Introduction

The Whole Picture

Edwige Comoy Fusaro

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7423>

DOI: 10.4000/narratologie.7423

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Edwige Comoy Fusaro, « Introduction », *Cahiers de Narratologie* [Online], 29 | 2015, Online since 26 December 2015, connection on 15 November 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7423> ; DOI : 10.4000/narratologie.7423

This text was automatically generated on 15 November 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Introduction

The Whole Picture

Edwige Comoy Fusaro

Introduction

- ¹ C'est un terrain de recherche encore très jeune que ce premier numéro thématique des *Cahiers de Narratologie* consacré au street art aborde, dans le sillage des travaux pionniers de quelques groupes de recherche d'Europe et des États-Unis, notamment à Barcelone (*Open Walls Conference*, 2011), Lisbonne (*Street & Urban Creativity*, 2014), Londres (*Graffiti Sessions*, 2014, *The (r)evolution of Street Art: Spatiality and Perceptions in Contemporary Society*, 2015), New York (*Philosophy of Street Art: Art in and of the Street*, 2015), Cologne (*City Leaks*, 2015). C'est un chantier ouvert, qui cherche encore ses frontières, car le dénommé street art – mot à mot « art de rue » – est polémique dans ses contenus comme dans ses appellations. C'est pourquoi le colloque de septembre 2015 qui a inauguré les travaux du *Nice Street Art Project* était intitulé « Street Art. Contours & Détours ». Ce colloque était transdisciplinaire et international, comme l'exigeait l'objet d'étude, notablement polymorphe et planétaire : porté par trois laboratoires de recherche (le LIRCES et le CRHI, rattachés à l'Université Nice Sophia Antipolis, et l'Institut A.C.T.E., rattaché à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), il a réuni du 24 au 26 septembre 2015 des chercheurs venant de quatre continents : par ordre alphabétique, d'Allemagne, de Chine, d'Espagne, de France, d'Italie, du Portugal, du Sénégal, de Tunisie et des USA.
- ² Un terrain de recherche jeune, mais en plein essor : le succès de l'appel à communications a contraint le comité scientifique (composé d'Edwige Comoy Fusaro, Carole Talon-Hugon, Christophe Genin et Serge Milan) à ne retenir qu'un nombre limité de propositions, réservant les contributions qui n'ont pu être sélectionnées pour le colloque à une publication écrite : c'est pourquoi il y aura deux numéros thématiques consacrés au street art (le numéro 30 paraîtra à l'été 2016). Les organisateurs tiennent à remercier tous les contributeurs et les collaborateurs qui ont rendu possible la tenue du colloque de septembre : Marc Marti, Pierre-Yves Quiviger et Christophe Genin

(responsables des trois laboratoires de recherche sus-mentionnés), Alain Tassel (directeur de l'UFR Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université Nice Sophia Antipolis), Geoffroy Jossaume (GCA Gallery), l'équipe de l'Auditorium de la BMVR Louis Nucéra de Nice et Robert Roux, conseiller municipal à la Ville de Nice, délégué à l'art dans l'espace public et subdélégué aux musées.

Street Cred

The whole picture

- 3 L'œuvre de Pøbel & Atle Østrem qui illustrait l'annonce du colloque n'a pas été choisie parce que c'est une pièce du projet des deux artistes norvégiens intitulé « Nice surprise » et que le colloque a lieu à Nice, même si le jeu de mot (nice, Nice), pour éculé qu'il soit, s'avère toujours efficace, notamment sur les devantures des coiffeurs, des restaurateurs et des agences immobilières. Si cette œuvre a été choisie, c'est plutôt parce qu'elle représente un débordement irrépressible et exprime le désir et l'impossibilité de circonscrire dans un joli cadre doré et bien fermé un art qui tire sa crédibilité de son emplacement dans l'espace public, donc de son accessibilité, comme il tire sa force et sa vitalité de sa fragilité, de son caractère souvent éphémère et, surtout, de ses débordements : en ce sens, le street art est « une échappée hors de tous les cadres, un jeu avec les limites » (Lemoine 2012 : 95). Ce n'est pas par hasard que cette œuvre s'intitule Street Cred, « crédibilité de la rue ». Pourtant, l'œuvre en question n'a pas été réalisée dans la rue, et c'est aussi en vertu de cette contradiction qu'elle a été choisie.
- 4 Dans un sens, le choix de cette œuvre est suicidaire, parce qu'un colloque, tout comme le numéro thématique d'une revue universitaire comme celui-ci, peuvent être vus comme un cadre contraignant et que les participants peuvent tous peu ou prou s'identifier aux petits hommes gris encravatés qui, dans l'œuvre de Pøbel & Atle Østrem, s'efforcent de faire rentrer le throw-up dans le cadre – au sens propre, cette fois. Pourtant, les artistes font du cadre un objet central de l'œuvre : l'objet, même, qui donne son sens à cette œuvre. De fait, la question des contours est au cœur de la réflexion et de la démarche de nombreux artistes de street art (Seth et Babs dans la fresque réalisée – elle aussi sur commande – rue Bobillot à Paris, par exemple), en plus d'être une question centrale de la réflexion universitaire.

Image 1000000000000A20000005B055531869.jpg

Bobillot

Image 1000000000000A20000005B040A97924.jpg

Bobillot

- 5 On ne prétend évidemment pas faire le tour de la question : d'ailleurs, les contours restent très fluctuants et poreux, comme les termes employés. Pourtant, le projet de recherche se propose d'apporter une pierre au chantier en essayant de saisir *the whole picture*, la pièce dans son ensemble, comprenant le cadre, ce qui rentre dedans et ce qui en déborde, les deux figures ingrates en costume cravate, sans oublier ce qui n'est pas représenté ici mais qui constitue sûrement, si l'on suit la ligne interprétative de Walter Benjamin, le ressort le plus pertinent du phénomène du street art, à savoir son contexte : son emplacement, bien sûr, mais aussi sa réception.
- 6 La question est très vaste et se situe sur plusieurs plans. C'est pourquoi il a semblé approprié de parler de contours et de détours au pluriel, privilégiant une approche multifocale et transdisciplinaire, convoquant des points de vue très différents, en termes de disciplines, de pratiques, d'héritages, d'horizons géographiques, de générations. Ce numéro et le suivant réunissent les contributions d'acteurs de terrain et d'universitaires de différentes spécialités, confirmés et jeunes chercheurs. On y trouvera quatre sections : la première (« Contours ») réunit des articles qui proposent une délimitation définitoire du street art, la seconde (« Contours & Détours ») comprend des textes qui s'intéressent au street art dans son ensemble mais d'un point de vue bien déterminé, et la troisième (« Détours ») propose des articles qui traitent d'un aspect particulier du phénomène. La dernière section est constituée de témoignages.
- 7 Toutes les contributions s'accordent pour relier le « phénomène » à l'histoire de l'art, quitte à ce qu'il impose de convoquer de nouveaux paradigmes, comme le montrent Marie-Joseph Bertini et Alain Bertho, et de nouvelles approches herméneutiques, comme le soulignent Ulrich Blanché et Christophe Genin, et plus explicitement Shiyang Li (*Visual Studies*). Toutes les contributions mettent par ailleurs en relief le rôle crucial qu'occupe l'environnement dans toutes ses dimensions : topographiques au premier chef, puisqu'il s'agit bien d'un art site-specific, mais aussi sociales car il s'agit d'un phénomène éminemment participatif. Toutes, enfin, l'incluent dans l'art contemporain – celui-ci imposant un « nouveau paradigme artistique », selon Nathalie Heinlich, caractérisé entre autres choses par le jeu avec les limites, le dépassement de l'objet, l'intégration au contexte, l'importance des récits et des médiations, la disparition du statut d'auteur, la portée contestataire (Heinlich 2014). Or, tout cela ne va pas de soi, car au-delà des problèmes terminologiques que pose le « phénomène » (personne ne parle de « mouvement »), on peut s'interroger sur chacun des deux mots qui forment l'expression « street art ». Le processus d'« artification » (Heinlich, Shapiro, Talon-Hugon) ne va pas sans poser quelques difficultés ni créer quelques polémiques. De plus, le street art se présente souvent comme une pratique *in progress* (Marie-Joseph Bertini, Ulrich Blanché), travaillant en somme ses propres frontières. Enfin le terme « street » lui-même ne va pas de soi, loin s'en faut, car la rue n'est pas (ou plus) toujours le lieu d'intervention des street artists.

Contours

- 8 Christophe Genin (« Le street art : de nouveaux principes ? ») interroge la pertinence du qualificatif de nouveau qui est régulièrement attribué au street art. Pour ce faire, il commence par circonscrire ce qu'il entend par là, suivant une approche phénoménologique. Il souligne les caractéristiques essentielles du phénomène : son extension planétaire, sa mobilité et son adaptabilité, son hétérogénéité, son remarquable impact, sa contre-esthétique, ses motivations éthiques et socio-politiques, son anticonformisme mais aussi son intégration aux marchés. En somme, il souligne le paradoxe d'un phénomène « fonctionnaliste », qui, entouré d'une aura de subversion, se plie admirablement à la standardisation et « sert toutes les fins, y compris les plus contradictoires ». Ensuite, il dresse un bref historique des tâtonnements lexicaux qui ont marqué et marquent encore la désignation du phénomène, de « street art » (Schwartzman, 1985) à urban art ou « art contemporain urbain », qui semble aujourd'hui recueillir la majorité des suffrages. Cela lui permet de clarifier un peu la nébuleuse, concernant notamment la légalité ou l'illégalité (mais il récuse la validité du critère légal, qui relève du domaine juridique et non artistique), et la topographie (art in situ ou hors sol). Dans un troisième temps, Christophe Genin observe que le street art fait évoluer l'idée d'œuvre d'art, dans la mesure où deviennent parties intégrantes de l'œuvre, d'une part, le processus d'élaboration de l'œuvre (esquisses, outils, performance et événements afférents), d'autre part le récepteur. Ce dernier, devenu médiateur hétéronome, concourt à la reconnaissance des œuvres comme telles, dotées d'une intention et d'un « mobile de dialogue », soit par l'usage d'un « appareillage d'appropriation » et de diffusion (Martha Cooper, par exemple) soit, au contraire, par l'usage d'un appareillage de nettoyage (comme l'Anti Graffiti Task Force instituée par Rudolph Giuliani). Au sein des pratiques intégrées par le marché de l'art, deux lignes se dégagent encore très clairement, qui s'opposent ou coexistent : « l'interventionnisme in situ » et l'art contemporain urbain dans le style street art, décliné sur supports mobiles, cessibles et commercialisables.
- 9 Ulrich Blanché (« Qu'est-ce que le street art ? Essai et discussion des définitions ») passe d'abord en revue les différentes terminologies employées pour parler du street art, accordant à l'étymologie des termes une valeur qui restitue leurs profondeurs sédimentaires et leurs glissements sémantiques. Ainsi remonte-t-il in primis au sgraffito de Vasari (1564). Il procède ensuite à un repérage des critères envisageables pour circonscrire ce dont il est question. Le caractère illégal ou illicite de l'œuvre n'étant pas opérationnel du fait des différentes juridictions en vigueur dans les différents pays concernés, il propose de parler d'art « auto-autorisé », précisant que le street art s'applique à « tout art dans l'espace urbain n'étant pas limité par la loi ou par le goût d'autorités », y compris des autorités commerciales. Il distingue le street art du style writing : ce dernier exalte la virtuosité technique et s'adresse à un public d'initiés ou d'experts tandis que le street art est davantage axé sur le contenu et privilégie la lisibilité dans un but d'accessibilité élargie. Autre aspect discriminant du street art : sa site-specificity, tant du point de vue performatif que du point de vue participatif et temporel. « L'art est dans les yeux de l'observateur », écrit-il, avant d'inclure le street art dans l'art urbain, celui-ci comprenant également les œuvres hétéro-autorisées et le style writing. Néanmoins, à la suite de Bengsten, il affirme que le street art « ne peut

pas être défini de manière définitive, puisque ce qu'il désigne est constamment négocié », soulignant in fine le caractère essentiellement dynamique du mouvement.

Contours & Détours

- 10 Marie-Joseph Bertini (« Figures de l'anonymat. De quoi Banksy est-il le non ? Une économie politique du visible ») interprète l'anonymat du plus célèbre et du plus controversé des street artists, celui qui se cache derrière le pseudonyme de Banksy, sous le signe d'une triple stratégie : esthétique, politique et éthique. Elle montre que l'anonymat banksien délègue le sens de l'œuvre à l'œuvre elle-même, mais que cette œuvre est dilatée au point d'investir non seulement le support, le lieu d'emplacement, le passant-spectateur, mais aussi l'ensemble des discours, attitudes et comportements qu'elle suscite. C'est donc un nouveau statut d'œuvre qui s'impose dans le street art en général et chez Banksy en particulier, un statut ouvert, partagé. À cela s'ajoute parfois un nouveau statut d'auteur, qui devient fonction et non plus personne physique. Le refus du nom de l'état-civil implique le refus d'une conception de la vérité identitaire de la personne comme procédant de l'origine individuelle et familiale. Il implique également le refus d'appropriation de l'œuvre de la part de l'artiste, mais aussi le refus de la récupération de l'œuvre dans le système interprétatif de l'institution, récupération qu'autorise une notion précisément rejetée, la notion d'auteur : Banksy contre ainsi la resémantisation de ses œuvres en œuvres « hors sol », affirmant au contraire l'exigence d'un art in situ. En somme le street art tel que pratiqué par Banksy est une « utopie du hors-champ », puisque la délimitation du champ lui-même a volé en éclat et que les points focaux se sont démultipliés indéfiniment, concomitamment à la démultiplication des points de vue : « le paradigme de la représentation cède la place au paradigme de l'immersion ».
- 11 Alain Bertho (« Les murs parlent de nous. Esthétique politique des singularités quelconques ») fonde sa réflexion sur le postulat que la période contemporaine impose de nouvelles catégorisations du fait de la profonde rupture induite notamment par l'essor des singularités quelconques et le règne de l'image conversationnelle (c'est-à-dire partagée et démultipliée), à la suite de la thèse du pictural turn (Mitchell, 1994). La contestation de l'ordre urbain qui provient du graffiti affiche une singularité en même temps qu'elle s'offre en partage. À plus large échelle, le street art fait émerger un « nous » bien différent de celui des fresques murales, slogans et pochoirs des conflits normés et/ou de classe (à commencer par mai 1968). Deux exemples sont produits à l'appui : celui des portraits des jeunes de la cité des Bosquets à Montfermeil réalisés par JR (2004), et celui des silhouettes anonymes que Bilal Berreni a collées lors de la révolution tunisienne (2011). Plus que d'opposition ou de contestation, il s'agit désormais de l'expression de dissension par l'exposition de singularités. Paradoxalement, donc, la globalisation produit de la singularité. Parallèlement, par-delà la mondialisation esthétique, les « énoncés picturaux » ou graphiques de dissension qui fleurissent dans l'espace public doivent être lus « en situation ».

Détours

- 12 Hélène Gaillard (« Keith Haring et l'héritage de la peinture américaine du XX^{ème} siècle ») explore les liens conceptuels et expressifs qui relient Keith Haring (1958-1990),

souvent considéré comme l'un des pionniers du street art, à trois mouvements de l'art américain du XX^{ème} siècle : le réalisme de l'Ashcan school (1900-1915), le régionalisme de l'entre-deux-guerres et l'Action painting de Jackson Pollock (1912-1956). Si les affinités qu'Haring avait avec le Pop art et les graffeurs du New York de sa jeunesse sont bien établies, les sources identifiées ici ont été jusqu'à présent largement négligées. Les deux piliers de cet héritage sont le rapport de l'artiste au public et la notion d'espace artistique. Haring s'est ouvertement réclamé de Robert Henri, chef de file des « apôtres du laid ». Ceux-ci tournèrent le dos aux institutions académiques et muséales et prônèrent la dignité picturale de sujets populaires et ordinaires : sous leurs pinceaux, les entrailles de la ville révélaient une humanité joyeuse malgré la misère, et les rues chaotiques généraient une vitalité débordante, tantôt innocente, tantôt bagarreuse. On observe chez Haring la même prédilection pour l'enfance, la joie et la violence. Surtout, ce qui se limite à des thématiques pour *l'École de la poubelle* se traduit en acte chez lui, puisque, soucieux de toucher le plus large public possible et de rendre l'art au peuple, il investit les panneaux publicitaires du métro new-yorkais à la craie blanche. Cette inspiration populaire était également présente chez les muralistes promus par le *Federal Art Project* (1935-1943) pendant la Grande Dépression. Haring ne reprit pas à son compte la motivation patriotique qui sous-tendait le programme gouvernemental, mais on retrouve chez lui l'esthétique de l'optimisme, les références à l'art populaire (des cartoons, notamment) et une motivation protestataire sous-jacente. Développant avec son *Pop Shop* les nouveaux modes de diffusion de masse qu'avaient inaugurés Benton, Curry et Wood, il défend à son tour l'idée d'un art accessible à tous tout en scellant l'œuvre d'art à des finalités commerciales. De Pollock, enfin, Haring hérite la spontanéité du geste vouée à exprimer l'intériorité plus profonde et authentique de l'artiste par l'emploi d'outils, de techniques et de supports non conventionnels et l'immersion totale de l'artiste dans son œuvre. Bien plus, il délègue au public le soin de lire son langage à la fois universel et hiéroglyphique. Le viewer, moins spectateur que public, au sens propre, est ainsi fondé à s'emparer de l'œuvre.

- 13 Shiyan Li (« Enquête sur le graffiti en Chine ») propose un état des lieux du graffiti à Pékin, Guangzhou et Shangai. Elle retrace l'histoire récente du mouvement en Chine, où le graffiti, importé de l'Occident, apparut en 1990 grâce à l'artiste Zhang Dali. C'est une histoire difficile, du fait de l'opposition des habitants et du gouvernement, et du fait de l'indifférence des critiques et historiens d'art qui font autorité, indifférence qui se reflète dans l'absence d'une recherche universitaire locale en la matière. Mais l'hostilité du public a renforcé la détermination de Zhang Dali à couvrir les murs de Pékin de ses silhouettes : à ses yeux, d'ailleurs, les interprétations divergentes auxquelles elles donnaient lieu concouraient à leur sens. Ce sens est donc pétri des contradictions qui traversent alors le pays, entre démolitions, patrimonialisation et nouvelles édifications. L'art du graffiti apparaît en effet au moment où la Chine, s'engageant dans la voie du développement économique, est en pleine mutation et « en plein désordre ». Les autorités, quant à elles, adoptent une position ambiguë : parfois récupérées à des fins de propagande (comme lors des Jeux Olympiques de Pékin en 2008), les œuvres sont aussi souvent détruites (comme celles de la ruelle Kangding réalisées par Shi Zheng et Seth en 2015). Shiyan Li consacre la dernière partie de son « enquête » au cas particulier de la jeune graffiti girl Tang Chin, alias Tangerine, qui colla des images d'Ai Wei Wei dans Hong Kong lors de l'arrestation de l'artiste en 2011 et qui, depuis lors, est elle-même sous le coup d'un mandat d'arrêt.

- 14 Anne-Catherine Berry (« Le Street Art aux Petites Antilles Françaises ») relève dans la floraison d'œuvres de street art en Martinique et en Guadeloupe depuis la fin des années 1980 des caractéristiques qui reflètent la culture insulaire. Les îles des Caraïbes sont un « laboratoire de la diversité culturelle » et si les graffitis et street artworks locaux présentent l'éventail de cette « société plurielle » et les tiraillements de son histoire et de son quotidien, ils révèlent aussi l'ancrage très fort dans leur environnement, partant la prégnance dudit environnement, naturel et urbain, dans la culture créole. Les artistes participent ainsi à la fois à un travail de mémoire et à un dialogue sans cesse renouvelé avec les autorités et la population, contribuant dans le même temps à la construction d'une identité collective complexe.

Témoignages

- 15 Olivier Landes (« Street art et projet urbain, une mise en valeur croisée dans la ville en transition ») souligne d'abord le succès dont ont joui les espaces en transition auprès des street artists, de Zlotykamien aux artistes invités à investir la *Tour 13* à Paris en 2013. Puis il relate deux événements promus par l'association Art en Ville dans des sites voués à la démolition : *l'In Situ Festival* qui s'est tenu au fort d'Aubervilliers en 2014 et la *Photo de Famille* réalisée par Kouka sur un immeuble de Clichy-Montfermeil en 2015. Dans les deux cas, deux instances ont révélé tout leur poids : le contexte et les récepteurs. L'ancrage territorial permet de mettre en lumière la mémoire du lieu et du support, et d'impliquer sa population, contribuant ainsi à créer ce qu'on a coutume de désigner comme du « lien social ». Avec ces œuvres dont la durée de vie très brève était programmée dès avant leur conception, le street art se présente comme un art génétiquement in situ, participatif et transitoire.
- 16 Karin Wackers-Espinosa (« Ernest Pignon-Ernest : rencontre du troisième type. Transfiguration d'un lieu par la figure ») livre un vibrant témoignage des interventions d'Ernest Pignon-Ernest à Rome en 2015. Renouant avec une inspiration qui avait caractérisé sa démarche dès ses débuts, par le collage de figures d'artistes engagés dans des lieux soigneusement choisis, l'artiste a en effet émaillé les murs de la capitale italienne d'affiches représentant le poète Pier Paolo Pasolini, debout, portant son propre corps assassiné. Karin Wackers-Espinosa relate l'expérience qu'elle a vécue aux côtés de l'artiste dans ses déambulations dans la Ville éternelle en quête de spots adéquats, à l'affut des réactions des passants, en prise aussi avec des manifestations d'hostilité. Elle souligne au passage la primauté des emplacements, qui contribuent au sens de l'œuvre en même temps que l'œuvre contribue à révéler leurs sens, dans un jeu de specularité qui exprime en fin de compte la poésie d'un acte et d'un instant saisis dans le flux temporel de la vie.
- 17 Christine Di Benedetto (« Arturo Pérez-Reverte, *El francotirador paciente*. Lectures du graffiti et de l'art urbain ») enfin, dans un témoignage au carré, pour ainsi dire, s'intéresse à l'image du graffiti telle qu'elle se présente dans un thriller d'Arturo Pérez-Reverte paru en 2013, centré sur la figure d'un graffeur. Sniper (tel est son pseudonyme) constitue une figure romanesque intéressante d'artiste engagé dans une démarche profondément contestataire tout en étant très individuelle, voire individualiste. Pour lui, la valeur performative de l'acte l'emporte sur les motivations esthétiques et communicationnelles. La patience du franc-tireur assigne au graffiti plusieurs statuts : celui de décor, d'objet narratif, de personnage aussi et, pour une

large part, celui d'objet de réflexion. En dernière analyse, Pérez-Reverte semble inviter les habitants des villes à poser sur leur habitat un regard renouvelé.

ABSTRACTS

The introduction exposes the project in which was held the conference whose proceedings are published in this issue of *Cahiers de Narratologie*, then stresses how the different papers gathered here contribute to the progress of the emerging research on street art.

Après une brève présentation du projet de recherche au sein duquel s'inscrit la publication de ce numéro thématique, l'introduction synthétise les apports des différentes contributions à la recherche émergente sur le street art.

INDEX

Chronological index: XXème siècle, XXIème siècle

Geographical index: Monde

Mots-clés: street art, urban art, esthétique, sémiotique, espace public, in situ, ville, art contemporain

Keywords: street art, urban art, aesthetics, semiotic, public space, in situ, cit, contemporary art

AUTHOR

EDWIGE COMOY FUSARO

Maître de Conférences Habilitée à Diriger des Recherches à l'Université Nice Sophia Antipolis. Parallèlement à ses recherches sur ses domaines de spécialité (littérature et civilisation italiennes des XIXe et XXe siècles : cf. *Poliorama. Le immagini di Carlo Dossi*, Chemins de tr@verse, Bouquineo.fr, 2015, 400 p., <http://www.bouquineo.fr/products/poliorama-le-immagini-di-carlo-dossi>; *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, « Gallica-Italica », 2009, 238 p. <http://www.giorgiopozzieditore.it/gallica-italica/67-edwige-comoy-fusaro-qforme-e-figure-dellalteritaq.html>; *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, préfacé par F. Livi, Firenze, Polistampa, « Biblioteca di Medicina e Storia », 2007, 463 p. <http://www.polistampa.com/php/sl.php?bc=41&idlibro=4206>), elle mène des recherches sur le street art depuis 2013 (cf. « Censura e street creativity », in *Censura e autocensura*, a cura di A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, n. 9, 2015, <http://www.betweenjournal.it>).