

Testo critico di Francesco Ciaponi

C'è una domanda che la cultura underground non ha mai smesso di porre, anche nei momenti in cui sembrava averla dimenticata: come si sottrae un'immagine alla propria destinazione d'uso? Come si forza un segno affinché racconti qualcosa di diverso – o di contrario – da ciò per cui è stato costruito?

La risposta situazionista aveva un nome preciso: *détournement*, inteso da Guy Debord e Gil Wolman come «riutilizzo di elementi estetici preesistenti in un nuovo insieme che ne sovverte il senso originario»¹. Non una parodia, non una semplice ironia: un *dirottamento*.

La metafora spaziale non è affatto casuale – il *détournement* implica che il mezzo sia già in “movimento”, che il linguaggio aggredito abbia già una sua traiettoria, una sua forza, uno specifico pubblico. Intervenire su di esso significa quindi impossessarsi di quella forza per portarla altrove.

La mostra **Teatro Umano, Teatro della Natura** si installa precisamente in questo punto di tensione. I lavori riuniti – le sculture e installazioni urbane di **Biancoshock** e **Francesco Garbelli**, le fotografie del collettivo **Dott. PorkA's** – non condividono uno stile, né un'iconografia comune: condividono un metodo, e il metodo segue sempre un'attitudine.

In questo caso il metodo consiste nell'estrarre dalla realtà quotidiana un frammento di linguaggio già codificato – il cartello aziendale, la targa stradale, la rappresentazione sacra, il verde ornamentale – e restituirlo al pubblico in una forma che ne rende visibile il contenuto ideologico latente.

Lo storico Henri Lefebvre l'avrebbe definita una pratica di “spazio differenziale”², uno spazio cioè che non si contrappone a quello dominante con la forza, ma lo abita dal di dentro fino a renderlo illeggibile, aperto, perturbante.

Biancoshock e **Garbelli** lavorano su ciò che Lefebvre avrebbe riconosciuto come la frontiera più ideologicamente densa della città contemporanea: il verde pubblico. I giardini, le aiuole, le rotonde non sono natura – sono la sua rappresentazione scenografica, il suo simulacro addomesticato, prodotto e gestito dalla stessa logica che presiede alla circolazione delle merci.

In questa cornice, la loro *“Apocalypse Trilogy”* installa i suoi paradossi in un'economia che è essa stessa parte del gesto critico: fiori obesi nutriti da una multinazionale del fast food, fiori ammassati in gabbie arrugginite sotto il patrocinio di una holding immaginaria il cui motto – *Our fingers are in everything* – non ha bisogno di commento. Fiori costretti in teche di vetro etichettati con nomenclatura latina e tassonomia inglese, come campioni di un catalogo scientifico che è anche un catalogo del dramma in cui siamo immersi quotidianamente. Ogni opera porta un cartello: il linguaggio del mecenate-sponsor che *si prende cura* del bene comune. È il *greenwashing* portato alla sua conseguenza logica più estrema e paradossale, il momento in cui la forma dell'istituzione si rivela come maschera e come strumento di potere.

Attenzione però, anche la nomenclatura scientifica scelta da **Garbelli** e **Biancoshock** merita un'attenzione specifica, perché non è un mero dettaglio decorativo. Michel Foucault ha descritto il *regime di verità* come il sistema attraverso cui una società produce e fa circolare discorsi che funzionano come veri, e che in questa funzione legittimano relazioni di potere³. Il nome latino associato a ciascun fiore – e poi la parola inglese che lo contamina, lo ri-territorializza nel presente del mercato globale – è esattamente un'operazione che potremmo definire provocatoriamente “di regime”.

La scientificità come maschera del controllo.

I due artisti costruiscono un falso erbario, un catalogo da museo di storia naturale che è in realtà un referto su ciò che la storia naturale ha cessato di essere. Il gesto ricorda da vicino le operazioni di Hans Haacke⁴, che dagli anni Settanta porta nei musei gli oggetti simbolici ma reali dei loro sponsor, rendendo visibile l'infrastruttura economica che la “neutralità” istituzionale nasconde, mettendo in luce come lo sponsor corporativo plasmi la produzione culturale e l'immagine pubblica delle istituzioni. Qui lo stesso meccanismo viene ribaltato: non è la galleria che viene smascherata, ma lo spazio pubblico urbano, che si rivela già galleria – già spazio espositivo della logica aziendale.

La scelta del fiore come protagonista non è innocente, e non è neppure sentimentale. Il fiore è il simbolo della fragilità, della rinascita ciclica, della natura che resiste. Ma è anche – e la storia dell'arte pubblicitaria lo sa benissimo – il simbolo più facile da neutralizzare, da estetizzare, da svuotare. Portarlo in gabbia, ingrassarlo, racchiuderlo in una teca di vetro significa restituirgli quella carica perturbante che la sua bellezza convenzionale aveva sepolto.

C'è qualcosa che ricorda la “terza natura” di cui parla Anna Tsing⁵: le ecologie precarie che come piante infestanti sopravvivono nelle zone di rovina capitalistica, nei margini, negli scarti del sistema produttivo.

¹ Guy Debord, Gil J. Wolman, *Internazionale situazionista 1958-1969*, Nautilus, Torino, 1994.

² Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona, 2014.

³ Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, 2014.

⁴ H. Haacke, «Museums, Managers of Consciousness», in B. Wallis (a cura di), *Hans Haacke: Unfinished Business*, New Museum of Contemporary Art / MIT Press, New York-Cambridge, 1986.

⁵ Anna Tsing, *La vita possibile nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto, 2021.

Un esempio perfetto, in questo senso, è la storia del campo di Tempelhof a Berlino: un'immensa distesa di cemento e prato, ex aeroporto simbolo dell'architettura nazista e poi del ponte aereo alleato, chiuso nel 2008. Mentre i piani istituzionali prevedevano parchi curati e laghetti artificiali, un'alleanza di urbanisti radicali e biologi propose invece di non fare nulla: lasciare che la natura colonizzasse da sola le fessure dell'asfalto, senza piantumazioni né rimozioni fino al punto in cui, la cittadinanza, con un referendum nel 2014, bloccò per legge qualsiasi costruzione permanente.

Oggi il cuore del campo è una riserva protetta custodita da un gregge di pecore e ogni intervento umano è precario, su ruote, confinato ai margini.

I fiori di **Biancoshock** e **Garbelli** ci ricordano esattamente queste creature del margine – sopravvissute, o piuttosto prigioniere, di un sistema che le ha addomesticate per poi non avere più bisogno di loro se non come scenografia.

La genesi di questa collaborazione porta in sé un elemento storiograficamente rilevante. **Garbelli** è un precursore della street art italiana – i suoi interventi sulla segnaletica stradale e sulla toponomastica risalgono agli anni Ottanta – molto prima che il termine *street art* diventasse un genere riconoscibile ed in certi casi, mercificabile.

Biancoshock, formatosi nella cultura dei graffiti, ha scoperto **Garbelli** riconoscendosi in un linguaggio che aveva reinventato autonomamente.

Questo incontro rappresenta, in piccolo, la struttura classica della cultura underground così come la descrive Greil Marcus⁶: una storia segreta che non si trasmette per filiazione diretta, ma per impollinazione, per affinità elettiva, per necessità condivisa. Il Situazionismo, e con lui tutti i movimenti underground, non ha mai avuto eredi ufficiali – ha avuto spiriti affini che sono giunti a sensibilità affini attraverso percorsi propri e personali, scoprendo a posteriori che certi territori erano già stati attraversati.

Biancoshock stesso, nelle conversazioni avute prima della mostra, ha articolato con precisione inusuale il nodo teorico: «a certe considerazioni, io ci sono arrivato con la pratica e, solo dopo, con la teoria». Questa sequenza invertita – prassi prima, ermeneutica poi – è uno degli indici più affidabili di autenticità in ambito underground. Il *détournement* diventa qui l'unica risposta coerente a ciò che Debord chiamava la *società dello spettacolo*⁷, ovvero a un regime di rappresentazione in cui tutto ciò che è direttamente vissuto si allontana dall'esperienza diretta e carnale attraverso la sostituzione con una sua sterile rappresentazione, appunto, *spettacolare*.

Il **Teatro della Natura** è la parte di titolo che rimanda a **Garbelli** e **Biancoshock**.

Il loro teatro è quello in cui la natura recita infatti una parte che qualcun altro ha previsto per lei: non protagonista, non antagonista, ma comparsa addomesticata, scenografia vivente di un sistema economico che ha bisogno del verde per mascherare la propria violenza. I fiori rivisitati del duo milanese – costretti in un copione che non hanno scelto – vengono esposti sotto le teche come si espone un referto medico, un elemento in provetta. Che il teatro sia quello della natura significa che la natura stessa è diventata spettacolo, nel senso più debordiano del termine: qualcosa che non si vive più ma si guarda, si consuma, si certifica con un cartello aziendale.

Il **Teatro Umano**, invece, appartiene ai **Dott. PorkA's** – e questa attribuzione non è soltanto geografica o tematica: è una dichiarazione poetica.

Il collettivo ha costruito nel corso degli anni una pratica artistica che non ha equivalenti nel panorama italiano – la *street-photo performance* – definita nel loro manifesto come «strumento di indagine, smascheramento e intervento nello spazio».

La fotografia, in questo sistema, non documenta un'azione, ne è invece la parte costitutiva, l'occhio endoscopico che scannerizza il reale e ne restituisce immagini surreali, quello che il collettivo ha definito «testimonianze inquietanti del cortocircuito sociale ed esistenziale tra senso e sistemi sociali».

La macchina fotografica non è un occhio neutro – è già uno strumento di analisi, già una radicale scelta di campo.

La serie *"Jesus was not a rock 'n' roll star"*, avviata nel 2009 e che trova in questa mostra il suo capitolo conclusivo, affronta la figura di Cristo non come tema religioso, ma come campo di forze culturali – uno di quei nodi simbolici che, come nota Mikhail Bachtin a proposito della cultura popolare medievale, vengono continuamente riappropriati, rovesciati, reincarnati in nuove forme comiche e grottesche che non ridimensionano la portata visiva del sacro, ma lo liberano dalla sua sterilizzazione istituzionale⁸.

Il Cristo dei **PorkA's** non è né blasfemo, né devoto. Nietzsche lo definirebbe "umano, troppo umano", e questa umanità eccessiva e debordante è il potenziale critico da disvelare. Un Cristo che lascia Roma con il trolley il giorno dell'elezione papale, che spezza il pane in un kebab, che subisce il battesimo di Giovanni in un tattoo shop mentre gli imprime sul petto il simbolo del dollaro – questo Cristo non insulta la tradizione cristiana, ne mette in scena la radicalità originaria, quella che l'istituzione ecclesiastica ha poi, sistematicamente, neutralizzato.

I **PorkA's** individuano una genealogia precisa per questa operazione: i *clerici vagantes*⁹ del Duecento, figure ibride che portavano la cultura ecclesiastica nelle piazze e nei borghi, rielaborandola in chiave popolare e spesso sovversiva. Questa filiazione non è ornamentale, è una rivendicazione di una linea di resistenza culturale che precede il Situazionismo di sette secoli e che attraversa Dario Fo¹⁰ prima di arrivare all'arte urbana contemporanea.

Il punto di contatto con la tradizione situazionista è la *situation construite*, la costruzione deliberata di un ambiente temporaneo che strappa il quotidiano dalla sua inerzia e lo rende improvvisamente, dolorosamente visibile.

⁶ Greil Marcus, *Tracce di rossetto. Una storia segreta del Novecento*, Einaudi, Torino, 1994.

⁷ Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini+Castoldi, Milano, 2008.

⁸ Mikhail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.

⁹ I *clerici vagantes* (detti anche goliardi) erano chierici medievali – attivi tra il XII e il XIII secolo – che, privi di benefici ecclesiastici, girovagavano di città in città frequentando le prime università europee. La loro produzione letteraria e teatrale, nota come *goliardica*, mescolava cultura latina e volgare, sacro e profano, in rappresentazioni di strada che costituiscono una delle radici del teatro popolare italiano.

¹⁰ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1987.

Ma i **PorkA's**, e con loro tutti i “complici” e amici che rendono possibili i progetti del collettivo, ci aggiungono il rischio fisico, il pericolo legale, l'adrenalina dell'intervento non autorizzato: elementi che appartengono alla cultura del graffiti writing, con la sua etica dello spazio (ri)conquistato al divieto.

Il manifesto dei **Dott. PorkA's** introduce un concetto centrale - la *readymade area* - quei luoghi in cui il cortocircuito tra sistema sociale e spazio fisico - vale a dire la tensione, lo scarto, la contraddizione - esiste già di per sé, prima ancora che l'artista vi metta mano.

L'ILVA di Taranto, dove si è “compiuta” la crocifissione esposta, non è la scenografia scelta per il suo valore estetico, è zona del reale in cui la violenza estrattiva del capitalismo si è già depositata nel paesaggio, visibile a chi voglia vedere. Il Cristo dei **PorkA's** non porta la critica in questi luoghi, ma rivela quella che vi è già contenuta, come un reagente chimico che rende leggibile una scrittura invisibile solo una volta che ci entra in contatto.

Ecco che si fa più evidente il legame con Marcel Duchamp, l'artista che aveva prelevato un oggetto dalla vita quotidiana e lo aveva proposto in galleria, modificandone il contesto per mutarne il significato¹¹.

I **PorkA's** invertono il gesto duchampiano perché portano la galleria - la sua attenzione, il suo sguardo, il suo apparato simbolico - nei luoghi che la galleria non nominerebbe mai, perché la loro verità sarebbe insostenibile.

Prima però di andare oltre, occorre soffermarsi su due caratteristiche che uniscono per affinità elettiva i linguaggi solo apparentemente distanti di

Biancoshock, Garbelli e Dott. PorkA's: l'uso sistematico della casualità e dell'improvvisazione e la centralità del gioco.

Lavorare nello spazio pubblico - o, più in generale, in spazi che non si possiedono e che non ci sono stati affidati - significa, oltre al rischio insito nell'illegalità, rinunciare in partenza all'illusione di poter progettare ogni dettaglio e ogni passaggio. Non si sa mai per quanto tempo un'installazione resterà al suo posto, se qualcuno la danneggerà, se la polizia la sequestrerà, se il meteolo la distruggerà. Questa incertezza, che per un approccio museale tradizionale sarebbe un limite insormontabile, diventa qui non una necessità subita, ma una condizione voluta, anzi cercata. L'imprevisto non viene evitato, viene accolto come parte del linguaggio. In pratica gli si va felicemente incontro.

È la stessa logica che Tristan Tzara teorizzava per la poesia dadaista quando suggeriva di ritagliare un articolo, mescolare i frammenti in un cappello ed estrarli a caso: l'ordine imprevisto che ne risulta è più interessante di quello che si sarebbe potuto progettare coscientemente.

Biancoshock, nei suoi interventi sulle rotonde milanesi, non può sapere esattamente quanto dureranno prima che qualcuno le smantelli; **Garbelli**, con le sue manomissioni della segnaletica stradale, ha sempre dovuto fare i conti con i tempi imprevedibili della manutenzione urbana; i **Dott. PorkA's**, nelle loro performance fotografiche non autorizzate, sanno che il rischio e la casualità sono parte integrante dell'opera, non un incidente di percorso. Tutti e tre creano mediante un adattamento continuo alle differenti *situazioni*.

L'altro elemento che li accomuna è il gioco. Non il gioco come evasione leggera, ma il gioco come fondamento epistemologico del fare artistico. I fiori obesi e ingabbiati di **Garbelli e Biancoshock** giocano con le convenzioni del verde ornamentale, con il linguaggio del patrocinio aziendale, con la tassonomia scientifica; ne smontano le regole per mostrarne l'artificio.

I **Dott. PorkA's** giocano - e in questo il loro sarcasmo è feroce, talvolta tanto grottesco da riportarmi alla mente certi lavori del duo Ciprì e Maresco - con l'iconografia sacra, con i rituali ecclesiali, con le gerarchie del potere spirituale e temporale.

In entrambi i casi, il gioco non è una strategia di de-responsabilizzazione, ma esattamente il contrario: è lo strumento che permette di prendere sul serio ciò che il sistema dominante ha reso invisibile, naturale, indiscutibile. Come scrive J. F. Martel, dopotutto: «l'arte rimane nella sua essenza un gioco, un'attività che si intraprende come fine a sé stessa, per quanto difficile sia. Come tutti i giochi, comporta l'istituzione di un perimetro, all'interno del quale alle cose che nella vita ordinaria potrebbero essere prese molto sul serio, viene attribuito soltanto un valore relativo. Il perimetro sospende tutte le regole convenzionali, consentendo all'artista di capovolgere il mondo e lasciare che l'immaginazione spazi libera»¹². Quel perimetro, per gli artisti di questa mostra, è di volta in volta la rotonda milanese, il cartello stradale, la zona industriale dismessa. Dentro quel cerchio temporaneo, le regole ordinarie vengono sospese - e il mondo può essere capovolto.

C'è anche un altro elemento strutturale che emerge da questa mostra e che ritengo non possa essere trascurato: il rifiuto dell'identità autoriale convenzionale.

Biancoshock è uno pseudonimo mentre i **Dott. PorkA's** operano come collettivo anonimo il cui nome è già una maschera, un travestimento che cita il corpo - Porkas, *la carne* - per rifiutare la soggettività individuale come fondamento dell'opera. Diverso, e per certi versi opposto, è il caso di **Francesco Garbelli**.

Nei suoi primi interventi sulla segnaletica stradale negli anni Ottanta - prima che la street art diventasse un genere riconoscibile e, in certi casi, mercificabile - la ricerca dell'anonimato non rispondeva a una strategia poetica deliberata, quanto piuttosto a una condizione strutturale del sistema comunicativo dell'epoca. Senza la circolazione istantanea e “live” garantita oggi dai social media, il mimetismo urbano aveva bisogno di tempo per macerare, per essere scoperto, riconosciuto, fatto circolare. L'atto si consumava nella sua stessa precarietà. Solo dopo settimane o mesi, il nome dell'autore poteva eventualmente emergere, affiorando con la lentezza di un'iscrizione che il muro svela solo dopo anni di intemperie. L'anonimato non era allora una scelta di poetica, ma l'ombra inevitabile di un gesto che precedeva la propria stessa visibilità.

Questa scelta appartiene a una tradizione underground ben precisa - che si sviluppa dai Lettristi a Luther Blissett, dal Neoismo¹³ fino alle pratiche di cultura hacker - in cui l'adozione del nome collettivo o dello pseudonimo non è più solo una questione di sicurezza, ma una posizione estetica e politica: si tratta di rifiutare *ex ante* il culto della personalità su cui si fonda da sempre il mercato dell'arte.

¹¹ Ermanno Miglierini, *Lo scolabottiglie di Duchamp*, Johan & Levi, Milano, 2023.

¹² J. F. Martel, *Rivendicare l'arte nell'epoca dell'artificio*, Neri Pozza, Milano, 2026, p. 118.

¹³ Stewart Home, *L'assalto alla cultura. Correnti utopiste dal lettrismo al Class War*, AAA, Bertio, 1996.

La scelta strategico-politica, in definitiva, è quella di far pesare l'opera per ciò che dice piuttosto che per chi la firma.

Raoul Vaneigem, nel *Trattato di saper vivere ad uso delle giovani generazioni*, scriveva che «coloro che parlano di rivoluzione e di lotta di classe senza riferirsi esplicitamente alla vita quotidiana, senza comprendere ciò che c'è di sovversivo nell'amore e di positivo nel rifiuto dei vincoli, costoro hanno in bocca un cadavere»¹⁴. Le tre componenti scelte da Eugenio Sidoli e Sandra Varisco per *Teatro Umano*, *Teatro della Natura* non hanno cadaveri in bocca, ma fiori in gabbia, un Cristo che esce da Roma disgustato, installazioni abusive nelle rotonde di Milano, *situazioni* che durano il tempo necessario prima che qualcuno le rimuova.

A differenza di quanto si possa pensare, che questi lavori entrino in galleria non è una contraddizione, sebbene tutti e tre gli artisti avvertano – e dichiarino – la frizione di questo passaggio. È semmai la condizione che Walter Benjamin aveva intuito: l'opera che perde l'aura del contesto originario non scompare, ma muta di funzione, diventa documento, referto, traccia di una situazione avvenuta altrove¹⁵. Ciò che SPAZIO21 in questo progetto artistico intende mostrare non sono le opere nel loro senso pieno: sono i risultati di indagini condotte nello spazio pubblico, nei territori della violenza economica silente e quotidiana, i risultati a cui giungiamo scrutando i simboli della marginalità urbana. La galleria non le neutralizza, anzi, le rallenta. Qui lo sguardo può finalmente fermarsi, libero di tornare sui propri passi, di leggere i cartelli, di far proprio il meccanismo del *détournement* – tutto ciò che la città, nella sua fretta delirante, rende impossibile. E in questo desiderio di rallentare e approfondire, affiora a mio avviso un'ulteriore dimensione che attraversa silenziosamente tutti le opere in mostra: la libertà non come licenza, ma come fedeltà a sé.

Come scrive ancora J.F. Martel, «La creatività è l'espressione più atavica della libertà, sebbene non della libertà che ci hanno venduto sotto lo standardo della democrazia. La vera libertà non è tanto la licenza di fare quello che si vuole, quanto il potere di essere ciò che non si può fare a meno di essere, la capacità di seguire la propria luce più intima»¹⁶.

I fiori obesi di **Biancoshock** e **Garbelli** non chiedono il permesso di esistere in quella forma grottesca, seguono la loro "luce interiore", che è poi quella della critica senza concessioni. Il Cristo dei **PorkA's**, che spezza il pane nel kebab e si fa tatuare il dollaro sul petto, non è blasfemo per licenza, è fedele a una radicalità che l'istituzione ha tradito.

Seguire la propria luce più intima, in un'epoca in cui ogni luce è stata trasformata in merce, significa proprio questo: creare *situazioni* senza chiedere permesso, non perché non si conoscano le regole, ma perché si è scelto di obbedire a una logica "altra".

Maurizio Calvesi parlava a questo proposito di "avanguardia di massa"¹⁷: il momento in cui le pratiche radicali smettono di essere appannaggio di una cerchia ristretta e diventano linguaggio condiviso, metabolizzato da un pubblico più vasto. Gli artisti in mostra hanno colto questo punto con precisione. Il pubblico della street art non è più quello che si trova fisicamente per strada, è anche e soprattutto quello virtuale, che incontra l'opera attraverso le piattaforme e i social, ma la piattaforma non risolve il problema del contatto reale – lo sposta.

In un'epoca di sovraccarico cognitivo, il contatto fisico con l'opera – la gabbia arrugginita, la teca di vetro, il corpo del Cristo – conserva una qualità che la riproduzione digitale non può replicare: l'evidenza materiale del gesto, la sua testardaggine, il suo rifiuto ostinato ad essere confinato nel ristretto perimetro del concetto semplificatorio di "immagine".

Dick Hebdige, nel suo studio fondamentale sulle sottoculture come sistemi di significazione¹⁸, osservava che lo stile sottoculturale non è un linguaggio spontaneo, ma un assemblaggio di segni esistenti che vengono rifiutati dal loro contesto originario e ricollocati in un insieme nuovo, dove acquistano un significato che il sistema dominante non ha previsto e che non può facilmente contenere.

Teatro Umano, *Teatro della Natura* è, in questo senso, un assemblaggio: verde ornamentale e tossicità industriale, iconografia cristiana e paesaggio neoliberista, cartello aziendale e critica ecologica, commedia dell'arte e denuncia politica. Ciò che tiene insieme questi vettori non è uno stile condiviso – è la stessa domanda, posta con strumenti diversi in luoghi diversi e in tempi diversi: a chi appartiene questo spazio? Chi ha deciso cosa deve significare? E cosa succede quando qualcuno decide, per qualche ora o qualche settimana, che può e deve significare altro?

La risposta, naturalmente, non è una sola, ma c'è un filo che attraversa tutti i lavori in mostra e che consente di intuirlo: lo spazio appartiene a chi è disposto a trasformarlo, anche temporaneamente, anche illegalmente, anche sapendo che qualcuno lo riporterà all'ordine. Il significato appartiene a chi ha il coraggio – e la lucidità – di renderlo instabile.

Non è un atto di vandalismo, né tantomeno di nostalgia. È qualcosa di più antico, è la rivendicazione che ogni sistema di rappresentazione, per quanto totalizzante, lascia sempre uno scarto, una fessura, un margine – *l'inframince* lo ha definito Duchamp – attraverso cui è possibile agire.

I fiori obesi di **Garbelli** e **Biancoshock** crescono in quella fessura. Il Cristo dei **PorkA's** ci cammina dentro; e lo sguardo di chi si ferma davanti a queste opere – in galleria come per strada – è già, nel momento in cui riconosce il meccanismo, una risposta a queste domande.

La libertà che questi lavori esibiscono non è la libertà dell'eccezione, del talento individuale, del genio che sfugge alle regole. È la libertà di chi ha capito che le regole sono "costruzioni", che ogni simbolo ha una storia, che ogni spazio è stato deciso da qualcuno – e che quindi può essere ri-deciso. Non per sempre, non con garanzie, non senza rischio. Ma può.

Questo è, in fondo, il teatro che la mostra mette in scena: uno spazio in cui la finzione e il reale si compenetrano fino a confondersi, fino al punto in cui diventa impossibile continuare a guardare il mondo con gli occhi di prima e questa, forse, è l'unica forma di felicità che l'arte può onestamente donarci.

¹⁴ Raoul Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle giovani generazioni*, Malatempora, Roma, 1999.

¹⁵ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

¹⁶ J. F. Martel, *Op. cit.*, p. 123..

¹⁷ Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Postmedia Books, Milano, 2018.

¹⁸ Dick Hebdige, *Sottocultura: il fascino di uno stile non convenzionale*, Costa & Nolan, Genova, 1983.

Apocalypse Trilogy è una serie che affronta tematiche legate alla globalizzazione, al consumismo e all'imminente disastro ambientale attraverso scenari paradossali e allegorici.

La trilogia mette in discussione i processi della macchina industriale globale, rappresentata come un sistema indifferente e inarrestabile, principale motore di un'apocalisse ormai prossima e interamente di origine umana. Il fiore, simbolo di fragilità e bellezza, subisce impotente queste trasformazioni e, per sopravvivere, è costretto ad adattare la propria natura alle condizioni imposte dall'essere umano.

Ogni installazione è stata precedentemente collocata in un'area di verde pubblico urbano ed è stata accompagnata da un cartello che riporta il nome del "benefattore" che, in qualità di sponsor, contribuisce a "prenderci cura" della problematica sociale inscenata dagli artisti.

La prima installazione, **Super Size Flowers**, presenta quattro fiori realizzati a mano dagli artisti che crescono "obesamente" in un'area verde curata direttamente dal Padre di tutti i Fast Food. Cibo veloce, basso costo e marketing capillare hanno trasformato le abitudini alimentari di milioni di persone attraverso un sistema capace di raggiungere ogni fascia d'età. Dietro l'apparente efficienza di questo modello si intravedono però le conseguenze di una produzione sempre più intensiva: il prossimo allevamento, il prossimo spillover, la prossima pandemia. Il futuro è servito, senza nemmeno dover scendere dall'automobile.

La seconda installazione, **Engulf & Devour** ("Trangugia e Divora"), mostra centinaia di fiori che vivono - o meglio sopravvivono - imprigionati in gabbie arrugginite. Ammassati gli uni sugli altri e privati del proprio spazio vitale, richiamano inevitabilmente l'immaginario degli allevamenti intensivi e dei wet market. L'opera diventa così metafora di un modello economico dominante che continua a sostenere l'idea di una crescita infinita, ignorando la natura finita delle risorse del pianeta. L'area verde che ospita l'installazione è curata dalla società Engulf & Devour, il cui motto *"Our fingers are in everything"* richiama gli ideali e le logiche di molte grandi multinazionali contemporanee.

A chiudere la trilogia è **Omnia Global Defense**, una holding che investe in alcuni dei settori più redditizi del mercato globale: l'industria degli armamenti e quella farmaceutica. Se sul piano etico appare contraddittorio sviluppare sistemi di morte sempre più efficaci e, al tempo stesso, investire nel mantenimento della vita a ogni costo, dal punto di vista del business tutto procede senza attriti. I fiori diventano qui la metafora di un futuro dispotico che è già presente: sempre meno elementi naturali e sempre più prodotti di laboratorio, sono protetti e isolati da campane di vetro che enfatizzano la retorica del verde come bene comune, pur rendendolo di fatto inaccessibile.

In un vasto campo di grano, l'artista traccia con il proprio passaggio un rettangolo e vi rimane confinato per sedici ore consecutive, dall'alba al tramonto. All'interno di questo perimetro cammina, si ferma, osserva, si siede, si sdraia e riprende a muoversi, senza mai oltrepassare il limite che lui stesso ha generato. Nessuna barriera fisica ne impedisce la fuga: la prigione è esclusivamente mentale.

La performance riflette sulle gabbie psicologiche che l'essere umano costruisce e abita quotidianamente: ansia, pensiero ossessivo, ruminazione e schemi cognitivi reiterati assumono una forma visibile, trasformandosi in una geografia dell'invisibile che traduce in forma fisica il funzionamento di molti processi mentali. La ruminazione porta a ripercorrere in modo persistente gli stessi contenuti emotivi e cognitivi, producendo una sensazione di immobilità esperienziale soggettiva anche in presenza di un continuo scorrere del tempo.

La dimensione del perimetro di 3 x 2 metri richiama quella media di una cella carceraria italiana, creando una sovrapposizione tra prigione fisica e prigione psicologica. Se la prima limita il corpo attraverso una costrizione materiale, la seconda produce un effetto analogo pur in assenza di qualsiasi barriera tangibile.

Il nucleo dell'opera emerge dal contrasto tra due dinamiche opposte: da un lato la staticità della mente, incapace di oltrepassare una soglia autoimposta; dall'altro il continuo mutamento del mondo naturale. Mentre il vento attraversa il grano, la luce modifica il paesaggio e le ombre si spostano nel corso della giornata, il soggetto resta intrappolato in una ripetizione che richiama la struttura circolare del pensiero ansioso.

La vastità del campo suggerisce infinite possibilità e direzioni, eppure viene volontariamente occupato uno spazio minimo.

Al tramonto il soggetto esce dal perimetro e torna a camminare nello spazio aperto. Tuttavia, il video ricomincia immediatamente da capo.

Questo loop finale nega l'idea di una liberazione definitiva: la gabbia non scompare, ma si allenta temporaneamente per poi ricostituirsi.

L'opera diventa così una riflessione sulla natura ricorrente dell'angoscia contemporanea e sulle forme di detenzione invisibile che la mente può generare anche nel pieno della libertà individuale.

Biancoshock (Milano, 1982) è un artista visivo e concettuale. In vent'anni di carriera ha realizzato un migliaio di installazioni non autorizzate negli spazi pubblici di 31 paesi. Le sue opere fondono ironia, provocazione e forte denuncia sociale.

Attivo come writer dal 1996, dal 2004 sviluppa una pratica artistica centrata sul *détournement*, sullo scatto fotografico e sulla ri-concettualizzazione delle routine quotidiane delle persone, sollecitando spunti critici di riflessione sulla società in cui viviamo. Il suo background lo porta a vivere spontaneamente la città metropolitana come palcoscenico per le azioni artistiche, modificando e reinterpretando oggetti quotidiani normalmente ignorati per trasformarli in messaggi di denuncia.

Nel 2014 fonda l' "Ephemerism", un non-movimento basato sulla performance situazionista con interventi temporanei ed effimeri nello spazio fisico.

Le sue opere sopravvivono nel tempo grazie alla documentazione fotografica e ai video che ha realizzato.

Nel 2014 ha presentato il proprio manifesto al TEDx di Oporto.

Sue opere sono state esposte alla Saatchi Gallery di Londra, al Centre del Carme Cultura Contemporània di Valencia, al Grand Palais Immersif di Parigi, al museo MACRO di Roma ed in numerose gallerie europee.

Vive e lavora a Milano.

Non ho mai dipinto, il mio pennello è stato un taglierino, ma ho sempre disegnato, amo il disegno come forma primigenia del tutto, epifania visiva di un progetto. Questi disegni fanno parte di una serie che ho chiamato Shadows: l'idea è nata guardando quelle foto riprese con un drone dove si vedono all'apparenza degli animali, solo in seguito, guardando con più attenzione, ci si rende conto che è una ripresa dall'alto e si sta guardando la loro ombra proiettata sul terreno. I miei disegni riproducono quest'artificio visivo e sono realistici e fantastici allo stesso tempo perché ambientati nelle nostre giungle d'asfalto. Le ombre, mi sembrava la metafora perfetta per ritrarre gli invisibili, tutti quegli esseri senzienti esclusi dalle logiche delle politiche dominanti, ai margini delle dinamiche economiche sempre più speculative, ai margini anche dalla retorica del dissenso che certe dinamiche determinano. Gli invisibili, esseri umani e animali, quest'ultimi non sono quelli da compagnia ma i selvatici, gli unici che meritano per come li costringiamo a vivere, l'uso di quella "parolaccia" che è resilienza.

Siamo tutti sullo stesso piano, sullo stesso palco nel teatro della natura: è il mio modo di tratteggiare, oppure chiaroscurare, una visione sempre più distante da quella antropocentrica che ci sta portando alla prossima apocalisse

Francesco Garbelli (Milano, 1962) è un artista visivo e concettuale.

Laureato in Architettura al Politecnico di Milano, è un precursore della street e urban art a livello internazionale.

A metà degli anni '80 è stato tra i protagonisti della stagione creativa della "Brown-Boveri", una delle più straordinarie esperienze di arte underground, autogestione e occupazione culturale a Milano, e nel 1993 è stato tra i fondatori del gruppo "Concettualismo Ironico Italiano", un collettivo artistico d'avanguardia che ha avuto grande visibilità in Germania e si è contraddistinto per aver affrontato i problemi della società e del sistema dell'arte attraverso il filtro del paradosso, del gioco e dell'umorismo tagliente. Molta della sua opera si concentra sulla riscrittura della toponomastica metropolitana e dei codici visivi urbani.

Ha realizzato mostre personali alla Galleria Gilda Contemporary Art di Milano, alla Galleria La Giarina di Verona, alla sede della Banca d'Asti di via Manzoni a Milano e alla Galleria Stazione Arte Contemporary di Milano.

Nel 2018, la sua opera "Idrante Ionico" ha vinto il concorso biennale "Arte in Balossa".

Sue opere fanno parte della collezione VAF-Stiftung, oggi custodita al MART di Trento e Rovereto.

Ha insegnato alla N.A.B.A. di Milano e alla L.UN.A. di Bologna. Vive e lavora a Milano.

"La figura del Cristo è stata utilizzata nel corso della Storia fino a tempi più recenti per avvalorare idee che vanno dal "tutto" al "contrario di tutto", compreso dichiarare guerre, tentare di coprire nel suo nome scandali di vario genere, perfino - nel connubio tra "arte" e pubblicità - per vendere jeans. È da quando ci aggregammo come dott. PorkA's che avevamo in mente di lavorare ad un ciclo sul Cristo che non fosse concluso in verità granitiche o banali ridicolizzazioni.

Confrontarsi quindi con i Vangeli, leggendoli non come testi sacri, ma come opere con cui interfacciarsi in quanto elementi imprescindibili del background culturale dell'occidente cristiano. L'idea era quella di una "on going series" che concentrandosi su alcuni momenti significativi dei Vangeli ne cercasse una chiave di lettura e che sviluppasse quello che è il fulcro del nostro lavoro, ovvero innescare nuove domande.

È nata così nel 2009 la serie di street-photo performance *Jesus was not a rock 'n' roll star*".

I Dott. PorkA's sono tre fratelli attivi nelle arti visive, un nucleo artistico di origini pugliesi che ramifica anche fuori regione.

Nati alla metà degli anni '90 realizzano blitz che dalla Puglia si estendono a livello nazionale con poster e stencil carichi di satira sociale e politica. Ispirandosi ai canali della controcultura pop, ai fumetti autoprodotti, alla grafica underground e alle prime street tv pirata, il collettivo ha sviluppato un approccio all'arte e alla denuncia sociale radicalmente indipendente, con un'estetica ironica e dadaista.

Negli anni il loro lavoro si allontana dalle pratiche urbane utilizzate da molti artisti della loro generazione per sviluppare una cifra stilistica identitaria basata sulla street-photo performance, installazioni concettuali realizzate in zone di confine sottratte alla cittadinanza: cantieri abbandonati, scheletri di fabbriche o aree sottoposte a sequestro giudiziario in cui l'accesso è vietato.

I loro set attivano cortocircuiti visivi crudi e antinaturalisti. Attraverso scatti fotografici densi di pathos e di ironia, i Dott. PorkA's denunciano la speculazione edilizia, la cementificazione selvaggia delle coste pugliesi, la delocalizzazione industriale e i mali di una società impoverita di valori.

La loro opera è stata presentata e diffusa a livello internazionale attraverso festival di urban art nei principali paesi europei, in rassegne cinematografiche, mostre collettive e attraverso importanti saggi sull'arte contemporanea come "Future Images" di Mario Cresci o "Exploit", il saggio sull'arte contemporanea "eretica" e indipendente firmato da Giorgio De Finis, Fabio Benincasa e Andrea Facchi.

SPAZIOC21

Via Emilia San Pietro 21 - 42121 Reggio Emilia - Italy

Orario al pubblico

Martedì al Sabato 10 - 13 e 15 - 18

Per info e appuntamenti:

Sandra Varisco +39 347 4613074

info@spazioc21.com

spazioc21.com



spazioc21

biancoshock

francesco_garbelli

dott.porka

francescociaponi

