UN(AUTHORIZED)// COMMISSIONED

WHOLE TRAIN PRESS

Pietro Rivasi - Andrea Baldini
UN(AUTHORIZED)//COMMISSIONED

ISBN 9788897640059
Stampato nell'inverno 2017 / *Printed in winter 2017*

Tutti i diritti riservati. È vietata la copia e la riproduzione anche parziale dei contenuti del presente volume in qualsiasi modo o forma, salvo in caso di recensioni. È vietata la pubblicazione e la redistribuzione dei contenuti non autorizzata espressamente dall'autore.

All rights reserved. It is forbidden to copy or reproduce fully or partiallyt of the contents of this volume in any way or form, except in the case of reviews. It is forbidden to publish and redistribute any content not expressly authorized by the author.

Questo libro è da considerarsi una appendice al catalogo della mostra
"1984: Evoluzione e rigenerazione del writing",
Palazzina dei Giardini, Galleria Civica di Modena 2016.

This book should be considered as an addendum to
"1984: Evoluzione e rigenerazione del writing",
Palazzina dei Giardini, Galleria Civica di Modena 2016.

UN(AUTHORIZED)//COMMISSIONED

Il vandalismo come arte: dipinti non autorizzati VS mostre ed eventi istituzionali – il caso di Modena.

Pietro Rivasi - *organizzatore di eventi legati al mondo del writing e street art.*

Questa pubblicazione raccoglie immagini di interventi realizzati, senza autorizzazione, nello spazio urbano della città di Modena, tra il 2002 ed il 2016, da artisti invitati a partecipare ad eventi ufficiali patrocinati e finanziati dalle istituzioni: Icone[1], e 1984. Evoluzione e rigenerazione del writing, *esposizione ospitata presso la galleria d'arte contemporanea pubblica più importante della città, la Galleria Civica.*

Il focus principale è quest'ultima, una mostra sul writing *con una posizione radicale riguardo specifici argomenti, inerenti il rapporto tra writing ed il mondo dell'arte: come portare il* writing *nello spazio museale rispettandone lo spirito, come presentarlo ad un pubblico che lo percepisce esclusivamente come vandalismo quando lo incontra nella vita di tutti i giorni e quali siano realmente le "opere" quando si prende in esame questo tipo di arte.*

Nonostante il *writing* sia una disciplina nata "per" la strada, molti *writer* fin dai primi anni '70 hanno iniziato percorsi artistici anche istituzionali[2]; e pur essendo una pratica nata "selvaggia", fin dagli albori ha sfruttato ogni possibilità per esprimersi, andando anche a occupare muri concessi da amministrazioni o privati.
Il rapporto quindi tra questi due mondi così apparentemente distanti

[1] *Icone: International street art event* è stato uno dei primi e più longevi happening di arte urbana a livello italiano ed internazionale, ospitato e patrocinato dal Comune di Modena tra il 2002 ed il 2013. Tra le caratteristiche principali della kermesse sono da sottolineare la commistione tra *writing*, street art e post graffitismo, l'organizzazione di mostre contestualmente ai *wall painting* e l'abbandono completo dell'estetica legata al mondo "hip hop".

[2] La prima mostra di opere realizzate da *writer* viene allestita nel 1973 presso la Razor Gallery di New York

ed inconciliabili, è un tema che va approfondito con attenzione.

Quando ho iniziato ad organizzare eventi legati al *writing* (il primo fu la festa di *Stradanove*[3], nel 2000), mi interessavo quasi esclusivamente di *bombing*[4]. Per questa ragione, in quegli anni, il mio criterio privilegiato nella selezione degli invitati, che si andava a mescolare coi gusti ed interessi degli altri organizzatori, era la valutazione della loro "attività clandestina". In questo senso, mi importava relativamente la qualità «estetica» delle opere o la loro popolarità "mainstream", cioè il riconoscimento da parte di coloro che non assumono la prospettiva specifica della pratica ma assimilano dai media generalisti le informazioni in merito. Dal mio punto di vista, i parametri per decidere l'effettivo valore di un *writer* erano da ricercare all'interno della "scena", dove il *getting up*[5] è una condizione necessaria (e in qualche caso anche sufficiente) per poter aspirare allo status di *king*[6].

La conseguenza più evidente di questa selezione (che oggi, con un termine alla moda, qualcuno potrebbe chiamare "il prodotto dell'attività di curatela») era la seguente: molto spesso, oltre a "decorare" la parete che l'organizzazione gli aveva riservato, i selezionati continuavano a fare ciò per cui si erano fatti un

---

[3] *Stradanove* è un portale finanziato e gestito dalla Regione Emilia Romagna che tra il 1997 ed il 2008 ha ospitato una delle prime e più grandi collezioni virtuali di immagini di graffiti, dando particolare spazio alle forme più estreme della disciplina.

[4] In origine, con *bombing* si descriveva la pratica di scrivere sulle fiancate dei treni newyorkesi. Possiamo definire *bomber* quei *writer* che privilegiano la pratica clandestina e la quantità di segni lasciati nello spazio urbano, aspirando quindi soltanto al riconoscimento interno alla scena, rispetto alla ricerca estetica rivolta ad un consenso più ampio.

[5] *Getting up* significa letteralmente "emergere" e quindi, nel caso specifico rappresentato dal *writing*, scrivere il più possibile, nella propria città e oltre, il proprio nome.

[6] Il *king* è un *writer* che viene riconosciuto dai suoi pari come personalità di spicco in quanto estremamente prolifico e dotato di stile riconoscibile.

nome tra gli addetti ai lavori, cioè *getting up*. Insomma, venivano invitati dei writer che presumibilmente si sarebbero comportati come tali, ovvero che non si sarebbero limitati ad intervenire sugli spazi assegnatigli.

Ho accettato questo rischio, che era una certezza quasi matematica, come un atto di fedeltà ai "valori" del *writing*. Ma se un'istituzione patrocina e/o finanzia una manifestazione di questo tipo, cosa si può o deve aspettare? Perché il muro assegnato all'artista X dovrebbe essere riqualificato o valorizzato dal suo intervento, mentre ad un altro anfratto della città, scelto autonomamente dal medesimo artista, non dovrebbe essere riconosciuto lo stesso *status*?

Questo ovviamente non significa giustificare da parte dell'organizzazione azioni non concordate nello spazio pubblico ma essere più propriamente coscienti delle possibilità che si verifichino e del loro valore (anche) positivo.

Di questi aspetti di solito non si discute in modo esplicito con gli enti patrocinanti: chi organizza cerca di gestire gli "effetti collaterali" sperando che sfuggano ai media. E quando questo non succede, il copione è già scritto: le istituzioni scaricano le responsabilità sugli organizzatori.

Cosa succede però se poi qualcuno degli artisti diventa economicamente degno di interesse? Cosa succede se da una città è passato uno tra Banksy, Kaws, Basquiat (a Modena nel 1982), Haring, Obey, Invader, Blu, etc? In quei casi, scatta la caccia alla reliquia.

Quando il mercato indica che alla fine dell'arcobaleno la pentola d'oro è rappresentata da qualsiasi cosa dipinta da un artista di fama, anche uno "scarabocchio" su un muro in mattoni a vista di una villetta mono-familiare diventa buono agli occhi di contribuenti e istituzioni proprio perché monetizzabile. A quel punto, tutto diventa immediatamente lecito, se non auspicabile o obbligatorio: conservare, restaurare,

staccare e incamerare, sia il *segno sul muro* che il suo destino, in spregio a ogni regola della società dei benpensanti e al rispetto della natura dell'arte che si intende preservare.

1984. Evoluzione e rigenerazione del writing attraverso la selezione degli artisti prima e delle opere poi, ha cercato di sottolineare e portare sotto i riflettori questi aspetti. La selezione degli artisti si è concentrata su quelli tutt'ora attivi *in strada*; una parte di questi ha contribuito alla mostra presentando installazioni fotografiche e video che rappresentano in modo fedele la documentazione del centro nevralgico della pratica, cioè delle opere realizzate senza autorizzazione. Questi artisti sono stati contattati, non senza fatica, rispettandone l'anonimato al punto da non aver mai presenziato fisicamente alla mostra. Ho prestato attenzione anche al fatto che le modalità attraverso cui è stato inviato il materiale permettesse il mantenimento dell'anonimato.

Mentre selezionavo le opere da esporre tra quelle inviate, molte delle quali riproduzioni fotografiche di lavori realizzati nello spazio pubblico, mi sono accorto di un fenomeno interessante: alcuni dei *writer* inclusi nella mostra si erano recati a Modena qualche settimana prima dell'inaugurazione per realizzare dei dipinti *non commissionati per poi inserirli in mostra*. Questi, per la maggior parte già cancellati dalle autorità competenti, sono qui riprodotti, insieme ad alcuni lavori non commissionati realizzati negli anni passati dagli invitati ad *Icone*. In questo senso, la mostra – insieme con questa pubblicazione – vorrebbe stimolare una riflessione innanzitutto sui parametri e criteri da adottare quando artisti che provengono dal mondo del *writing* vengono fatti entrare in uno spazio espositivo istituzionale, sia con opere realizzate su supporti "classici" sia con installazioni basate su materiale "documentale". In secondo luogo, si vuole mettere a nudo la schizofrenia di una società che da una parte persegue e condanna chi dipinge superfici senza autorizzazione e dall'altra ne riconosce il valore concedendogli spazio all'interno delle massime istituzioni d'arte contemporanea. In ultimo, l'intenzione di *1984* è anche quella di fare in modo che, nel riconoscere il valore di questi artisti, il "mondo

dell'arte" faccia suoi i parametri attraverso i quali la selezione avviene all'interno della "scena". In questo modo, l'attività non-commissionata -- che è l'anima del writing -- potrà diventare uno dei criteri principali per determinare il valore di questi artisti anche per quanto concerne il mercato delle loro opere.

In data 4/4/2017, con la delibera Prot. Gen: 2017 / 45021 - CU, la Galleria Civica di Modena acquisisce le opere:

FRA 32: "Blackbook", 2016 installazione composta da 942 foto, n. inv. 4161;

ZELLE ASPHALTKULTUR:
1) installazione costituita da n.3 foto *nn. Inv. 4187, 4188, 4189:*
A) Lager (Die Möglichkeit eines Lagers) 2011,
B) Wir stehen bereit 2012,
C) There's a hand 2013;
2) n.6 foto serie "Verhaltet euch ruhig" 2014, *nn. Inv. dalla 4155 alla 4160;*
3) n.2 foto di un murales non autorizzato, "SI" 2016, *nn. Inv. 4170 e 4171;*

esposte durante la mostra *1984 - Evoluzione e rigenerazione del writing* e presenti in catalogo;

ed infine viene acquisito anche:

4) Dipinto originale "SI", realizzato senza autorizzazione sul muro delle Ex Fonderie Riunite, Modena, 2016, cui le foto nn. *Inv. 4170* e *4171* fanno riferimento.

L'operazione è di interesse in quanto si sancisce che la documentazione fotografica di opere di arte urbana realizzate nello spazio pubblico senza autorizzazione, può essere considerata a tutti gli effetti l'opera d'arte. Si stabilisce un parallelo ideale con altri campi dell'arte contemporanea (performance art, land art etc) che da sempre entrano all'interno dello spazio espositivo e del mercato, attraverso la documentazione delle opere stesse, per loro natura

effimere e non-commercializzabili tali e quali.

Si stabilisce che un'opera realizzata senza alcun permesso nello spazio urbano ("SI", vernice al quarzo su muro, Zelle Asphaltkultur, Modena 2016 cui le foto *nn. Inv. 4170* e *4171* fanno riferimento) possa entrare a fare parte di una collezione pubblica e riconosciuta come opera d'arte, pur restando nella sua location originale, senza la necessità di proteggerla e/o restaurala. Questa acquisizione e le sue modalità, rappresentano un precedente importante; viene infatti così stabilito che l'accumulazione, la trasformazione dell'opera in reliquia eventualmente monetizzabile, non è l'unico modo possibile per portare l'arte urbana non commissionata all'interno di uno spazio espositivo o di una collezione. La comprensione ed il rispetto di questa branca dell'arte contemporanea, suggeriscono al contrario che la documentazione fotografica, unita al riconoscimento ufficiale dell'"originale[7]" come opera d'arte, possono essere una alternativa applicabile a qualsiasi opera realizzata senza autorizzazione, sia essa un dipinto, una installazione o una performance, indipendentemente perciò dal luogo dove è stata realizzata e dalla durata temporale della stessa.
Writer o street artist che volessero ottenere un riconoscimento da parte del mondo ufficiale dell'arte, non devono necessariamente intraprendere un percorso in "studio"; l'utilizzo della documentazione della pratica clandestina come opera vera e propria, da esporre e/o vendere, può diventare un modello comunemente accettato da tutti gli operatori del settore.

[7] Che nel nostro caso specifico è di solito assimilabile, per la legge italiana, ad un atto di "Deturpamento e imbrattamento di cose altrui", Art.639 C.P.

Un(authorized)//commissioned

Vandalism as art: unauthorized paintings Vs institutional art shows and events - the Modena case study

This publication collects images of unauthorized interventions realized in the urban space of the city of Modena, between 2002 and 2016, by artists invited to take part to official events sponsored and funded by the institutions: "Icone[1]", and "1984. Evoluzione e rigenerazione del writing", an exhibition hosted by the most important public art gallery of the city, Galleria Civica.
The main focus is the latter, a show about graffiti with a radical position on specific topics concerning the relationship between writing and the art world: how to bring "writing" into a museum respecting its spirit, how to present it to an audience that used to perceive it only as vandalism when encountered day by day and ultimately which are the true "artworks" when such type of art is examined.

Although writing is a discipline born "by" the street, many writers begun artistic and institutional paths since the early 1970s[2]; and even though it is a "wild" practice, it has taken every opportunity to express itself from the dawn, even to occupy walls granted by administrations or private individuals. The relationship between these two apparently distant and irreconcilable worlds is a theme that must be carefully studied.

When I started organizing writing events (the first was *Stradanove*'s party in 2000[3]), I was almost exclusively interested in *bombing*[4]. For that reason, in those years, my privileged criterion in selecting the guests, which was mixed with the tastes and

---

[1] *Icone: International street art event* was one of the first and longest running events focusing on urban art both in Italy and internationally, hosted and sponsored by the City of Modena between 2002 and 2013. Within the principal characteristics of the festival we should underline the communion of writing, street art and post-graffitism: the organization of shows contextual to wall paining and the abandonment of the esthetic tied to the world of "hip hop".

[2] The first show of artworks realized by writers was installed in 1973 at Razor Gallery in New York City.

[3] *Stradanove* is a website financed and managed by the Region of Emilia Romagna that between 1997 and 2008 hosted one of the first and largest virtual collections of photos of graffiti, dedicating special attention to the most extreme forms of the discipline.

[4] Originally, *bombing* was meant to describe the practice of those who would write on the side of New York City trains. We can therefore describe as bombers those writers who prefer clandestine practice and the quantity of signs left behind within the urban space, hence aspiring exclusively to recognition within the scene, putting aesthetic research and a more widespread consensus behind.

interests of the other organizers, was the evaluation of their "clandestine activity". In this sense, I was relatively uninterested in the "aesthetic" quality of their artwork or in their popularity in the "mainstream" world, as in the recognition given by people outside the specific perspective of writing as practice, who assimilate information from generalizing media outlets. From my point of view, the parameters to decide on the effective value of a writer were to be researched within the "scene", where *getting up*[5] was a necessary condition (and in certain cases also sufficient) to aspire to *king*[6] status.

The most evident consequence of such selection (which today could be trendily defined as "the product of curatorial activity") was as follows: very often, in addition to "decorating" the wall that the organization had reserved, the selectees continued to do so for which they had been named among their peers, that is, *getting up*. In short, the invited writers were the ones who supposedly behaved as such: they would not limit theirselves to intervening on the spaces assigned to them.

I accepted this risk with a mathematic certainty as an act of fidelity to the "values" of writing.

But if an institution sponsors or finances an event of this kind, what can actually be or must be expected? Why would the wall assigned to artist X be re-qualified or gain value from their intervention, while another city cleft, chosen autonomously by the same artist, would not gain the same kind of status?

This obviously doesn't mean that the organization should justify actions not agreed upon within the public space, but actually just be more conscious of the possibility of such happenings and of their positive value.

These aspects are usually not explicitly discussed with the sponsoring body: the people organizing usually try to handle the "collateral effects" hoping they'd escape the attention of the media. And when this doesn't happen, the script is already written: the institution unloads the responsibilities on the organizers.
But what happens if any of the artists becomes marketable and therefore worth of the interest of the art world? What happens if Banksy, Kaws, Basquiat (who visited Modena in 1982), Haring, Obey, Invader, Blu, etc pass by a city? In those cases we immediately witness the hunting of the relic.

When the market indicates that at the end of the rainbow the pot of gold is

---

[5] *Getting up* literally means "emerging" and within the specific world of writing, authoring pieces and tags with one's name as much as possible, in one's own city or elsewhere.

[6] The *king* is a writer that gets recognized by his peers as an emerging personality in the scene because extremely prolific and gifted with a recognizable style.

represented by anything painted by a famous artist, even a "doodle" or sketch on the brick wall of a family home becomes a good thing in the eyes of taxpayers and institutions, exactly because it can be monetized. At that point everything becomes immediately legit, if not desirable or mandatory: to conserve, to restore, to detach and incase, both the sign on the wall and its destiny, dishonoring every previous societal conservative rule and the respect for the nature of the art that is intended to be preserved.

"*1984. Evoluzione e rigenerazione del writing*" through the selection of the artists first and of the works then, tried to emphasize and bring these aspects under the spotlight. The selection of the artists focused on those still active in the streets; some of them contributed to the show presenting installations of photos and videos truthfully representing the neuralgic center of the practice, hence of the pieces created without authorization. These artists were contacted, not without major effort, respecting their anonymity, to the point where they never physically attended the show.

I also paid attention to the fact that the way in which the material was sent permitted the maintenance of anonymity.

While selecting the works to be exhibited, many of which were photographic reproductions of unauthorized works made in the public space, I noticed an interesting phenomenon: some of the writers included in the exhibition, came to Modena a few weeks before the inauguration to realize unauthorized paintings supposed to be part of the show. These, mostly buffed by authorities, are reproduced here, along with some unpublished works carried out in the past by *Icone*.

In this sense, the show - along with this publication - wants to stimulate a reflection first of all on the parameters and criteria to employ when artists who come from the world of writing are welcomed into an institutionalized art space, both with artwork made on "classic" mediums and installations based on "documentary" material.
Secondly, I want to expose the schizophrenia of a society that on one side persecutes and condemns those who paint on surfaces with no authorization while on the other recognizes its value o giving it space within the most respected modern art institutions.
Lastly, the intention of 1984 was to make sure that when recognizing the value of these artists, the "art world" would acquire the parameters through which the selection is made within the "scene".

This way, the non-commissioned work - which is the soul of writing - can become one of the main criteria to determine the value of these artists also when the trading of their artwork happens in the institutional art world.

On 4/4/2017, with the resolution Prot. Gen: 2017/45021 - CU, Galleria Civica acquires in its permanent collection the following works:

FRA 32: "Blackbook", 2016 installation consisting of 942 photos, *no. inv. 4161*;

ZELLE ASPHALTKULTUR:
1) installation consisting of n.3 photos *nn. Inv. 4187, 4188, 4189*;
A) Lager (Die Möglichkeit eines Lagers) 2011;
B) Wir stehen bereit 2012;
C) There's a hand 2013;

2) n.6 photos series "Verhaltet euch ruhig" 2014, *nn. Inv. From 4155 to 4160*;

and

3) No.2 photos of an unauthorized mural, "SI" 2016, *nn. Inv. 4170 and 4171*;

Exhibited during the exhibition *1984. Evoluzione e rigenerazione del writing* and featured on the catalogue;

And finally it also got acquired:

4) **Original unauthorized painting** "SI", realized on the wall of Ex Fonderie Riunite, Modena, 2016, to which nn. *Inv. 4170 and 4171* refer to.

The acquisitions are of great interest because:

1) It is stipulated that unauthorized urban art, in the form of photographic documentation of the practice, can be considered in all respects the work of art itself. It establishes an ideal parallel with other fields of contemporary art (e.g. performance art) that always entered the exhibition space and the market, through the documentation of the works themselves, which are, by their own nature, ephemeral and not marketable.

2) It is established that a work done without any permission in the urban space ("SI", latex on concrete, Zelle Asphaltkultur, Modena 2016 which nn inv. 4170 and 4171 refer to) may become part of a public art collection and then recognized as a work of art, while remaining in its original location, without the need to be protected and / or restored.
This acquisition, and its modalities, represent an important precedent; it establishes that the accumulation, transformation of the work into a relic and its possible monetization, is not the only way to bring unauthorized urban art into an exhibition space or a collection.
Understanding and respecting this branch of contemporary art suggests otherwise that photographic documentation, combined with the official recognition of the

"original" as an work of art, can be an alternative to any work carried out without authorization, whether it is a painting, an installation or a performance, regardless of the place where it was made and the duration of the work itself.

3) Writers or street artists who want to get an acknowledgment from the official art world, do not necessarily have to undertake a "studio" path; the use of the documentation of the clandestine practice as the artwork to exhibit and / or sell, should become a commonly accepted model by all art industry players.

DANGEROUS LIAISONS: I GRAFFITI NEI MUSEI

Andrea Baldini - *Professore associato presso l'università di Nanjing, Cina*

1. Introduzione

Possono esistere i graffiti nei musei? Questa domanda sta interessando esperti e non. Infatti, recentemente, molti dibatti sia tra gli addetti ai lavori sia tra i semplici curiosi ruotano attorno alla questione se questa pratica artistica — o, più in generale la "street art"[1] — possa avere un posto all'interno di contesti istituzionali. Discussioni a proposito della relazione tra musei e graffiti sono finite ancor più sotto i riflettori dopo il gesto eclatante che Blu ha compiuto in

[1] Quale sia la relazione tra street art e graffiti è un tema controverso. Un modo plausibile di pensarla è quella di vedere i graffiti come una varietà di street art.

risposta all'inclusione non autorizzata di alcuni suoi pezzi in una mostra di alto profilo. Come hanno riportato i media internazionali, qualche giorno prima dell'inaugurazione di *Street Art – Banksy & Co.* a Palazzo Pepoli a Bologna, con l'aiuto di alcuni collaboratori, l'artista italiano ha distrutto tutte le sue opere rimaste in città. Questo gesto e l'interesse che ha attratto sono prova della natura controversa e della rilevanza della domanda di cui qui mi occupo.

In *1984 – Evoluzione e rigenerazione del writing*, Pietro Rivasi esamina — tra le altre cose — le "relazioni pericolose" tra graffiti e istituzioni, offrendoci una serie di spunti interessanti a proposito di quella domanda che si chiede se questa forma d'arte possa esistere in contesti ufficiali. Il progetto di Rivasi ci mostra un modo alternativo di concettualizzare l'introduzione dei graffiti all'interno del museo — la sua "musealizzazione," se si vuole. Questo nuovo formato di mostra viene dalla periferia — Modena, una piccola città in Emilia-Romagna — e non da uno dei centri globali dell'arte contemporanea come la Tate Modern o il MOCA, portando con sé almeno due contributi fondamentali. Per prima cosa, suggerisce un modo di portare i graffiti nei musei conservandone la carica sovversiva. Mi occupo di questo punto nella prossima sezione. In secondo luogo, ci aiuta a mettere a fuoco la vicinanza intima tra graffiti e arte di massa. La sezione 3 discute questa relazione. Nella sezione 4, rispondo a un'obiezione che può essere fatta contro la tesi difesa nella sezione 3. Infine, offro una conclusione.

2. Istituzioni e la carica sovversiva dei graffiti

Una delle obiezioni più comuni tra quelle fatte da coloro che sono scettici quando si parla di musealizzazione di graffiti o street art può essere riassunta nel modo seguente. L'istituzionalizzazione "addomestica" i graffiti, privandoli della loro carica sovversiva essenziale. Perciò, gli scettici continuano, è impossibile avere esempi genuini di graffiti (o street art) in musei o gallerie. Spesso proposta da commentatori generalisti, questa critica è popolare anche tra gli accademici che si interessano di questi problemi.[2]

[2] Si vedano, tra gli altri, Joe Austin, "More to See than a Canvas in a White Cube: For an Art in the Streets," *City* 14, no. 1–2 (2010): 33–47;

Proprio perché fa perno sulla carica sovversiva essenziale dei graffiti, l'obiezione merita attenzione. Tuttavia, non è convincente. La natura di *1984* così come la traiettoria complessiva che Rivasi ha seguito negli ultimi vent'anni progettando e realizzando eventi legati al mondo del *writing* ci mostrano chiaramente la debolezza di quella critica e le sue assunzione sbagliate. Come Rivasi ci spiega nel saggio che fa da introduzione a questo volume, una delle motivazioni principali che animano la sua attività in questo ambito è il desiderio far riconoscere come criteri di valutazione per i graffiti (alcuni dei) parametri che i writer stessi utilizzano per giudicare il lavoro di chi fa graffiti. Quest'idea di introdurre continuità tra il giudizio dei graffiti all'interno e al di fuori della galleria è quel che apre la possibilità di avere una mostra di graffiti che può rendere giustizia alla loro carica sovversiva, rispondendo in questo senso da un punto di vista pratico all'obiezione dello scettico.

In primo luogo, Rivasi sottolinea il *getting up* come la caratteristica chiave — forse persino una condizione necessaria e sufficiente — per identificare i writer di talento. Chi si occupa di graffiti chiama con questo termine quel processo di diffusione capillare in aree urbane del proprio nome attraverso la creazione di tag. La reputazione di un writer, infatti, è direttamente proporzionale alla quantità di tag che ha lasciato sui muri della città. Ovviamente, fare ciò richiede la creazione di numerosi interventi non autorizzati la cui realizzazione spesso viola le leggi vigenti in materia di proprietà privata e di uso di superfici urbane visibili.
Riconoscere getting up come il parametro centrale nel giudizio dei graffiti anche in contesti ufficiali porta all'interno dei limiti istituzionali del *white cube* — così come alcuni critici chiamano i musei moderi — qualcosa di ribelle almeno in due modi. Da una parte, come ho già detto, per definizione, getting up richiede un'attività ricorrente (sia dal punto di vista temporale sia spaziale) di appropriazione delle superfici visibili attraverso la creazione di una

---

Peter Bengtsen, "Carelessness or Curatorial Chutzpah? On Controversies Surrounding Street Art in the Museum," *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 84, no. 4 (2015): 220–33.

tag. In questo senso, quelli che hanno visitato *1984* non hanno visto opere realizzate da artisti che sono diventati popolari al di fuori del mondo dei graffiti, e cioè tra i galleristi, i collezionisti d'arte, i critici, i giornalisti specializzati e così via. Non c'erano artisti che usano lo spray senza però avere una reputazione in strada. Nella mostra di Rivasi, in generale, si sono potute osservare le opere di writer radicali, i cui pezzi — dipinti illegalmente su un muro o la fiancata di un treno — erano probabilmente già stati notati da alcuni visitatori nelle loro passeggiate urbane. A testimonianza di ciò, praticamente tutte le opere che i visitatori hanno potuto ammirare in foto erano state realizzate senza autorizzazione.

Dall'altra, *1984* porta ribellione e carica sovversiva nel museo anche in un secondo senso. Come Rivasi rivela sempre nell'introduzione a questo volume, la mostra ha stimolato i writer coinvolti a creare nuovi pezzi nelle aree urbane vicino alla galleria, cioè a Modena. Infatti, considerata la disposizione naturale dei writer a "invadere" la città con le loro creazioni artistiche, il fatto che un evento come *1984* abbia stimolato questo tipo di interventi *in situ* non dovrebbe certo sorprenderci. Questo volume, in verità, celebra questo effetto a catena che il progetto di Rivasi ha generato. In queste pagine, troviamo, tra le altre cose, foto proprio di alcune di queste opere non commissionate create prima dell'inaugurazione di *1984*. È ormai dalla fine degli anni '60 che teorici e artisti stanno cercando di abbattere quelle barriere che rendono il museo un'istituzione di tipo elitario.[3] Creando una continuità tra il museo e ciò che sta fuori, con *1984* Rivasi ha rovesciato in senso letterale le pareti del *white cube*.

---

[3] Si veda, per esempio, Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France After 1968* (Cambridge University Press, 2006), in particolare da p. 126. Molte istituzioni artistiche di rilievo hanno seguito questa traiettoria. Si veda, per esempio "Breaking Down Barriers: A Continuing Tradition of Access Programs at MoMA" accesso 19 Settembre, 2016, http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/24/breaking-down-barriers-a-continuing-tradition-of-access-programs-at-moma.

Questo è il punto centrale della mia discussione della relazione tra graffiti e istituzioni artistiche. L'idea che la musealizzazione debba necessariamente privare i graffiti della loro carica sovversiva è fuori fuoco. Si basa sul presupposto che i criteri per valutare i graffiti — e di conseguenza la loro inclusione o esclusione in mostre ufficiali — debbano essere simili a quelli generalmente usati per le altre forme d'arte. Tuttavia, come sembra ovvio a questo punto, quest'idea del museo e dei suoi confini appare troppo ristretta. Come ci mostra *1984*, è possibile creare una mostra a partire da quei principi che guidano i writer autentici e che fanno dei graffiti una pratica ribelle.

Contrariamente a quel che ci dice il senso comune, quindi, i musei non addomesticano necessariamente i graffiti. L'introduzione di questa pratica all'interno delle istituzioni artistiche può anzi trasformare queste stesse istituzioni, combattendo quelle tendenze esclusiviste che il mondo dell'arte ha spesso abbracciato. In questo senso, la musealizzazione dei graffiti può aiutarci in quel processo di "ripensamento dei musei come spazi pluralisti di discussione e critica" che Hilde Hein esamina e promuove.[4] Il secondo punto che *1984* ci mostra, cioè la relazione intima tra graffiti e arte di massa, deve essere interpretato proprio alla luce di questa discussione.

3. Fotografia, arte di massa e la natura dei graffiti

Inizio questa sezione con il seguente suggerimento: uno dei problemi più gravi che ha sistematicamente afflitto molti tentativi di portare i graffiti e la street art nei musei è stata una preoccupazione eccessiva rispetto alla presenza di pezzi "originali" a discapito delle riproduzioni video o fotografiche come viste in *1984*. Una preferenza per gli originali è ovviamente in continuità con i principi che orientano la curatela di generi artistici tradizionali. Per esempio, una mostra di opere di Picasso di solito include opere autentiche create dall'artista spagnolo e non copie o stampe. Per analogia, molti credono che una mostra di graffiti debba includere pezzi originali rimossi dalla strada

[4] Hilde S. Hein, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective* (Smithsonian Institution, 2000); Hilde S. Hein, *Public Art: Thinking Museums Differently* (AltaMira Press, 2006).

o creati per l'occasione. È da notare che le mostre più importanti sui graffiti hanno finora seguito quel modello.
Tuttavia, la devozione di fronte all'oggetto autentico — il suo feticismo, se a uno piacciono i paroloni — introduce distorsioni evidenti all'interno della pratica dei graffiti. Infatti, va contro quella che la natura effimera di quest'arte.[5] L'essere temporaneo accompagna necessariamente la natura spontanea (e generalmente illegale) del writing. Inoltre, questo feticismo sembra trasformare esempi di graffiti in oggetti commerciali, un processo che va contro l'idea secondo cui queste opere sono "regali"[6] alla città. Pensare alle mostre di graffiti come a mostre di arte tradizionale è un errore che compromette la natura stessa degli oggetti mostrati.

In un senso ancor più importante, la fissazione cogli originali promuove una forma di apprezzamento che, paradossalmente, è lontana da quei modi che sono dominanti tra i writer. Infatti, come conseguenza della natura spontanea, illegale e temporanea delle loro creazioni, insieme alla loro scala e a dove vengono create, i writer di solito apprezzano opere di writing attraverso fotografie e video. E *1984* offre al visitatore occasionale uno scorcio di questa pratica di apprezzamento e all'iniziato un'esperienza "autentica," come mi ha confessato Fra32 — uno dei writer le cui opere sono state esposte a Modena — dopo aver visitato la mostra di Rivasi.

Voglio chiarire questo punto. Il modo appropriato (o almeno ideale) di apprezzamento per un'opera d'arte visiva che troviamo storicamente nei musei, come ad esempio un dipinto a olio o una scultura di marmo, ci richiede — tra le altre cose — di avere un contatto percettivo diretto coll'oggetto autentico. In altre parole, per apprezzare *Number 1, 1950 (Lavender Mist)* di Jackson Pollock, uno deve recarsi alla National Gallery of Art in Washington e

---

[5] Nicholas Alden Riggle, "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68, no. 3 (2010): 243–57.

[6] Martin Irvine, "The Work on the Street: Street Art and Visual Culture," in *The Handbook of Visual Culture*, ed. Ian Heywood et al. (Berg, 2012), 235–78.

guardarlo. Infatti, riproduzioni di ogni tipo mancano di proprietà estetiche e artistiche salienti (dove una di quelle è "essere autentico"). Quindi, aver visto un'immagine di *Number 1* riprodotta sullo schermo di un computer non conta come un fondamento adeguato per apprezzare il dipinto per ciò che è: esistono molte caratteristiche salienti che uno non può apprezzare guardando una riproduzione.

Quando si prendono in considerazione i graffiti, le cose cambiano. Il modo di apprezzare — la "pratica di apprezzamento"[7] (*appreciative practice*), come la chiama Dominic McIver Lopes — che è dominante nei graffiti non richiede contatto diretto con le opere che sono esempi genuini di questa forma di espressione. In altre parole, il medium che è rilevante a fini dell'apprezzamento non include cose come il muro, il treno, il pigmento e le tecniche utilizzate per produrre un graffiti, ma fotografie, video e altre varietà di tecnologie di riproduzione e distribuzione di massa. È in questo senso che i graffiti sono una forma d'arte di massa, più vicini in un certo senso alla fotografia, al cinema o alla computer art di quanto non lo siano a pittura o scultura.[8]

Non sto ovviamente negando che a volte apprezziamo tag, throw-up e pezzi "dal vivo." Quel che suggerisco può essere riassunto nei due punti seguenti: (i) la pratica di apprezzamento nei graffiti si struttura attorno al contatto con riproduzioni piuttosto che con originali; (ii) le riproduzioni non mancano di alcuna tra le proprietà salienti che sono rilevanti per l'apprezzamento dei graffiti. Se (i) è una semplice constatazione sociologica, che non credo possa essere messa in discussione, (ii) richiede un argomento a suo favore.

Per supportare (ii), voglio presentare un esempio e un'analogia. Come tutti sanno, non esistono più opere non commissionate di

[7] Dominic Lopes, *Beyond Art* (OUP Oxford, 2014).

[8] Per una discussione illuminante sull'arte di massa, si veda Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (OUP, 1998). Sulla computer art come arte di massa, si guardi Dominic Lopes, *A Philosophy of Computer Art* (Routledge, 2009).

Dondi. E tuttavia, quando i writer parlano del suo stile e del suo incredibile talento, è chiaro che non si riferiscono alle sue opere più importanti come a qualcosa di cui non hanno fatto esperienza nelle sue caratteristiche salienti — come se si stessero riferendo a un'opera perduta di Leonardo. Quando guardiamo, per esempio, le foto dei vagoni della metropolitana che Dondi ha dipinto durante la sua carriera, i writer stanno vedendo quelle opere e non semplicemente delle loro riproduzioni. Cioè, possono apprezzare in questo modo tutte le proprietà salienti che sono rilevanti al giudizio e al godimento di quelle cose che sono i graffiti.

Nella musica rock notiamo un fenomeno simile. Come scrive Theodor Gracyk, le registrazioni non sono semplici riproduzioni di opere musicali nella tradizione rock, ma sono la modalità primaria attraverso cui quelle opere vengono realizzate.[9] In altre parole, quando si ascolta la traccia "Radio Ga Ga" tratta dall'album *The Works* dei Queen, non si sta semplicemente ascoltando la riproduzione di un'esecuzione di quella canzone, ma la canzone stessa. E, in generale, gli ascoltatori descrivono la loro esperienza di ascolto di quella traccia nei termini di un'esperienza di ascolto della canzone, non di una semplice riproduzione di una delle sue esecuzioni. Ascoltare un'esecuzione dal vivo di "Radio Ga Ga" non è una condizione necessaria all' apprezzamento di questa canzone. Negando questo, uno dovrebbe ammettere una delle (o entrambe) seguenti affermazioni, che appaiono improbabili: (a) dopo la morte di Mercury, non è possibile apprezzare "Radio Ga Ga"; o, (b) l'ascolto di un'esecuzione live di "Radio Ga Ga" cantata da Paul Rodgers o Adam Lambert ci offre un'esperienza superiore a quella offerta dal disco.

Qualcosa di simile succede coi graffiti e il loro apprezzamento: quando uno osserva una foto di *Fun City* di Dondi, sta guardando l'opera e non semplicemente una sua mera riproduzione. E con *1984*, Rivasi prende spunto proprio da questa peculiarità ontologica dei graffiti, che da un punto di vista metafisico sono meglio compresi

[9] Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (Duke University Press, 1996).

come una forma di arte di massa, visto che sono distribuiti e apprezzati primariamente (anche se non esclusivamente) grazie a tecnologie di riproduzione e circolazione di massa.

4. Graffiti come Performance

A questo punto, qualcuno potrebbe ribattere e criticare (ii) dicendo che le fotografie dei graffiti perdono qualcosa che il pezzo in strada può offrirci grazie alla sua materialità. Le fotografie, potrebbe aggiungere, sono semplicemente oggetti derivativi, che dipendono dalle opere. Perciò, un graffito non può essere ridotto alle sue fotografie. C'è qualcosa d'interessante in quest'obiezione, che richiede una risposta più dettagliata che faccia posto al pezzo in strada e ce ne spieghi il ruolo. Una strategia per rispondere a quest'obiezione è quella di sviluppare un'ontologia che corrisponda le nostre intuizioni riguardo la pratica e contemporaneamente ottenga questo obiettivo. Nello spazio concessomi, possono solamente abbozzare quell'ontologia, ma — sebbene ancora in forma embrionale — sono convinto che questa bozza possa offrire un punto di partenza interessante per sviluppare una comprensione più profonda e accurata dei graffiti come una pratica indipendente e autonoma.

La mossa concettuale cruciale è quella di identificare i graffiti con le performance attraverso cui sono stati generati. In questo senso, contrariamente a quanto ci suggerisce il senso comune secondo cui i graffiti sono opere d'arte visiva come i dipinti o gli affreschi, è più appropriato pensare a quel che fanno i writer come a una serie di azioni. Questo ben si accorda con le descrizioni che i writer danno della loro attività e dell'enfasi che mettono sull'aspetto performativo dei loro gesti. Inoltre, ben spiega anche perché i writer sono così interessati ai documentari di Utah e Ether: quei video catturano le performance generative piuttosto che gli oggetti e, dal mio punto di vista, le performance sono l'elemento centrale del writing.

In generale, il risultato delle performance dei writer sono artefatti come le tag, i throw-up e i pezzi. Apprezziamo quegli artefatti nella misura in cui ci offrono, come direbbe David Davies, "una

rappresentazione perspicua della performance" attraverso cui sono stati creati.[10] Qui si dovrebbe sottolineare il punto seguente: ciò che distingue i graffiti autentici da altre forme di espressione visiva che ne prendono a prestito lo stile è proprio la natura della performance generativa. Le azioni dei writer sono spontanee, al di là di ogni tipo di controllo e libere (anche da ogni logica di mercato). Non si può dire certamente lo stesso quando consideriamo le azioni di designer o muralisti che creano lavori nello stile dei graffiti. Le tag, i throw-up e i pezzi ci forniscono un supporto per apprezzare varietà particolari di performance generative.

Se è più appropriato descrivere quello che i writer fanno nei termini di un certo tipo di performance, allora è relativamente semplice capire perché le fotografie e i video contano come istanze genuine di graffiti anziché semplici riproduzioni o strumenti documentali. Le fotografie e i video di graffiti (o almeno alcuni di quelli) sono rappresentazioni perspicue della performance di un writer. Grazie a ciò, di principio non sono diverse da quel tipo di rappresentazione o supporto che un'opera sulla strada può offrirci. Come conseguenza delle convenzioni che regolano la pratica dei graffiti, le fotografie e i video catturano quindi le proprietà che sono necessarie all'apprezzamento della performance di un writer.

Per poter meglio chiarire la mia teoria e la sua originalità, voglio sottolineare il punto seguente: il valore di una tag, di un throw-up o di un pezzo è una funzione non delle sue caratteristiche come oggetto d'arte autonomo, ma della sua relazione con la performance di un writer. Una fotografia o un video possono trovarsi in una relazione con quella performance particolare che è simile a quella che il pezzo possiede. In questo senso, foto e video possono funzionare come supporti che ci permettono di apprezzare quello che i writer hanno ottenuto con le loro azioni proprio come il pezzo in strada può fare. Sia una tag di Fra32 sia una foto di quella tag, per esempio, sono entrambe derivative dalla performance generativa del writer. Sebbene la fenomenologia sia diversa, apprezziamo entrambi gli

[10] David Davies, *Art as Performance* (Blackwell, 2004), 116.

oggetti per il loro essere rappresentazioni perspicue delle sue azioni. L'apprezzamento dei graffiti sembra avere a che fare con apprezzare quei gesti piuttosto che un vagone di un treno o un muro dipinto considerati come oggetti discreti.

5. Conclusione

Con *1984*, Rivasi ci ha mostrato due punti importanti. Primo, è possibile introdurre i graffiti in un contesto istituzionale conservandone allo stesso tempo la carica sovversiva. Secondo, il museo non è necessariamente un'istituzione esclusiva: può ospitare un ampio spettro di forme di espressione culturale e creativa, comprese varietà d'arte di massa come lo sono a buon diritto i graffiti. La lezione principale che si può imparare da questa mostra è la seguente. I graffiti non hanno bisogno di cambiare per entrare nei "templi" dell'arte contemporanea: sono queste istituzioni a dover cambiare per fare posto all'insieme eterogeneo delle pratiche creative che stanno portando colore sui muri delle metropoli di tutto il mondo. Ed è venuto il momento per queste istituzioni di riconoscerne il valore. La recente acquisizione da parte della Galleria Civica di Modena — l'istituzione che ha ospitato *1984* di Rivasi — dell'istallazione fotografica di Fra32 e dell'intervento controverso dei Zelle Asphaltkultur dal titolo *Die Möglichkeit eines Lagers* ci mostrano che i graffiti possono entrare nel museo senza dover scimmiottare le arti visive tradizionali, perdendo quindi la propria specificità. I graffiti non vogliono il permesso, non ne hanno bisogno: sono già entrati.

Dangerous Liaisons: Graffiti in da Museum

1.Introduction

Can there be graffiti in museums? This question is attracting much attention from members of the artworld and the general public. In effect, many recent debates both inside and outside specialized circles address the issue of whether this artistic practice – and, more generally, "street art"[1] – can find a place in institutional contexts. Discussions about the relationship between museums and graffiti gained further momentum in the aftermath of Blu's radical reaction to the controversial inclusion of some of his pieces in a high-profile exhibition. As reported in international media, right before the inauguration of *Street Art – Banksy & Co.* at Palazzo Pepoli in Bologna, with the help of a group of collaborators, the Italian artist destroyed all his works left in that city. That gesture and the interest that it attracted are evidence for the controversial and pressing nature of the question that I am considering here.

In *1984 – Evolution and Regeneration of Writing*, curator Pietro Rivasi explores – among other things – the dangerous liaisons connecting graffiti and institutions, and provides us with fruitful insights about whether this art form can exist in official contexts. His brainchild shows an alternative way to conceptualize the introduction of graffiti within the museum – its "musealization," if you wish. This new format of exhibition coming from the periphery – Modena, a small city in Emilia-Romagna – and not from the global centers of contemporary art such as the Tate Modern or the MOCA, offers at least two important contributions. First, it presents a way to bring graffiti in a museum while preserving their subversiveness. I discuss this in the following section. Second, it brings into focus the intimate connection between graffiti and mass-art. Section 3 deals with this relationship. Section 4 deals with an objection to the claim defended in section 3. Finally, I offer a conclusion.

2. Institutions and Graffiti's Subversiveness

One of the most common objection that skeptics raise against the musealization of graffiti or street art can be summarized as follows. Institutionalization "domesticates" graffiti, depriving this art form of its essential subversiveness. In this sense, skeptics suggest, it is impossible to have genuine examples of graffiti (or street art) in a museum or a gallery. Often embraced by non-specialized commentators, this criticism is also popular among scholars with an interest on these matters.[2]

---

[1] Of course, the exact characterization of the relationship between street art and graffiti is controversial. Plausibly, one could see graffiti as a variety of street art.

[2] See, among others, Joe Austin, "More to See than a Canvas in a White Cube: For an Art in the Streets," *City* 14, no. 1–2 (February 1, 2010): 33–47; Peter Bengtsen, "Carelessness or Curatorial Chutzpah? On Controversies Surrounding Street Art in the Museum," *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 84, no. 4 (October 2, 2015): 220–33.

By emphasizing the essential subversiveness of graffiti, the objection has some merit.[3] However, it is unconvincing. The format of *1984* as well as the overall trajectory that Rivasi has followed in the last two decades in creating events related to the graffiti world, clearly show the weakness of such a criticism and its faulty assumptions. As Rivasi explains in his introductory essay to this volume, a primary motivation orienting his activity in this domain is the desire to incorporate as evaluative criteria for works of graffiti (some of) those parameters by means of which writers assess their peers. This idea of introducing continuity in judging graffiti inside and outside the gallery is what grounds the possibility of having an exhibition of graffiti that can make justice to their subversiveness, thus rebuking in practice the skeptics' objection.

Primarily, Rivasi emphasizes *getting up* as the key feature – perhaps even a necessary and sufficient condition – for identifying talented writers. With this term, graffiti practitioners refer to the process of spreading one's name by extensively tagging urban areas. Writers' reputation, in effect, is a direct function of the quantity of tags that they leave on the city's walls. Of course, doing so requires the creation of numerous unsanctioned pieces often in violation of current laws regulating the uses of urban visible surfaces.

Opting for getting up as the central parameter for evaluating graffiti even in official contexts brings rebellion within the official boundaries of the "white cube" – as some critics call modern museums – at least in two ways. On the one hand, as I have already mentioned, by definition, the process of getting up involves an extensive (both temporally and spatially) activity of appropriating visible surfaces with one's tag. In this sense, those visiting *1984* did not look at works realized by artists who may have gained popularity in circles outside the graffiti world, that is, among gallerists, art collectors, art critics, art journalists, and so on. There were no sugar-coated spray artists without street credit. In Rivasi's exhibition, one could generally find hard-core writers whose pieces many have seen painted illegally on a wall or the side of a train. And the artworks that visitors can appreciate in the pictures were virtually all unsanctioned.

On the other hand, *1984* brings rebellion and subversiveness in the museums also in a second sense. As Rivasi reveals once again in his introduction to this volume, the exhibition stimulated writers to create new pieces in the urban area where the venue was located, that is, Modena. In effect, since graffiti artists' natural disposition is to "invade" the city with their creation, an event such as *1984* naturally invites that type of interventions *in situ*. This book, in effect, celebrates that ripple effect that Rivasi's project generated. Within its pages, one can see among others, pictures of

[3] For a discussion of graffiti's and street art's subversiveness, see Andrea Baldini, "Street Art: A Reply to Riggle," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74, no. 2 (2016): 187–91. See also Sondra Bacharach, "Street Art and Consent," *British Journal of Aesthetics* 55, no. 4 (October 1, 2015): 481–95.

un-commissioned works created by selected writers right before the inauguration of *1984*. Since the late 1960s, theorists and practitioners have advocated for breaking down the barriers of the museum in the attempt to counteract the elitist nature of Modern artistic institutions.[4] By creating a continuity between the inside and the outside of the museum, Rivasi's *1984* has literally turned inside out the boundaries of the white cube.

Here is the upshot of my discussion on the relationship between graffiti and artistic institutions. The idea that musealization would necessarily deprive graffiti of their subversiveness is shortsighted. It relies on the assumption that criteria for evaluation of graffiti – and their subsequent inclusion or exclusion in official exhibitions – must comply with those generally used for other art forms. But, of course, this understanding of the museum and its boundaries is too narrow. As *1984* shows, it is possible to build an exhibition around those principles guiding authentic writers and making graffiti a rebellious practice.

Contrary to common assumptions, then, museums need not domesticate graffiti. The introduction of this practice within the boundaries of artistic institutions can actually transform those institutions, counteracting exclusive tendencies that the artworld have often favored. In this sense, the musealization of graffiti can help us in that process of "rethinking museums as pluralist spaces of discussion and critique" that Hilde Hein examines and promotes.[5] Against this background, one should understand the second insight that *1984* brings to the table, that is, the intimate relationship between graffiti and mass-art. I turn to this issue in the following section.

3. Pictures, Mass-Art, and the Nature of Graffiti

I suggest that a major problem that has persistently afflicted many attempts to bring graffiti and street art within the boundaries of the museum has been the focus on „original" pieces rather than on their photographic or video reproduction as seen in *1984*. The preference for originals is of course in continuity with principles orienting curatorial practices of mainstream artistic genres. For instance, an exhibition of Picasso's usually includes authentic artworks created by the Spanish artist and not

---

[4] See, for instance, Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France After 1968* (Cambridge University Press, 2006), in particular p. 126 and ff. Many prominent artistic institutions have followed this trend. See, for example, "Breaking Down Barriers: A Continuing Tradition of Access Programs at MoMA," accessed September 19, 2016, http://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/24/breaking-down-barriers-a-continuing-tradition-of-access-programs-at-moma.

[5] Hilde S. Hein, *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective* (Smithsonian Institution, 2000); Hilde S. Hein, *Public Art: Thinking Museums Differently* (AltaMira Press, 2006).

their copies or prints. In a similar vein, many believe that exhibitions of graffiti must include original pieces removed from the street or created for that special occasion. And the most important exhibitions of graffiti so far have generally followed that model.

However, the devotion toward the "authentic object" – its *fetishism*, if you like fancy words – introduces obvious distortions within the practice of graffiti. In effect, it flies on the face of the ephemeral nature of this art form.[6] Temporariness necessarily accompanies the uncommissioned (and generally illegal) nature of *writing*. Also, it seems to transform examples of graffiti into commodities, a process which goes against the idea that these artworks are "gifts"[7] to the city. And, more importantly, it invites a form of appreciation that, paradoxically, is far from those modes that are dominant among writers. In effect, for the unsanctioned, illegal, and temporary nature of their creations, along with their scale and sites of installation, writers generally appreciate their works and those realized by their peers as photographs and videos. And *1984* offers to the occasional viewer a glimpse of this mode of appreciation and to the initiated an experience that feels "authentic," as Fra32 told me after visiting Rivasi's exhibition.

Let me further clarify this point. The appropriate (or at least ideal) way to a visual artwork that we traditionally find in museums such as an oil painting or a marble sculpture call on us, among other things, to perceptually engage with the authentic object. That is, in order to appreciate Jackson Pollock's *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*, one needs to go to the National Gallery of Art in Washington DC and look at it. In effect, reproductions of any kind lack salient aesthetic and artistic properties (where one of them is "being authentic"). So, having seen *Number 1* as an image on a computer screen does not count – if at all – as an appropriate ground for appreciating the painting as the thing that it is. There are many salient features that one will not appreciate when looking at a reproduction.

When considering graffiti, things are different. The mode of appreciation – the "appreciative practice,"[8] as Dominic McIver Lopes calls it – that is central to graffiti does not generally involve a direct contact with the works that are genuine examples of such a form of expression. In other words, the medium that is relevant to appreciation does *not* include things like the wall, train, paint, and techniques to produce an example of graffiti, but photographs, videos, and other varieties of technology of mass production and distribution. In this sense, graffiti

---

[6] Nicholas Alden Riggle, "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68, no. 3 (2010): 243–57.

[7] Martin Irvine, "The Work on the Street: Street Art and Visual Culture," in *The Handbook of Visual Culture*, ed. Ian Heywood et al. (Berg, 2012), 235–78.

[8] Dominic Lopes, *Beyond Art* (OUP, 2014).

is a kind of mass art, closer to photography, cinema, and computer art rather than to painting or sculpture.[9]

Of course, I do not deny that we sometimes appreciate tags, throw-ups, and pieces "live." What I am suggesting are the two following points: (i) the core of the appreciative practice in graffiti relies on engaging with reproductions rather with originals; (ii) reproductions do not lack any of the salient properties that are relevant to the appreciation of graffiti. Whereas (i) is a simple sociological fact, which I do not think one could dispute, (ii) requires some evidence.

Let me give you an example and an analogy to prove (ii). As it is well known, there are no surviving uncommisioned works created by Dondi. And yet, it is clear that, when writers talk about Dondi's style and incredible talent, they do not refer to the masterpieces of this graffiti legend as something they did not experience in their salient features – as if they were talking of a lost Leonardo's. By looking at the pictures of, for example, the subway cars that Dondi painted during his career, writers see those "works" and not mere reproductions of them. That is, they can appreciate all the salient properties that are relevant to the evaluation and enjoyment of the things that graffiti are.

In rock music, we notice a similar phenomenon. As Theodor Gracyk argues, recordings are not mere reproductions of musical works in the rock tradition, but they are the primary ways in which those works are realized.[10] That is, when listening to the track "Radio Ga Ga" from Queen's album *The Works*, one is not simply listening to a reproduction of a performance of the song, but to the song itself. And listeners describe their experience of listening to that track as to the experience of listening to the song, and not to a mere reproduction of (one of) its performance(s). Listening to a live performance of "Radio Ga Ga" is not necessary for appreciating this song. By denying this, one would have to admit either one of the two following highly implausible claims: (a) after Mercury's death, it is impossible to appreciate "Radio Ga Ga"; or, (b) listening to a live performance of "Radio Ga Ga" sung by Paul Rodgers or Adam Lambert – who took the role of Queen's lead singer after Mercury's death – afford an experience superior to that of the original recorded version.

Something analogous to what happens in rock holds for graffiti and their appreciation: for example, when looking at a picture of Dondi's "Fun City," one is looking at the work and not to a mere reproduction of it. And with *1984*, Rivasi is

---

[9] For an instructive discussion of mass art, see Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (Oxford UniversityPress, 1998). On computer art as mass art, see Dominic Lopes, *A Philosophy of Computer Art* (Routledge, 2009).

[10] Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (Duke University Press, 1996).

drawing exactly from this ontological peculiarity of graffiti, which metaphysically are better understood as mass-art, primarily (though not exclusively) distributed and appreciated by means of technologies of mass distribution and reproduction.

4. Graffiti as Performances

However, one could further press the point and object against (ii) that photographs of graffiti miss something, which the piece in the street, thanks to its materiality, can offer. Photographs, one might add, are merely derivative. In this sense, a graffiti cannot be reduced to its photograph(s). There is something right about this further objection, which requires a more nuanced reply, one that can make sense of the piece in the street. One way to answer this objection is to develop an ontology of graffiti that both fits our intuitions about the practice and meets this goal. Here, I can only sketch such an ontology. However, even in this embryonal form, it offers a promising start for developing a more thorough understanding of graffiti as a distinct autonomous practice.

The key step is to identify graffiti with performances. In this sense, contrary to commonsensical views categorizing graffiti as works of visual art like paintings or frescoes, what writers do is better understood as a series of actions. This well accords with how writers describe what they do and the emphasis that they place on the performativity of their gestures. Moreover, it well explains why writers are so interested in Utah's and Ether's graffiti documentaries. Those videos capture the generative performances rather than the objects. And performances, from my view, are exactly what writers primarily engage with.

Outcome of writers' performances are, generally, artifacts such as tags, throw-ups, and pieces. We appreciate those artifacts insofar as they provide us with, as David Davies would put it, "a perspicuous representation of the performance whereby" they were generated.[11] And here one should emphasize the following point: what distinguishes authentic graffiti from other forms of visual expression borrowing their style is the nature of the generative performance. Writers' gestures are unsanctioned, uncontrolled, and (for) free. One cannot certainly say the same thing when considering the actions of commercial artists or muralists creating works in the style of graffiti. Tags, throw-ups, and pieces function as a focus – a prop, if you wish – to appreciate peculiar varieties of generative performances.

If what writers do is better understood as particular varieties of performances, then it is relatively easy to explain why photographs or videos count as genuine instances of graffiti rather than mere reproductions or documentary devices. Photographs and videos of graffiti (or at least some of them) are perspicuous representations of the writer's performance. In this respect, they do not from piece in the street, which also provides a suitable representation of those actions. For the conventions at play in

[11] David Davies, *Art as Performance* (Blackwell, 2004), 116.

the practice of graffiti, photographs and videos appropriately capture the properties that are necessary to appreciate a writer's performance.

To better illuminate my view and its novelty, let me stress the following point: the value of a tag, a throw-up, or a piece is a function of its relationship with a writer's performance. A photograph or a video can very well stand in a similar relationship with that particular performance. They can function as props allowing us to appreciate what writers have accomplished in terms of their actions and gestures. In this sense, for instance, both a tag by Fra32 and a picture of that tag are both derivate of this writer's generative performance. Though their phenomenology varies, we appreciate either one of those for being perspicuous representations of the writer's actions. The appreciation of graffiti seems to focus on such gestures rather than a mere painted wall or train car.

5. Conclusion

With *1984*, Rivasi has showed us two important things. First, one can introduce graffiti in an institutional context while preserving their subversiveness. Second, the museum need not be exclusive: it can be hospitable to a broad range of forms of cultural and creative expression, including varieties of mass art as graffiti arguably is. The key lesson that one can take from this exhibition is the following one. Graffiti need not change to enter the "temples" of contemporary art: they are those institutions that need to change to make room for the heterogeneous sets of creative practices that are coloring the surfaces of cities across the globe. And it is time for cultural institutions to recognize their value. The recent acquisition from the Civic Gallery in Modena – the institution that hosted Rivasi's *1984* – of Fra32's photographic installation and Zelle Asphaltkultur's controversial intervention *Die Möglichkeit eines Lagers* show that graffiti can enter the museum without mimicking traditional visual arts and losing its specificity. Graffiti wants no permission, needs no permission: it has already broken in.