensioni, a particolari forme sagomate in funzione dell'immagine. I materiali alla base di tale tecnica, carta e colla, fanno sì che sia tra le più effimere: il deterioramento di un poster, se non strappato, avviene in circa due anni. Lo street artist Ludo (Parigi, 1976) realizza poster in scale di grigi cui unisce un verde acido colato sulla carta in fase di incollaggio. I suoi particolari posters, battezzati *Nature's Revenge*, rappresentano eleganti e sconcertanti organismi ibridi (piante e insetti) metà natura e metà meccanica, disegnati con precisione botanica combinando serigrafia, matite, stampa e bisturi per scontornare il poster secondo la figura (Longhi, 2011). La sua modalita' in *outdoor* è prevalentemente illecita per cui l'uso di tale tecnica gli permette rapidità d'azione sui muri (Fig. 11b). In Italia, due street artist molto attivi nella tecnica del poster di piccola-media scala sono Tv Boy (Salvatore Benintende, Palermo, 1980) e Sirante (anonimo senza volto). Le loro opere, improntate per lo più alla satira politica e incollate nel centro storico di Roma in modo totalmente non autorizzato, vengono puntualmente rimosse per intervento di unità di Decoro Urbano (Fig. 12) o vandalizzate (TvBoy, 2020). In particolare Sirante, i cui poster si basano su rivisitazioni in chiave contemporanea di opere classiche, accompagna ogni opera con una targhetta esplicativa, ovvero agisce considerando la strada al pari di un museo. Il progetto chiamato *Second Skin* di Zed1 (Marco Burrelli, Firenze, 1977) è presentato nel 2014 in occasione del SUBSIDENZE Street Art Festival di Ravenna, rappresenta invece una sperimentazione di commistione tra murale dipinto e poster. L'artista realizza prima un murale per poi ricoprirlo con strati di carta incollati sui quali dipinge altre immagini strettamente connesse tra loro

(Fig. 13). L'intervento quindi sfrutta la poca durabilità della carta a scopo performativo: non solo il fattore tempo ma anche gli occasionali fruitori, strappando i posters, divengono 'scoprittori-creatori' dell'opera (Burrelli, 2016). La poster art a grande scala può essere esemplificata attraverso due interpreti significativi. Lo *street photographer* JR (Jean René, Parigi, 1983), usando carta e colla, ama definire i suoi interventi nei contesti urbani come 'arte infiltrante' (*Pervasive Art*) ovvero opere concepite in forma partecipata (JR, Thompson, Remnant, 2019). Primi piani di volti di donne nel progetto *Women are heroes* o di anziani nel progetto *Wrinkles of the city* (iniziai di entrambi nel 2008) sono trasformati in poster giganti in bianco e nero non per durare ma con l'unico scopo di mettere in relazione persone e luoghi (JR, Berrebi, 2012). Più recentemente JR ha interagito con un luogo simbolo della Francia: il Louvre. Nel 2016 ha incollato su una delle facce della Piramide di Ieoh Ming Pei centinaia di porzioni di carta (collage) raffiguranti il retrostante prospetto del Museo (cielo compreso). L'effetto anamorfoico osservato da una particolare posizione generava una perfetta sovrapposizione dando l'impressione dell'inesistenza della Piramide. Nel 2019 sempre con collage fotografico, ha ricoperto l'intera area attorno alla Piramide creando un tromp l'oeil monumentale che, al contrario, simulava l'emersione dell'architettura da un carattere attraverso l'illusione prospettica (Fig. 14). In entrambi i casi si è trattato di opere effimere, concepite in forma di eventi che ne presuppongono la fine; di installazioni pensate per andare distrutte, strappate, smontate, portata via in frammenti come memorie e che quindi intendono celebrare l'impermanenza ovvero l'incisività dell'immagine per mezzo della sua dissoluzione. L'artista WK Interact (Caen, Francia 1969) opera invece partendo da uno storyboard per passare poi ad un set fotografico attraverso il quale mira ad immortalare movimenti sospesi cercando di catturarne l'energia e di congelare l'intensità delle azioni. Successivamente sottopone gli scatti (o disegni) selezionati a un processo di manipolazione (*twisting*) attraverso una fotocopiatrice

tirandoli, allungandoli e distorcendoli per creare una esaltazione dell'effetto di movimento in bianco e nero. Infine monta le immagini così modificate per comporre un lungo poster come fosse un cortometraggio (WK Interact, 2014). L'intento dell'artista non mira a creare opere che siano 'per sempre' (nei suoi interventi street non compaiono né firma né data) quanto piuttosto a stabilire due livelli di interazione: sul piano materico con gli strumenti di lavoro e sul piano visivo con le persone attraverso la forza delle sue immagini per il tempo che dureranno (Fig. 15).

4. SCRATCHING, INSTALLAZIONI 3D SU MURO, MOSAICI

Perché aggiungere nuovi livelli quando è possibile utilizzare gli 'strati' già esistenti di una superficie? Tale principio ha ispirato in particolare due urban artists che hanno fatto di tale approccio innovativo il carattere distintivo delle loro azioni. Il progetto *Scratching the Surface* [12] dell'artista Vhils (Alexandre Farto, Lisbona, 1987) è basato su una tecnica di distruzione creativa mediante la quale l'immagine si 'rivela' per rimozione o erosione degli strati superficiali del supporto con cui lavora. Pannelli pubblicitari, vecchie porte, muri in stato di abbandono fungono da tela sulla quale agire con scalpelli, martelli e anche soluzioni acide creando opere per sottrazione di materiale: volti dai tratti marcati che simboleggiano una riflessione sulla necessità di 'scavare', appunto, oltre la superficialità delle cose (Moore, 2020) (Fig. 16). Analogamente, l'artista poliedrico Gonzalo Borondo (Valadolid, 1989) ha incentrato la propria ricerca creativa sull'estensione della pittura a svariati supporti quali vetro, paglia, ceramica e legno. In particolare, con la tecnica del *glass scratching* ha affinato un linguaggio tra pittura e incisione che consiste nel dipingere il vetro di vernice bianca (o nera) per poi raschiare la superficie con punteruoli, taglierini, spazzole in modo che le figure emergano come un disegno per sottrazione attraverso un processo di rimozione di materia. Tale tecnica è iniziata con realizzazio-

ni 'illeghi' sulle vetrine di negozi abbandonati dove le sue espressive figure umane miravano a porsi quale diaframma tra esterno e interno (Fig. 17). Ha inciso lastre anche con l'utilizzo di acidi (*Etching*) e stampa serigrafica. Secondo l'approccio di tali artisti il deterioramento cui va incontro un'opera va letto come una necessaria evoluzione che la può rendere persino più interessante (Caprasecca, Pietropaoli, 2015).

Tra le molteplici modalità rappresentative dell'arte urbana meritano menzione anche quelle che si esprimono attraverso l'installazione sui muri di oggetti tridimensionali di vario materiale. Edoardo Tresoldi (Cambiago, 1987) è una artista che realizza sculture in rete zincata elettrosaldata, un materiale che ha imparato a conoscere allestendo scenografie per il cinema. Non ha un background da street artist, tuttavia è proprio la scena dell'urban art che gli ha dato l'occasione di sviluppare la sua creatività, in particolare l'incontro con Borondo. Insieme hanno realizzato, presso l'Università Bicocca di Milano, l'opera *Chained* (2015) in cui la bidimensionalità di un murale si trasforma in una scultura articolata nello spazio grazie, appunto, ad un figura in rete metallica che esce dalla parete. Tenendo ben presenti le teorie sul *genius loci*, le sue sculture 'giocano' con la trasparenza in una dimensione tra materiale e immateriale. Pur essendo concrete e monumentali si pongono come un disegno virtuale nello spazio, lo abitano come un ologramma. Opere permanenti ma anche temporanee la cui inevitabile trasformazione data dagli agenti atmosferici è vista dall'artista come una modalità per leggere la storia di un luogo (Fig. 18).

Di tutt'altro tenore sono invece le installazioni scultoree realizzate da Mark Jenkins (Alexandria, Virginia, USA, 1970). La sua pratica di street art consiste nell'utilizzare la strada come un palcoscenico per sculture eccentriche, stravaganti, situazioniste (Jenkins, 2012) che mirano a creare visioni destabilizzanti e quindi reazioni che diventano parte integrante delle opere stesse [13]. Realizzate come calchi a secco utilizzando semplice nastro adesivo trasparente e presentandosi

anche come persone perfettamente 'abbigliate', le sue opere sono assolutamente effimere, il loro deterioramento inizia dal momento in cui vengono consegnate alla strada. Benché simili installazioni gli siano valse l'etichetta di 'burlone urbano' in realtà affrontano temi sociali importanti quali emarginazione, indifferenza e suicidio (*Project 84*, 2018). Similmente, il duo artistico italiano degli Urban Solid (Busto Arsizio) intervengono, al limite della legalità, popolando muri in disuso con creature di gesso o cemento dai forti colori pop realizzate con tecnica scultorea classica: mani, maxi orecchie, pistole, televisori sbucano ironici e provocatori dai muri con l'intento di suscitare reazioni visive e tattili nonché riflessioni sulle ossessioni dell'epoca moderna come denaro, tecnologia e social media (Fig. 19).

A completamento del quadro delle possibili manifestazioni artistiche su strada va considerata anche la tecnica del mosaico declinata in modalità 'street'. Un esempio tra tutti è il caso di *Invader* (anonimo, Parigi, 1969) la cui ispirazione nasce dall'imitazione dell'*Arcade Game Space Invaders* (Taito, 1978), ovvero dall'idea di riprodurre i pixel delle immagini del gioco utilizzando piccole tessere in ceramica colorata. Sebbene l'artista abbia poi sviluppato sue icone originali integrandole anche con QR code per celare messaggi decodificabili con apposita applicazione, l'idea che guida l'installazione dei mosaici è rimasta immutata: creare una sorta di dispositivo articolato in cui ogni pezzo è autonomo ma tuttavia non può esistere da solo (*Invader*, Ardenne, 2013). In sostanza tali figure pixelate, posizionate in luoghi che ne garantiscono la visibilità (nei pressi di porte, incroci, insegne di negozi, targhe di strade) e secondo criteri strategici, attuano un'azione non lontana dalla nozione di psicogeografia di Guy Debord, ovvero non cambiano l'immagine delle città in cui vengono installate [14] ma mirano a rifondarne gli itinerari instaurando pratiche creative di 'interferenza' (Debord, 2013). I mosaici sono fissati sui muri con cemento o colla in maniera prevalentemente illegale quindi nulla ne garantisce la permanenza essendo passibili di rimozioni, danneggiamenti o furti (Fig. 20).

5. CONCLUSIONI

La rassegna di esempi presentata, nel mirare ad evidenziare le relazioni tra il concetto di durabilita' e tecniche/intenzioni degli artisti, ha restituito anzitutto il quadro della progettualita' con cui si e' sempre mossa la Street Art. Gli studi condotti, per quanto non possano certo esaurire il tema, hanno permesso di focalizzare alcuni caratteri distintivi e trasversali che identificano il fenomeno e soprattutto hanno stimolato alcune riflessioni.

Indubbiamente la street art rifugge il concetto di mera funzione decorativa e si propone sempre come intervento *site specific* strettamente relazionato al contesto fisico e sociale e cio' avviene indipendentemente dal fatto che siano azioni espresse 'liberamente' oppure rientrino in specifici progetti. Tutti gli artisti dimostrano piena consapevolezza del fatto che l'agire nel contesto urbano sia una grande responsabilita' nei confronti di luoghi e persone, ovvero che le loro opere, concepite come forma di comunicazione liberamente fruibile, siano comunque un atto forte, che puo' condizionare chi le osserva.

Detto questo, riguardo al tema centrale affrontato della permanenza/impermanenza delle opere di street art, se e' pur evidente che alcune tecniche permettono di realizzare interventi piu' durevoli, cio' che tuttavia sembra emergere e' che non sia questo l'aspetto che guida le scelte tecniche degli artisti quanto piuttosto, in alcuni casi, addirittura una volonta' quasi all'opposto. In altre parole, non sono pochi gli artisti che in qualche modo rivendicano la fragilita' delle loro opere proprio perche' intese come forma d'arte partecipata e quindi intrinsecamente concepite per andare distrutte, oppure, piu' in generale, perche' pensate come superfici solo temporaneamente risignificate e con la consapevolezza di consegnarle alle intenzioni delle persone e agli effetti degli eventi naturali e del tempo. Cio' che quindi prevale nella scelta della tecnica e' senza dubbio l'intenzione artistica e non la ricerca di permanenza dell'opera che semmai e' solo una conseguenza.

Cio' non significa che gli artisti approvino il deturpamento per puro atto di vandalismo ne' che non sen-

tano alcune problematiche quali la tutela del diritto d'autore, il permanere della censura e della strumentalizzazione politica dietro alcune azioni di rimozioni condotte da istituzioni di Decoro Urbano (Colantonio, 2017), insomma tutti quegli aspetti per i quali l'impermanenza nulla ha a che fare con il loro 'programma' di azione artistica. Non a caso proprio questi temi sono stati discussi a fine 2019 per iniziativa dell'artista Diavù nell'ambito del Progetto ExP [15]. D'altro canto, e' altresì indubbio che la street art stia diventando un fenomeno sempre piu' mainstream e cio' pone alcuni artisti in una posizione non sempre favorevole verso una certa scena dell'arte istituzionalizzata. Di certo e' innegabile che negli ultimi tempi si sia verificato un moltiplicarsi di operazioni atte a portare l'arte urbana nella logica del mercato (collezioni e musealizzazioni) e che alcune siano state condotte con modalita' a dir poco invasive nei confronti dell'arte urbana e in maniera irrispettosa e non concordata con gli artisti. A tal proposito basta ragionare su certe azioni intenzionalmente poste in essere da alcuni artisti, quali l'autocancellazione, la collocazione delle opere in siti difficili da raggiungere o l'utilizzo di tecniche particolarmente delicate. Si tratta di strategie che nascono tutte con la finalita' di evitare rimozioni o 'strappi' delle opere dai muri per furti e loro collocazione in mostre senza il consenso dell'artista e senza domandarsi se cio' non sia tradire il loro senso, ovvero se la perdita (impermanenza) non sia parte integrante dell'opera. Rispetto a tali azioni c'e' da domandarsi se il pretesto di una siffatta presunta preservazione non sia al limite dello snaturare il senso di opere nate per avere una interazione libera e gratuita con lo spazio urbano, ovvero se 'prelevarle e rinchiuderle' non sia una contraddizione in termini. Si ritiene quindi che, forse piu' opportunamente, si debba da un lato cercare di educare ad un migliore apprezzamento e rispetto dell'arte urbana e dall'altro lato semmai concentrare maggiori sforzi per studiare interventi efficaci in grado di salvaguardare le opere li dove sono state concepite.

NOTE

[1] Si fa riferimento alla definizione e classificazione in tre categorie (Street Art, Arte Pubblica, Arte Urbana) proposta dall'artista David Diavù Vecchiato e che è stata nuovamente discussa nel novembre 2019 durante la tavola rotonda *Street Art o Arte Pubblica?* tenutasi nell'ambito del Progetto Exp. <http://muromuseum.blogspot.com/2019/11/street-art-o-arte-pubblica-dallincontro.html>

[2] Solo per citare i più recenti eventi a Roma: *OUTDOOR – Urban Art Festival*, ediz. dal 2010 al 2014, <https://out-door.it/>; Progetto *Big City Life Tormarancia*, 2015, <http://www.bigcitylife.it/hello-world/>; *Cross the Street*, mostra museo Macro 2017; *Decades*, mostra al Guido Reni District, 2017; Progetto *Dominio Pubblico-MA@T MILLENNIALS A(r)T WORK – Ma@t*, ediz. 2018-19, <http://www.dominipubblicoteatro.it/2019/10/31/mat-millennials-art-work-mat/>; Progetto *POPSTAIRS*, dal 2015; Progetto *GRAArt*, dal 2016, <http://www.graart.it/>; *Muri Sicuri*, ediz. dal 2016 al 2020, <http://murisicuri.it/>.

[3] Un reportage fotografico di Stefano Fontebasso De Martino che ripercorre l'intervento dell'artista sul muro è stato presentato alla mostra *Cross the Street* tenutasi al MACRO di Roma nel 2017.

[4] Il sito <https://www.wu-mingfoundation.com/giap/tag/banksy-co/> racconta l'azione di cancellazione.

[5] mostra promossa da Genus Bononiae con il sostegno della Fondazione Carisbo e allestita nel Palazzo Pepoli di Bologna.

[6] la caduta del muro avvenne dopo solo 3 anni, nel 1989.

[7] Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

[8] Trattasi di una onlus che lavora con l'obiettivo di creare una migliore fruizione del fiume e delle sue sponde per romani e turisti.

[9] Ad esempio la fontana di Trevi diventa una vasca da bagno nella rappresentazione dell'abbraccio tra Marcello Mastroianni e Anita Eckberg nel film 'La dolce vita' di Federico Fellini.

[10] Tale modalità era stata già sperimentata da Kristin Jones nella parata iconica di donne-lupo *She-Wolves* realizzate sullo stesso tratto di muraglione del Tevere per l'evento *Solstizio d'Estate*, l'installazione artistica che ha inaugurato nel 2005 le attività di Tevereterno Onlus.

[11] Miscela di farina integrale e acqua cui va aggiunto, una volta raffreddata, zucchero o amido di mais per renderla più appiccicosa. Prima dell'applicazione va integrata con colla per legno nella miscela 1: 5 e soffato di rame per proteggerla al meglio l'impasto. Per un tocco di finitura chiara (opzionale) si può dare infine uno strato di Minwax Polyacrylic sopra il poster.

[12] Presentato per la prima volta nel 2007 alla mostra del gruppo VSP a Lisbona e poi al Cans Festival di Londra l'anno successivo.

[13] L'artista indica come sue fonti d'ispirazione lo scultore spagnolo Juan Muñoz (1953-2001) e le filosofie sull'assurdo di Apehex Twin e Albert Camus.

[14] Il progetto, avviato nel 1998 a Parigi, conta oggi circa 80 città 'invase' in tutto il mondo con tanto di pubblicazione di mappe e indicazioni di punteggi assegnati per ogni invader.

[15] Si fa riferimento all'incontro *Street Art o Arte Pubblica?* organizzato dallo studio legale E-Lex e dal Progetto M.U.Ro in collaborazione con Yococu (YOUTH in CONservation of CULTural Heritage) e la Galleria Rosso20sette Arte Contemporanea.