



Marco Scotti

## **I Fought the Law?**

### **Note sulla storia, la diffusione e il significato delle forme della Street Art sulla West Bank Barrier**



#### **Abstract**

La barriera costruita dallo Stato di Israele attorno ai territori palestinesi è diventata, fin dai primi pezzi realizzati da artisti occidentali «the ultimate activity holiday destination for graffiti writers», come la definì Banksy ai tempi della sue prime visite nel 2005. Da quel momento questo “muro” è stato letto sempre di più come un supporto per espressioni artistiche, in gran parte collegate a forme di protesta e costantemente sotto i riflettori dei media. Ma quale può essere il rapporto, in una scena geopolitica tanto complessa, tra un tale spazio e una forma espressiva come la Street Art, nata da azioni illegali all’interno di sottoculture urbane e arrivata a comunicare a un pubblico sempre più ampio?

The barrier built up by Israel alongside the Palestinian territories has become, since the firsts pieces realised by western artists, «the ultimate activity holiday destination for graffiti writers», as Banks defined it during his first visits in 2005. This “wall” has been considered since that time as support for artistic expression under the media spotlight and deeply linked with protest messages for the Palestinian condition. It’s possible to define the relationship between such a space, and such a complex geopolitical context and Street Art, a genre born from urban subcultures which has been able to reach a wider public?



Parlare di interventi di arte pubblica in uno spazio tanto complesso, e al centro di una situazione politica tanto delicata, quale è a tutti gli effetti la barriera costruita dallo Stato di Israele attorno ai territori palestinesi, necessita quanto meno di alcune premesse di contesto. Già il nome attribuito a questo insieme di strutture in cemento armato, recinzioni, check-point e altre diverse forme di controllo è al centro di polemiche e cambia a seconda delle prospettive da cui lo si osserva, oscillando dalla Barriera Antiterrorismo che denuncia l’obiettivo principale dichiarato dal governo di Gerusalemme, per arrivare alle accuse e agli accostamenti all’Apartheid e a Berlino degli attivisti favorevoli alle più forti rivendicazioni palestinesi.

I dati forniti riguardo al progetto, iniziato nel 2002, risentono a un primo approccio delle stesse problematiche: un esempio si può avere confrontando la presentazione on-line realizzata dall’Israel Diplomatic Network (2008), oppure il sito

pubblicato sull'argomento dal Ministero della Difesa Israeliano (2007), dedicati a sottolineare la correttezza giuridica e l'effettiva funzione di sicurezza dell'operazione, con i report di diverse ONG e di vari uffici delle Nazioni Unite che riportano un impatto devastante sulla popolazione palestinese, dall'economia della città agli spostamenti quotidiani.

La comprensione della natura di questo volume passa prima di tutto però da un suo inquadramento critico: se si accetta una definizione di uno spazio contemporaneo «diviso in misura crescente da dispositivi di delimitazione di confini e nel contempo interconnesso da reti di trasporto e di comunicazione altamente controllate e intensamente filtrate» (Weizman 2010, p. 220), appare evidente anche la collocazione di una struttura come questa in contesto più ampio.

L'architetto Eyal Weizman individua uno spazio politico frammentato tra aree riconoscibili come territorio ed enclaves extraterritoriali, a fianco di uno spazio d'azione dipendente dalla percezione e dalle prospettive dell'osservatore; «per questa ragione alcuni vedono nello spazio un insieme interconnesso, laddove altri ne percepiscono solo il carattere frammentario: entrambi hanno ragione, entrambi vedono solo un aspetto di un sistema complesso» (Weizman 2010, p. 221).

Il conflitto all'interno e tra queste *zone di percezione spaziale* comprende dunque tanto la costruzione quanto l'abbattimento di *mura*. Ed entrambe queste pratiche possono essere ricondotte alla situazione lungo il confine tra Israele e i territori palestinesi in cui si sono trovati a intervenire secondo una precisa strategia molti artisti riferibile al contesto della Street Art: «Erigere e abbattere muri dunque non è solo un atto di resistenza al sistema di enclaves in via di rafforzamento, ma è anche la sua prassi necessaria e complementare» (Weizman 2010, p. 222).

Possiamo quindi assumere per ora il termine muro in riferimento a questo supporto?

Collocando, attraverso una ripresa attenta del dibattito critico (Petti 2007, p. 29) sulla storia dei Territori Occupati Palestinesi, la realtà di colonizzazione che l'autore si è trovato ad osservare in prima persona, l'architetto Alessandro Petti ha affrontato la propria analisi dello spazio contemporaneo con lo sguardo e gli strumenti di un urbanista, collocando i propri casi di studio tra frammentazione, connessione e sospensione. Proprio qui infatti è possibile leggere la frammentazione "territoriale e sociale" come risultato di un progetto politico, formulando l'ipotesi che «l'istituzione delle colonie israeliane e l'edificazione del *muro* funzionino come dispositivi di localizzazione e delocalizzazione in grado di governare lo spazio e la popolazione» (Petti 2007, p. 29).

Una lettura che sposta l'attenzione anche sulla volontà politica dietro la realizzazione di questi spazi, mantenendo sempre una prospettiva precisa sull'urbanistica e l'architettura.

Ripartendo dalla Guerra dei Sei Giorni, attraverso le diverse fasi politiche è lo spazio fisico a configurarsi come elemento determinante: lo stesso confine «non è una linea. È uno spazio dotato di spessore. I materiali di cui è fatto sono gli stessi che si usano nelle città, ma il loro impiego è diverso» (Petti 2007, p. 2).

Elementi urbani quindi, apparentemente associati a un'arte che nel contesto urbano ha storicamente definito le proprie caratteristiche. Se questa barriera è costituita solo per circa il 19% della sua estensione attraverso supporti in cemento armato, e in particolare questo è riscontrabile nelle aree urbanizzate, il diverso uso delle immagini, fatto di continui scarti e riprese in relazione al contesto, e la loro stessa forza comunicativa è inscindibile dal supporto. Come sottolinea il fotografo William Parry, il messaggio qui è “a causa” di questo medium in cemento armato.

Da qui allora possiamo ripartire per cercare di capire come, secondo le dichiarazioni rilasciate da Banksy fin dai suoi primi interventi nel 2005, la barriera è diventata presto «the ultimate activity holiday destination for graffiti writers» (Jones 2005).

Dovremo chiederci inevitabilmente il perché, cercando di capire quale ruolo gioca l'immagine all'interno di queste dinamiche. E in particolare un'immagine che fa della denuncia, o quantomeno della messa in luce, di una situazione il suo carattere fondante. Ma quanto a sua volta questo carattere è implicito nel genere della Street Art?

La recente esposizione *Viva la Revolución*, organizzata a San Diego dal Museum of Contemporary Art, tanto nelle proprie sedi espositive quanto in precise location esterne nello spazio urbano, è stata l'occasione di dibattito per ritornare ad affrontare i temi chiave del rapporto di queste forme espressive con i propri spazi e i propri supporti.

Un dialogo con lo spazio urbano, era il sottotitolo, e il critico Pedro Alonzo nel suo saggio sembra volerne riportare prima di tutto l'origine a diverse forme di espressione contestualizzabili dalla fine degli anni Settanta ai primi anni Ottanta, che si rapportavano allo spazio urbano in maniera diretta, si rifacevano spesso ai graffiti o derivavano da altre sottoculture, oppure comunicavano messaggi sovvertendo contenuti e linguaggi dei media e dell'advertising. Sono una serie di caratteristiche a definire la Street Art: non solo il rapporto con lo spazio urbano e un atteggiamento “contro”, ma in particolare anche la voluta accessibilità delle immagini nei confronti di un pubblico ampio. Artisti profondamente diversi come i rappresentanti della scuola

di graffiti di New York, come Barbara Kruger e Jenny Holzer, oppure collettivi impegnati in messaggi sociali quali Gran Fury e Guerrilla Girls, condividevano l'uso di immagini «both visually arresting and easily comprehended by the mass of people inhabiting the city» (Alonzo 2010, p. 3).



Il rapporto di comprensione non è certo l'unica dinamica che interviene: il dialogo con l'ambiente si struttura attraverso complessi rapporti, che giustamente il critico Alex Baker confronta con alcune delle teorie elaborate all'interno del movimento situazionista, dall'uso sovversivo dei media e della città per arrivare a nuove forme di partecipazione e al concetto di *détournement*. Tuttavia la sua definizione iniziale, «Street art is the range of visual expressions we find in cities which are usually unsanctioned and illegal» (Baker 2010, p. 20) porta alla luce, già nelle intenzioni dell'autore, il problema del rapporto con l'esposizione autorizzata e la struttura museale. Per non parlare del sistema delle gallerie e del mercato. Partecipazione da parte della collettività e possibilità di intervento diffusa rischiano evidentemente di venire meno, anche solo attraverso la scelta e la delocalizzazione di alcuni autori.

I tratti storici sono affrontati in un racconto di questo genere artistico, quello ricostruito in occasione dell'ampia collettiva sui muri di un altro importante museo

internazionale, la Tate Modern di Londra (Lewishon 2008), che vuole sottolineare prima di tutto una derivazione, o quantomeno una parentela, dal movimento dei graffiti nato nella seconda metà degli anni Sessanta come elemento fondante della cultura hip-hop e strutturato sull'idea del *tag* (mantenendo peraltro l'ampiezza del termine Street Art nella scena contemporanea). «Form, functions and intentions» (Lewishon 2008, p.18) rimangono completamente differenti tra le due forme di espressione. La scena dei graffiti era fondamentalmente autoreferenziale, profondamente legata a precise sottoculture e alle dinamiche che si sviluppavano all'interno di queste, il carattere di illegalità si affiancava inoltre al carattere effimero degli interventi, che fin dalle prime ondate repressive nella città di New York ha evidenziato come solo il lavoro di appassionati fotografi e cineasti abbia fondamentalmente documentato e valorizzato questi lavori, e non per caso progetti quali *Subway Art* e *The Faith of Graffiti* rimangono ancora oggi come modelli di riferimento, a fianco del documentario *Style Wars*.

La Street Art intesa oggi come scena inclusiva viene così rappresentata attraverso il modello concettuale e il racconto di una tavola in cui una nuvola di definizioni, collegamenti, rimandi e confini ruotano intorno a due termini: *tagging* e *Street Art* (Lewishon 2008, p. 16), appunto.

Le ricerche continuano a restituire un fenomeno complesso e contraddittorio (Baker 2010, p. 18), dai confini non sempre definiti. Una forma di espressione ambigua e sofisticata, dipendente dallo spazio urbano.



La barriera tra lo Stato di Israele e i territori palestinesi e gli ambienti urbani in cui questo confine si viene a trovare, una volta scelto come contesto su cui lavorare, intreccia inevitabilmente con il discorso artistico relazioni del tutto uniche, ne diventa spesso protagonista, e il suo significato sociale e politico entra in scena con una forza e una complessità difficilmente riscontrabili altrove.

La consapevolezza di voler rendere conosciuta e visibile questa situazione, in un'ottica artistica più ampia rispetto alle scritte, ai segni e disegni che fin da subito sono comparsi, è già nel lavoro dell'artista britannico Arofish. Nel 2004 si trova infatti ad attraversare il Medio Oriente e i suoi conflitti, venendosi a trovare anche in un Iraq devastato dalla guerra, «vandalising the already ruined walls - painting over bullet scars» (Wooster Collective 2004). Le sue maschere interpretano scene di vita quotidiana che oscillano tra una perfetta tranquillità e il dramma della guerra, con lo sguardo fisso in camera ricordano costantemente i simboli dell'economia occidentale e rimandano alle ferite presenti nello spazio del muro. Sulla barriera in particolare realizza *a view to Peace*, a Gerusalemme Est, *stencil* in cui due figure osservano il paesaggio immaginato al di là del muro attraverso le sbarre di una prigione: un'idea quella di rappresentare lo sfondamento che sarà ripresa più volte e in varie declinazioni anche da altri artisti, affiancata a suoi pezzi più prettamente grafici, vicini al fumetto e all'advertising nello stile quanto politici e provocatori nei contenuti, quali la rappresentazione della Palestina come *The Incredible Shrinking Homeland*.

Arofish ritornerà più volte in quest'area, ma sarà tuttavia l'arrivo di Banksy nel 2005 ad attirare i riflettori dei media su queste operazioni artistiche: i primi interventi dell'artista di Bristol riprendono subito l'idea del *trompe l'oeil*, con la tipica ironia ambigua presente nel suo lavoro che prima sostituisce il panorama mediterraneo con un paradiso tropicale sotto al quale giocano due bambini, quindi ricrea un salotto borghese fuori scala e dai tratti fumettistici al check-point di Betlemme, affacciante direttamente su una vista alpina. L'iconica sagoma di una bambina sollevata oltre i blocchi di cemento armato dai palloncini e la scala distesa che attende un bambino inginocchiato completano la serie.

Il ritorno nel 2007 (Jones 2007) avrà un impatto ancora maggiore: sei ulteriori immagini, giocate sempre su registri stilistici e contenutistici simili, verranno realizzate sul muro e lungo le vie di Betlemme, ma l'operazione complessiva consiste nel portare a Betlemme l'intera manifestazione *Santa's Ghetto*. Questa era un'idea nata a Londra come *squat art concept store*, una galleria temporanea, organizzata dall'associazione Pictures on Walls, in cui vendere i pezzi degli artisti attaccando spesso ferocemente la deriva consumistica del Natale: la riflessione critica sul ruolo del mercato assume inevitabilmente nuove prospettive, trasportata nei locali di un ex

venditore di polli a Manger Square, Betlemme. Per sensibilizzare il mondo sugli effetti della barriera in questi territori, e per riportare visitatori in una terra in cui il turismo era completamente crollato dopo la costruzione del muro, viene introdotta l'idea di vendere i pezzi solo a Betlemme, portando oltre ai collezionisti gli artisti stessi a vedere di persona e a confrontarsi con il contesto: ancora oggi, dopo il passaggio dei quattordici artisti dall'Europa e dagli Stati Uniti, molti pezzi sono rimasti sui muri e ai turisti viene offerto dai taxisti un «tour delle opere di Banksy» (Parry 2010). I segni di questa esperienza sono evidenti, così come sono rimaste testimonianze del non sempre facile rapporto con artisti locali, alcuni hanno partecipato al progetto, e con la popolazione. La partecipazione intrinseca nelle dinamiche della Street Art ha fatto sì che il confronto con diverse sensibilità e culture abbia portato anche a scontri e a una rapida cancellazione di alcuni pezzi: considerando sempre Banksy, particolarmente in vista, ad esempio gli *stencil* di un asino fermato al check-point dai soldati e di un ratto (figura utilizzata abitualmente dall'artista come rappresentazione di una preciso interprete delle dinamiche urbane) che con la fionda guardava al di là del muro sono stati presto ricoperti perché ritenuti offensivi in un'immedesimazione diretta da parte della popolazione palestinese.

Inoltre l'aspetto economico dell'intera operazione voleva dichiaratamente seguire gli stessi criteri di una operazione no profit, ponendosi con un atteggiamento quasi *punk* nella sua etica sovversiva: come riportava il sito ufficiale, «Every shekel made in the store will be used on local projects for children and young people. Not one cent will go to any political groups, governmental institutions or, in fact, any grown-ups at all». Le riflessioni sul problema del mercato e la critica del sistema non perdono forza in un contesto così articolato, socialmente e politicamente complesso, ma si affiancano piuttosto ai messaggi lasciati con vari intenti sui muri.

L'intervento del collettivo americano Faile è allo stesso modo significativo dell'inserimento di una ricerca e di un linguaggio all'interno di uno spazio con dinamiche differenti: decontestualizzata dalla realtà urbana con cui si è strutturata, e in particolare dal rapporto diretto tra comunicazione pubblicitaria, spazio urbano ed espressioni artistiche nella città di New York (Alonzo 2010, p. 13), questo uso di elementi dell'illustrazione e della grafica vuole essere qui riletto non solo dall'intervento dell'artista, ma anche da quello successivo e inevitabile che sarà messo in atto dal pubblico e delle autorità. In corrispondenza del *gate* che porta alla Tomba di Rachele, uno dei luoghi più significativi e controversi nella storia della costruzione di questa barriera, Faile ha realizzato una coccarda a scala monumentale, con la dedica «With Love and Kisses. Nothing Lasts Forever»: una rappresentazione attraverso un linguaggio pop e ancora una volta ironico, che si è trovato ben presto a condividere lo spazio con il personaggio che attraversa il muro

con un tocco di Blu e con tutta una serie di testi e messaggi nati spontaneamente intorno a questa provocazione.

Ron English ha utilizzato allo stesso modo un linguaggio di protesta che passa dall'ironia, sovvertendo tuttavia in maniera diretta il significato di alcune icone della cultura americana: attraverso un uso estremamente provocatorio e fuori contesto dei personaggi, che qui sono spesso ripresi dei fumetti di Walt Disney. Uno dei personaggi qui realizzati, il clown in abbigliamento militare, è stato poi riprodotto come una cartolina e "spedito" sui *billboard* delle grandi metropoli americane: «Greetings from the occupation: wish you weren't there».

Portato in questi luoghi dall'operazione *Santa's Ghetto*, English racconta come desiderava semplicemente che «we could get more Americans to see what their tax dollars are doing to other people around the world» (Parry 2010, p. 60).

A qualche mese prima del progetto *Santa's Ghetto* risalgono i primi viaggi in Palestina del fotografo e artista francese JR, in cui porta qui insieme a Marco e Dabou il progetto *Face 2 Face* (2007), in cui i ritratti fotografici di Israeliani e Palestinesi, che svolgono lo stesso lavoro ma vivono dalla parte opposta della barriera, vengono incollati fianco a fianco attraverso stampe di grandissimo formato sopra le architetture. E in particolare sopra alcuni tratti della barriera stessa, primo supporto per un progetto che attraverserà diverse città e contesti in seguito. Ma è in questi luoghi che attraverso l'uso del medium fotografico la riflessione sull'identità personale e della popolazione stessa viene messa in gioco direttamente, attraverso inquadrature ravvicinate e non prive di ironia, in una serie di confronti che invadono con la loro forza comunicativa luoghi già di per se dotati di grande visibilità e a cui viene attribuito un particolare significato.

Conor Harington è, tra i tanti, in ordine di tempo uno degli ultimi artisti che ha scelto di confrontarsi con questo spazio: muovendosi all'interno di una ricerca che ha sempre cercato le tensioni all'interno dei luoghi urbani, fin dai primi lavori di *Writing* per le strade di Cork, in Irlanda. Qui l'intero progetto è stato raccontato dal cortometraggio diretto da Andrew Telling (*Crossing Lines*, 2010): sulla barriera come dentro le case abbandonate a causa di questa nei territori, lungo gli spazi residuali sui tetti della città, lo spazio con cui l'espressione artistica si confronta è raccontato dalle immagini sempre a fianco alle persone che lo abitano. *Crossing Lines*, appunto.

Già oggi in maniera comprensiva un progetto fotografico ha cercato di raccontare e rileggere tutte queste immagini e il loro contesto. Con il suo libro *Against The Wall* (2010), William Parry ha dimostrato di aver compreso il carattere effimero e locale di questa tipologia di interventi, affrontandolo con uno sguardo consapevole di «un ruolo critico del fotografo nel riprendere e moltiplicare la visibilità

dei pezzi e dei graffiti», come ricorda lui stesso, su un grande numero di schermi e piattaforme



Il racconto delle scritte e dei segni su questo muro è ovviamente molto più complesso, non si limita ad alcuni progetti di artisti occidentali ma prevede una continua interazione, sotto varie forme, con la popolazione locale, che viene coinvolta secondo schemi classici del fotogiornalismo. Uno dei pochi mezzi a disposizione per raccontare appunto l'interazione e la risposta ai progetti e ai messaggi, in particolare quando ottengono una risposta e una reazione, e non vengono letti come semplici interferenze o occasioni per sfruttare la visibilità del contesto. Alcuni di questi lavori sono appunto riconosciuti come «grida di rabbia, resistenza e solidarietà, che usano l'ironia, la saggezza o varie analogie per portare il messaggio a milioni di persone che ogni anno visitano Gerusalemme e Betlemme. Oppure usano le immagini e le parole per comunicare alla popolazione palestinese che non è stata lasciata sola».

È ancora oggi una delle citazioni più riportate dai media la frase di Banksy secondo cui un anziano palestinese gli ha chiesto personalmente di non rendere la

superficie della barriera più bella con i suoi pezzi: «We don't want it to be beautiful. We hate this wall, go home» (*Banksy. Wall and Piece* 2005, p. 116).

Siamo sulla stessa superficie, anche tralasciando la ricerca formale, su cui precedentemente il confronto è stato messo in scena attraverso i semplici messaggi scritti, inviati dagli utenti e che la piattaforma [www.sendamessage.nl](http://www.sendamessage.nl), un gruppo di cittadini palestinesi e olandesi, raccoglieva per scriverli sul muro su commissione: 1498 messaggi hanno contribuito con le corrispondenti donazioni al rinnovo del PFF open Youth Center, a Bir Zeit, e oggi il progetto continua attraverso il sito <http://www.jouwstraatnaam.nl>, in cui è possibile aiutare il campo profughi di Askar e in cambio ricevere l'intitolazione di una strada (insieme a una foto che mostri la targa nel contesto). Difficile dire se questi progetti possano rientrare nel genere della Street Art, sicuramente contribuiscono a un sistema di segni e messaggi, diffuso e condiviso poi su diverse piattaforme.

È parlando ancora con William Parry, che continua a documentare e raccontare questi spazi attraverso la fotografia, che abbiamo la conferma dei ruoli che questo "muro" e queste immagini possono assumere. «Ha l'effetto di una tela caleidoscopica. I graffiti realizzati da autori locali tendono ad essere rivolti a un pubblico locale (in Arabo, quindi), sebbene alcuni scrivano in inglese per comunicare con gli occidentali. Questi sono tutti dedicati all'impatto sociale del muro, all'occupazione illegale dei territori da parte di Israele e all'identità e ai diritti dei Palestinesi».

Un'interazione ampia e condivisa dunque, ben oltre la cerchia di un gruppo culturale o di una sottocultura, effimera quanto continuamente documentata da racconti e linguaggi nei suoi incroci di estetiche e messaggi.

### **L'autore**

Marco Scotti (Parma, 1980) si laurea nel 2007 in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Parma. Fin da subito ha seguito le attività relative alla comunicazione e all'ufficio stampa per diverse realtà culturali nell'ambito delle arti visive e della musica, ha collaborato con il Festival dell'Architettura e a diverse iniziative all'interno del Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma, per ultima la ricerca e il convegno Architettura e Pubblicità / Pubblicità e Architettura. Continua inoltre a svolgere l'attività di curatore e ha all'attivo la pubblicazione di diverse ricerche sui temi dell'arte e dell'architettura contemporanea, della pubblicità e dell'immagine digitale.

Web: <http://twitter.com/marcoscotti>  
E-mail: [morningtoncrescent@alice.it](mailto:morningtoncrescent@alice.it)

## Riferimenti bibliografici

Alonzo, P 2010, 'Children of the revolution', in *Viva La Revolucion. A Dialogue with the Urban Landscape*, Museum of Contemporary Art of San Diego in association with Gingko Press, Berkeley.

*Banksy. Wall and Piece*, 2005, Century, London.

Baker, A 2010, 'Theorizing the "street" in street art. Some thoughts on the urban dialogue', in *Viva La Revolucion. A Dialogue with the Urban Landscape*, Museum of Contemporary Art of San Diego in association with Gingko Press, Berkeley,

Benvenisti, M & Khayat, S 1988, *The West Bank and Gaza Atlas*, The Jerusalem Post, Jerusalem.

Cooper, M & Chalfant, H 2009, *Subway Art 25th Anniversary Edition*, L'Ippocampo, Milano.

*Crossing Lines* 2010, (video recording), Available at: <<http://vimeo.com/19472479>> [Accessed 15 March 2011].

DAAR [Decolonizing Architecture Art Residency]  
Available at: <<http://www.decolonizing.ps/site/>>  
[Accessed 15 March 2011].

*Face 2 Face* 2007, (video recording), Available at:  
<<http://dailymotion.virgilio.it/video/k4tAEIDLphS28Y9m6U#from=embed>>  
[Accessed 15 March 2011].

Ganz, N & Manco, T (cur.) 2004, *Graffiti World*, a cura di Tristan Manco, Thames & Hudson, London.

Israel Diplomatic Network, The Anti-Terrorist Fence  
Available at: <<http://securityfence.mfa.gov.il>>  
[Accessed 15 March 2011].

Israel Ministry of Defence, Israel's Security Fence  
Available at: <<http://seamzone.mod.gov.il/Pages/ENG/default.htm>>  
[Accessed 15 March 2011].

Jones, A 2007, Guerrilla artist Banksy in Holy Land, *The Guardian*, Monday 3 December. Available at:  
<<http://www.guardian.co.uk/uk/2007/dec/03/israel.artnews?in>>  
[Accessed 15 March 2011].

Jones, S 2005, Spray can prankster tackles Israel's security barrier, *The Guardian*, Friday 5 August.  
Available at: <<http://www.guardian.co.uk/world/2005/aug/05/israel.artsnews>>  
[Accessed 15 March 2011].

Lewisohn, C 2008, *Street Art. The Graffiti revolution*, Tate Publishing, London.

McCormick, C Schiller M & S, Seno, E (cur.) 2011, *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Taschen, Koln.

Naar, J & Meiler, N 1973, *The Faith of Graffiti*, Praeger Publishers, Westport.

Parry, W 2010, *Against the wall. The Art of resistance in Palestine*. Pluto Press, London.

Petti, A 2007, *Arcipelaghi e Enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano.

Riva, A (cur.) 2007, *Street Art Sweet Art*, Skira, Milano.

Schwartzmann, A 1985, *Street Art*, Doubleday, New York.

Weizman, E 2010, 'Plastico Politico', in Chiodi, S & Dardi, D 2010, *Spazio. Dalle collezioni di arte e architettura del Maxxi*, Electa, Milano.

Wooster Collective 2004, Arofish Hits Iraq, the West Bank, and Gaza  
Available at: <[http://www.woostercollective.com/2004/11/arofish\\_hits\\_iraq\\_the\\_west\\_ban.html](http://www.woostercollective.com/2004/11/arofish_hits_iraq_the_west_ban.html)>  
[Accessed 15 March 2011].

### **Crediti fotografici**

Le immagini sono di Elisabetta Modena.