

Street art come patrimonio Quale musealizzazione?

Intervista di Silvia Viti a Christian Omodeo

Christian Omodeo è uno storico dell'arte attivo tra Italia e Francia. Dopo aver dedicato gran parte della sua carriera professionale e accademica all'arte Urbana è oggi curatore e studioso di Street Art. Il libro *Crossboarding: An Italian Paper History of Graffiti Writing and Street Art* (LO/A Edition & Le Grand Jeu, 2014) è il risultato del suo colossale progetto di ricerca dedicato a documentare il fenomeno del Graffiti Writing e della Street Art in Italia. Nel 2012 fonda Le Grand Jeu, un'agenzia che sviluppa progetti di street art, che è oggi anche un bookshop online. Nel 2016 ha co-curato l'esposizione *Banksy & Co. L'arte allo stato urbano* che è stata a più riprese oggetto dei contributi a questo numero di Ocula. Non potevamo perdere l'occasione di rivolgergli gli stessi interrogativi che hanno animato la nostra riflessione.

Silvia Viti – Nella sua attività ha più volte sottolineato che la Street Art oggi è percepita come patrimonio (o almeno inizia a essere percepita come tale) in primis per i cittadini e di conseguenza per le istituzioni stesse. Sono ormai molte le iniziative che mirano a valorizzare il patrimonio artistico contemporaneo legato all'arte urbana grazie all'allestimento di gallerie a cielo aperto, muri legalizzati, mostre e musei effimeri. Tra queste non si può non citare la mostra Banksy & Co. L'arte allo stato urbano che è stata più volte menzionata in questo numero di Ocula. La mostra, allestita dal 18 marzo al 26 giugno 2016 presso il Palazzo Pepoli del Genus Bononiae ha visto lei come co-curatore assieme a Luca Ciancabilla e Sean Corcoran.

Che ruolo ha avuto questa mostra nel panorama più ampio di una riflessione sull'Arte Urbana? Si può dire che in qualche modo quanto è accaduto ha contribuito a portare l'attenzione mediatica e quella del pubblico sulla questione della conservazione della Street Art? In tal senso, quali sfide affrontate nella vostra attività con Le Grand Jeu?

Christian Omodeo – Negli ultimi anni, ho osservato un moltiplicarsi di progetti finalizzati alla musealizzazione della Street Art, portati avanti da gruppi diversi di persone che non si conoscono e non si confrontano quasi mai con le posizioni degli altri. Per questo, a Bologna, ho pensato in accordo con Luca Ciancabilla che fosse utile creare un cortocircuito tra questi gruppi con una mostra-cantiere che generasse un dibattito. Abbiamo ritenuto che fosse utile smettere di rinviare una riflessione su questioni che attendono una risposta ragionata da decenni, perché, in parallelo ad un aumento delle mostre nei musei, stanno prendendo avvio delle campagne di patrimonializzazione, senza che si sia però appurato quali oggetti, opere e documenti siano veramente rappresentativi di queste culture.

Molti sono stati sorpresi dal nervosismo generato dalla mostra di Bologna e dalla reazione di Blu, ma era evidente che mettere al centro dell'attenzione determinate questioni avrebbe creato tensione, perché si è atteso troppo tempo

per affrontare questi temi. La mostra è diventata il parafulmine di problemi ignorati troppo a lungo, ma, ora che il cortocircuito c'è stato, che tematiche che prima eravamo in pochi a studiare attirano sempre più l'attenzione della comunità scientifica e non solo. Il lavoro stesso che fate voi con Ocula e altri progetti che stanno nascendo in questi mesi, dimostrano che siamo di fronte ad un'inversione di tendenza.

SV – A pochi giorni dall'inaugurazione della mostra, Blu ha acceso questo dibattito sulla conservazione della Street Art con un gesto eclatante. La notte del 12 maggio 2016 ha infatti intrapreso un'opera di cancellazione delle proprie opere nella città di Bologna, un gesto che ha fatto tornare la scena artistica bolognese al centro del dibattito internazionale e che ha spaccato l'opinione pubblica e la critica. Non si tratta di un gesto inedito per Blu che aveva agito in modo simile a Berlino.

Nel catalogo della mostra c'è un'interessante intervista a Ilaria Hoppe condotta proprio da Luca Ciancabilla che dà la parola a un pensiero critico sull'idea della conservazione dell'arte urbana. Hoppe afferma in merito alla cancellazione del muro della Cuvrystraße “Così Berlino ha perso una delle sue icone della Street Art, ma ha guadagnato una discussione molto seguita sui media e un dibattito sulle questioni riguardanti la gentrificazione del quartiere” (Banksy & Co, 2016: 27). Il gesto di Blu oggetto ha rappresentato una presa di posizione politica oltre che polemica rispetto alla mostra di cui lei è co-curatore e in particolare rispetto all'iniziativa di esporre alcune sue opere “staccate” da edifici in via di demolizione. Si tratta di un gesto che ci ha costretto a riflettere - tanto quanto la scelta da parte vostra di esporre tali opere – su una questione importante, non tanto quella della musealizzazione quanto quella della conservazione della Street Art.

Mi piacerebbe sapere qual è la sua lettura dell'intervento di Blu. Sicuramente ha funzionato da innesco di quel cortocircuito che ha già menzionato contribuendo così a portare l'attenzione mediatica e quella del pubblico sulla questione della conservazione della Street Art. Secondo lei la musealizzazione va sempre di pari passo con la conservazione? Mi spieghi, c'è una musealizzazione possibile che non passa necessariamente dalla conservazione oppure si deve necessariamente portare nel museo l'opera, il pezzo di strada, e per farlo non si può prescindere da una sua presa in conservazione?

CO – Il catalogo della mostra non è mai stato pensato come un libro a senso unico. Fin dall'inizio, con Luca Ciancabilla, abbiamo condiviso l'idea che si doveva dare spazio al confronto che volevamo veder nascere grazie alla mostra. Il collettivo Wu Ming – che ha rifiutato l'invito a scrivere un saggio – è tra i nomi che abbiamo contattato, ma chi meglio di Ilaria Hoppe, che è una delle rare professoresse associate di storia dell'arte ad integrare con regolarità la Street Art nei suoi corsi e tra i suoi temi di ricerca, poteva farsi portavoce di un punto di vista contrario e complementare rispetto al nostro? Quello che in pochi sanno, però, è che dopo aver visto la mostra, Ilaria Hoppe si è lei stessa resa conto che quelle risposte, che io stesso davo per scontato prima di vedere i muri

strappati da Camillo Tarozzi e dalla sua squadra di restauratori, meritavano effettivamente ulteriori approfondimenti.

Per quanto riguarda la musealizzazione della Street Art, vorrei prima di tutto sfatare un mito: in mostra a Bologna, gli “*street pieces*” erano solo una minima parte delle opere esposte. Accanto a questi oggetti, c’erano delle opere di ogni genere e tecnica prodotte in studio e regolarmente vendute sul mercato, c’era della documentazione cartacea, dei video, delle fotografie e delle installazioni. Il vero scopo della mostra non era quello di propagandare un’ideologia passatista della conservazione a tutti i costi, ma quello, assai più complesso ed ambizioso, di comparare, esponendoli, tutti gli approcci conservativi che abbiamo potuto rilevare in anni di ricerche, mettendo in mostra, uno affianco all’altro, degli oggetti e delle opere accumulati negli anni da collezionisti dai profili molto diversi. Non credo che sia io a dover spiegare perché altri hanno preferito vendere un’altra immagine della mostra, ma noto comunque una certa schizofrenia in quel campo, perché, da una parte, si condannano gli strappi di Blu da edifici che erano in via di demolizione e, dall’altra, si guarda al MUC-EM di Marsiglia come un modello da seguire, senza considerare che in quel fondo abbondano gli “*street pieces*” presi dalla strada, come il grande pannello degli Os Gemeos, Stak, Honet ed altri esposto proprio a Palazzo Pepoli.

Serve, inoltre, osservare con più attenzione l’ascesa verso il mainstream della Street Art in corso da circa dieci anni. Più o meno effimera per natura quando si trova in strada, a seconda se l’intervento è realizzato con o senza un’autorizzazione delle istituzioni pubbliche, questo fenomeno artistico trova una traduzione indoor da parte di un numero di artisti assai limitato rispetto a quelli attivi in strada. Una mostra di Street Art dedicata esclusivamente a quegli artisti che passano regolarmente dalla strada alla galleria, per quanto interessante e ben curata possa essere, non è un ritratto oggettivo di questi linguaggi. Fotografie, video, documentazione cartacea sono evidentemente un strumento utile per dare una visione d’insieme più ampia del versante *outdoor* di queste culture, ma che tipo di atteggiamento dobbiamo avere rispetto a quegli interventi che sono sopravvissuti loro malgrado alla strada? Inoltre, siamo sicuri che il contesto sia sempre essenziale all’esistenza di un’opera stessa? Sono questioni al centro della riflessione di molti artisti nati e cresciuti in questi ambienti negli ultimi vent’anni. Io credo semplicemente che oggi il loro punto di vista possa essere arricchito e confrontato – e non soppiantato – con le posizioni di critici, curatori e del pubblico stesso, senza dimenticare i restauratori. Musealizzare un’opera significa anche garantirne la perennità. Un dibattito del genere non può quindi esistere, senza dare modo ai restauratori di condurre quelle esperienze necessarie allo sviluppo di un nuovo know how.

Bisognerebbe, infine, riflettere sull’ideologia della memoria che sottende proprio la Street Art nata a cavallo del 2000. Tendo sempre più a credere che questa necessità dell’effimero a tutti i costi, oltre ad essere percepita come una via di fuga dalla concezione capitalista dell’opera d’arte, sia anche figlia di una fiducia verso il ruolo che internet e la conservazione digitale hanno avuto sul nostro modo di archiviare i nostri ricordi proprio negli ultimi due decenni.

Isaac Asimov è stato uno dei primi a prevedere nei suoi romanzi di fantascienza la nascita di questo nuovo rapporto alla memoria. *Una questione di*

memoria (1982) è solo uno dei tanti racconti in cui Asimov immagina un mondo in cui l'umanità demanda alle macchine la conservazione dei propri ricordi, vivendo schiacciata sul presente. Ora questo mondo è arrivato: computer, internet, cloud ci permettono di archiviare il nostro passato come non mai, ma il supporto che ci offrono è molto più effimero di quello che tendiamo a pensare. Che fine ha fatto la Street Art di inizio anni 2000? Che fine hanno fatto social networks come Fotolog o Myspace, mentre Yahoo e Flickr sono in pieno declino? Chi ci garantisce che Facebook ed Instagram saranno eterni? Mentre certi supporti digitali si dimostrano a volte più effimeri della strada, credo convenga maneggiare con attenzione questa nuova ideologia della memoria, senza vietarsi di verificare se un semplice oggetto, sia esso proveniente o meno dalla strada, possa o meno raccontare queste culture in uno spazio museale.

SV – Mi permetto di citare una sua affermazione estrapolata da un'intervista; un'affermazione che trovo molto interessante perché riassume perfettamente la sfida che avete affrontato nel caso della mostra bolognese e che chiunque si trovi a curare un'esposizione di arte urbana non può non porsi: "il museo toglie qualcosa ma è anche vero che restituisce qualcos'altro".

Mi piacerebbe partire da qui per riproporle la stessa domanda: cosa toglie e cosa restituisce il museo?

CO – Nei giorni successivi all'inaugurazione della mostra, ho spesso letto o sentito parlare persone che danno un'estrema importanza al contesto in cui l'intervento dell'artista ha preso forma. Quel che noto, dopo aver valutato diversi case studies è che, se il contesto in cui un'opera d'arte è realizzata è a volte indissociabile dall'opera stessa, altre volte non lo è. Esistono persino delle opere che sono sopravvissute al proprio contesto. Non mi stupisce, quindi, che esista un punto di vista che valuta l'immobilità di fronte all'opera come l'unico modo possibile di rispettare la volontà dell'artista, qualsiasi sia la situazione di fronte alla quale si trova. Io preferisco però pensare che l'artista lo rispetti nel momento in cui capisci il senso della sua azione in strada e rifiuto di applicare una regola universale a situazioni diverse tra loro. Oggi c'è chi prova a costruire un muro concettuale, al di là del quale sarebbe vietato andare. Di fronte ad un atteggiamento del genere, la risposta che mi viene istintiva è quella di scavalcare quel muro, un po' perché ho integrato l'etica della Street Art, un po' perché non tutte le opere estratte dalla strada diventano mute una volta separate dal loro contesto. Un oggetto cambia vita, dice qualcosa di diverso, non è più l'opera creata in origine dall'artista, ma continua comunque a parlare. I musei sono pieni di oggetti che provano a dire qualcosa. Sta al curatore, all'artista stesso o allo spettatore immaginare un racconto – sicuramente nuovo ed in parte diverso da quello immaginato dall'artista – che tenga a mente e rispetti il passato dell'opera.

Per la Street Art, va poi considerato che gli imprevisti fanno parte del ciclo di vita dell'opera di strada, che è un'opera aperta perché costruisce il proprio destino da sola, inserendosi nelle dinamiche urbane. La città ha una pelle che cambia continuamente e i suoi strati parlano proprio di questi imprevisti che ne riscrivono il corso. Pensare che lo Street Artist decida tutto della sua opera

in strada dalla A alla Z equivale a consegnare la città e il suo destino agli artisti, senza considerare che, se gli artisti sono usciti dal museo per andare in città è perché cercavano dinamiche nuove e diverse dal museo. Se ciò che dobbiamo fare oggi è portare in città le dinamiche del museo, diamo vita a un paradosso: si conserva la città portando nello spazio pubblico un'ideologia passatista della memoria, costringendo così il museo a trasformarsi in qualcos'altro.

Certo vi è un aspetto economico dietro tutto ciò. Il concetto di museo nasce nel Cinquecento ma il modello di museo come lo intendiamo oggi si consolida tra Ottocento e Novecento, nel periodo in cui si definisce la forma moderna di capitalismo fondata sull'aumento di valore di capitale degli oggetti e sul loro valore simbolico. La Street Art misconoscendo gli oggetti e consegnando gli interventi all'effimero reagisce alla violenza con cui oggi il capitalismo impone una logica di aumento del valore e del capitale di tutto ciò che ci circonda. Ma mi chiedo, la risposta è la smaterializzazione? Si deve perdere la fede negli oggetti solo per evitare che qualcuno ci speculi?

SV – Ha giustamente parlato di sfiducia verso gli oggetti. Molti dei contributi a questo numero – che non a caso parla di iconoclastia oltre che di conservazione - riflettono su questo tema parlando di artificio¹. Il nostro intento non era solo provocatorio ma volevamo cogliere quest'aspetto per noi fondamentale della Street Art e della sua evoluzione contemporanea come se in questa contraddizione - da una parte la spinta alla conservazione e addirittura al restauro, dall'altra la cancellazione - si giocasse il futuro del fenomeno.

Secondo lei si può parlare di un movimento iconoclasta a proposito della Street Art? Non penso solo a Blu ma alla sensibilità diffusa di un rifiuto dell'oggetto come opera, un rifiuto che ha attraversato la Street Art nelle sue diverse forme.

CO – Come scrivevo poco sopra, non si può capire la Street Art, senza prendere in conto due varianti quali il rapporto sostanziale della Street Art con internet, da una parte, ed il rapporto teso che l'ideologia della memoria generata da questo connubio intrattiene con un capitalismo fondato sull'aumento di valore di capitale degli oggetti, dall'altra. La questione dell'iconoclastia va qui, però, ben oltre la Street Art. È un tema centrale nella gestione degli spazi pubblici dal Dopoguerra in poi. Oggi viviamo in un mondo che ha un'idea miticizzata delle città: asettiche, pulite, ordinate. In Italia, si è sviluppato il concetto/espressione di decoro urbano, ma cosa sottende veramente quest'espressione, di quale idea di società si fa portatrice?

Scrivere sui muri è una pratica che è sempre esistita. Fino al Dopoguerra, non si scrivevano lettere o parole, solo perché eravamo analfabeti, ma, da quando abbiamo imparato a scrivere, comunichiamo talmente tanto sui muri che le istituzioni devono pulire la lavagna in continuazione. È normale che ci siano situazioni difficili da gestire: chi viene incaricato di pulire pulisce tutto,

¹ Cfr. In questo numero di Ocula, Mario Panico, *Esplosioni di icone. Street Art e iconoclastia performativa sui monumenti socialisti dell'Europa orientale (Explosions of icons. Street Art and performative iconoclasm on the socialist monuments of Eastern Europe)*, pp. 43-56.

senza mezze misure, così come il poliziotto gestisce le situazioni attenendosi a una regola generale. Bisogna, quindi, prendere le distanze da questo fenomeno. Parlare di artificio non basta, serve ragionare in termini di un'iconoclastia del quotidiano, che consideriamo oggi come normale. In un libro uscito recentemente in Olanda, *Sorry for Damage Done* (a cura di Vincent Wittenberg Wladimir Manshanden, Wilco Art Books, 2017), ho scritto un breve saggio – "The destruction of non-art" – proprio su questo problema. Il libro raccoglie fotografie scattate da operai incaricati di ripulire la città dal Comune di Eindhoven. Questi operatori hanno scattato foto che documentano ogni intervento prima e dopo il loro passaggio. Di fronte a queste immagini, mi è venuto spontaneo sottolineare come questa iconoclastia del quotidiano faccia ormai parte delle nostre vite. Ma cosa sottendono queste cancellazioni, per quanto utili e necessarie possano a volte essere? Di quale idea di città sono figlie? Il problema non è tenere l'arte e cancellare la non-arte. Il problema è capire dove e perché nasce quest'esigenza alla base di nuove forme di iconoclastia.

SV – Ha già accennato al fondamentale rapporto della Street Art con i media: dal muro al vagone della metro fino alla condivisione social di oggi. Altri movimenti artistici hanno riflettuto molto sulle forme di rimediazione del gesto artistico; penso alla performance, alla Body Art che ha stretto un rapporto di totale connivenza con il video come formato per documentare l'evento artistico e trasmetterlo ai posteri. La Street Art come ha giustamente sottolineato ha negli anni stretto un rapporto molto forte con il digitale. Per molti è la strada percorribile per una conservazione politically correct. Con Le Grand Jeu siete stati coinvolti nel progetto di La Tour Paris 13, analizzata per altro da uno dei contributi a questo numero². In quel caso l'archivio digitale ha rappresentato la via per consegnare ai posteri la documentazione di quello che è stato un vero e proprio esperimento di museificazione effimera. So che non siete stati coinvolti nella realizzazione di questo innesto digitale ma mi piacerebbe avere una sua opinione sulle opportunità di una museificazione virtuale. Terra promessa o anche qui ci sono delle criticità?

*CO – Ritengo più utile mettere in luce i rischi legati all'utopia del digitale, piuttosto che contribuire alla sua ascesa. Non mi piace consegnare la memoria a delle macchine, senza sapere per quanto tempo potranno essere conservati dei file stoccati su un hard disk. Inoltre, come già notava Asimov – e, al suo seguito, Umberto Eco (*La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Bompiani, 2011) – quest'ideologia della memoria genera anche uno schiacciamento sul presente della nostra società. La Street Art stessa ne è un esempio eclatante, perché ogni giorno escono opere e artisti che non fanno altro che riproporre cose già viste dieci o quindici anni fa. Non è malafede e non sono neanche delle citazioni. È solo che questi artisti, spesso giovani, non hanno accesso a quei ricordi, perché sono spariti da internet. Per questo mi piace coltivare un rapporto diverso con la tecnologia e con internet.*

² Cfr. In questo numero Marco Mondino, *Collezioni visive negli spazi urbani: i luoghi della street art a Parigi (Visual collections in urban spaces: the sites of street art in Paris)*, pp. 57-84.

Ho fondato Le Grand Jeu nel 2012, immaginandolo come “un non-luogo del web trasformato in un parco-giochi digitale”. Oggi, mentre stiamo pensando a come adattare il sito ai nuovi usi che si fanno di internet nel 2017, siamo quotidianamente presenti su Facebook ed Instagram e stiamo elaborando una banca dati bibliografica digitale. Come Roberto Casati, che si interessa in particolare al fenomeno della digitalizzazione della lettura e dell’insegnamento, mi piace pensare che un medium non debba per forza sostituirne un altro, ma che generi piuttosto altri usi e altre possibilità. Per questo, vedo Le Grand Jeu come una piattaforma che sperimenta nuovi modi di portare la Street Art sul web.

SV – Per chiudere restando sul tema della musealizzazione, so che con Le Grand Jeu state lavorando a un progetto interessante. Può anticipare qualcosa ai lettori di Ocula?

CO – Negli ultimi mesi, abbiamo collaborato con Urban Nation alla creazione della Martha Cooper Library, che inaugurerà il 16 e 17 settembre prossimi a Berlino. Si tratta della prima biblioteca pubblica destinata esclusivamente a conservare libri, riviste e documentazione riguardante i graffiti e la Street Art. Questo progetto si iscrive nell’ambito della creazione di un vero e proprio museo dell’arte urbana – il primo ad essere ufficialmente riconosciuto dalle istituzioni pubbliche – ed è per me una tappa importante all’interno del lavoro di ricerca bibliografico che ho iniziato nel 2012. *Crossboarding*, il libro che ho pubblicato nel 2014, e la curatela del *Bookshow*, all’interno della mostra *The Bridges of Graffiti* alla Biennale di Venezia del 2015, sono state due altre tappe importanti, ma il mio impegno in questo campo continuerà anche negli anni a venire.

In questi anni, ho incontrato decine di giovani studenti che volevano studiare la Street Art, ma non avevano accesso alla documentazione necessaria per produrre tesi di laurea o di dottorato di buon livello. Ho incontrato numerosi collezionisti ed appassionati di Street Art, che volevano approfondire la loro conoscenza di questi temi, ma non trovavamo il materiale adatto. In parallelo alla curatela di progetti espositivi e a collaborazioni di vario genere con istituzioni pubbliche o private, mi è quindi sembrato necessario consacrare parte delle mie energie non solo alle opere, ma anche alla documentazione che considero fondamentale per studiare e capire questo fenomeno, facendo mio quello spirito di condivisione – sharing – tipico della generazione che ha scoperto internet quando ancora era vuoto e non esisteva neanche Google, se non altro perché io stesso ne faccio parte.

In un certo modo, tornare ai libri, ai cataloghi, alle riviste, alla documentazione pura e semplice, mi sembra anche la miglior risposta a chi ha ignorato la complessità dell’approccio curatoriale della mostra di Bologna, preferendo darle una visione semplicistica e riduttiva. Sono anni che assisto a tentativi maldestri di recuperare la Street Art e capisco che la soglia di tolleranza di alcuni artisti ed operatori sia ridotta al minimo, ma, per quel che mi riguarda, continuerò a lavorare, come faccio da dieci anni a questa parte, per fare in modo che il ritratto della Street Art che consegneremo al futuro sia quanto più possibile rispettoso del lavoro degli artisti che hanno scritto le pagine più importanti della storia di questo fenomeno.